

О конкретном литературоведении

Вместо предисловия

В любом литературном явлении так или иначе многообразно и многообразно отражена и преобразована реальность: от реальности быта до реальности исторического развития (прошлого и современности), от реальности жизни автора до реальности самой литературы в ее традициях и противопоставлениях. Сама литература — реальность в своих произведениях: она представляет собой не только развитие общих эстетических и идейных принципов, но движение конкретных тем, мотивов, образов, приемов.

Литературное произведение распространяется за пределы текста. Оно воспринимается на фоне реальности и в связи с ней. Город и природа, исторические события и реалии быта — все это входит в произведение, без которых оно не может быть правильно воспринято. Реальность — как бы комментарий к произведению, его объяснение. Наиболее полное и конкретное восприятие нами прошлого происходит через искусство и больше всего через литературу. Но и литература отчетливее всего воспринимается при знании прошлого и действительности! Нет четких границ между литературой и реальностью!

Четкие границы отсутствуют, но зыбкая пограничная полоса реально существует, и в ней протекают процессы чрезвычайно важные для литературного развития. Конечно, воздействие действительности на литературу и литературы на действительность происходит не только в пограничной зоне, однако то, что совершается здесь, особенно существенно.

Именно здесь часто рождается новое содержание, разрушающее старую форму, и появляются «атмосферные» явления, ведущие к климатическим изменениям в литературе.

Форма — нечто стремящееся к устойчивости в литературе. Даже разрушаясь под влиянием тех или иных причин, форма имеет склонность к самовосстановлению, ибо она облегчает «нетворческое творчество», как облегчает «нетворческое творчество» и импровизацию все привычное, стереотипное...

Форма по самой своей природе консервативна. Только что возникнув, едва народившись, еще только изобретенная, она уже стремится закрепиться, войти в устойчивый арсенал средств литературы.

Форма складывается из канонов, традиций, постоянных образов, постоянных эпитетов и пр., и пр.

Каноны, традиции, сложившаяся система жанров и постоянных образов в той или иной мере «возвышают» литературу, как возвышает действие всякий церемониал. Форма, окостеневшая форма, всегда делает литературу отчасти пафосной, торжественной, как всякий костюм или наряд. Рано или поздно устоявшаяся форма приходит к «нарядности», к церемониальности — всегда в той или иной мере отчасти традиционной, ибо без традиции нет и парада. Содержание ведет себя противоположно.

Условно отделяемое от формы содержание (по существу охватывающее и форму, ибо полностью бессодержательной формы не существует) стремится быть всегда новым, быть единственным, индивидуальным и сообщать что-то новое, неизвестное. Если содержание закрепляется, начинает повторяться, оно неизбежно теряет информативность, формализуется, постепенно переходит в форму.

Всякие поиски правды жизни, или правды-истины, или правды нравственной рано или поздно приводят к борьбе с формой, с канонами выражения. Не форма стремится к остранению и новизне, а содержание, заключенное не только в открыто высказываемых идеях, но и в какой-то сущности, присущей форме всегда, выражает стремление отказаться от старых форм выражения. Форма консервативна, от содержания же идет стремление к обновлению. Это является законом не только литературы, но и всех видов искусств, который всегда необходимо иметь в виду.

Естественно, что литература, больше всего ищущая правды во всех ее видах, сильнее всего стремится оттолкнуться от канонов и традиций. Публицистичность в хорошем и широком значении этого слова приводит к разрушению устойчивой формы.

«Стыдливость формы», столь свойственная русской литературе во все века ее существования, диктуется волей к правде, боязнью фальши, косности и пафосности, боязнью несвободы и отграниченности от реальности, от жизни.

Именно поэтому потребности в строгой жанровой системе в русской литературе (потребности естественной и необходимой в известных пределах) противостоит стремление к ее разрушению, к смешению литературы XI—XVII веков с формами и видами деловой письменности, а затем, в XVIII—XX веках — к различного рода нелитературным жанрам, к формам «неромана», «неповести», «непоэмы», даже к смешению и смещению различных стилей: барокко и классицизма, романтизма и натурализма, к разным способам и приемам приближения реалистического стиля к действительности.

«Евгений Онегин» — «роман в стихах», а «Мертвые души» — «поэма». «Война и мир» включает в себя и историософские наблюдения, соединяет в себе повествование о частной жизни людей с изображением исторических событий, превращаясь в нечто среднее между философским трактатом, романом, древнерусской воинской повестью и эпопеей. За пределы жанровой системы выходит медитативная проза Лермонтова или «Записки из подполья» Достоевского.

«Стыдливость формы» выражается в русской литературе постоянным стремлением автора передать повествование «неумелому» рассказчику — случайному попутчику (от которого Лесков якобы записывает его рассказ), подростку или суетливому хроникеру (как у Достоевского). Отсюда нарочито громоздкие, но точно выражающие мысль фразы у Толстого, отсюда «небрежение словом» у Достоевского, отсюда фельетонность поэзии Некрасова. Отсюда же заимствование формы у нелитературной прозы — мемуарной, эпистолярной, научной.

«Стыдливость формы» во многом совпадает со стремлением к достоверности повествования. Она может быть отмечена уже в фольклоре. На прямую достоверность в фольклоре претендуют «былички», легенды,

Первоначально на прямую достоверность претендовали и былины. С течением веков былины стали художественным обобщением исторической действительности: они претендуют на художественную достоверность, а не на достоверность факта. Так именно воспринимает их и большинство современных фольклористов.

Очень важно, что стремление к прямой достоверности не совпадает с требованиями литературности. Даже в древней Руси там, где летопись рассказывает о событиях, — она не литературна по форме, написана близким к разговорному языком. В тех же случаях, где летопись обобщает события своими нравоучениями, — она написана на высоком церковнославянском языке и широко пользуется этикетными выражениями. Нелитературны — «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, статейные списки, «Житие» протопопа Аввакума и пр. В тех случаях, когда литература стремится дать достоверное повествование, она резко отказывается от литературности.

В этом отказе от литературности особая заслуга в развитии русской литературы XIX века принадлежит Достоевскому. И именно этим, то есть особой ролью Достоевского в приближении его произведений к реальности (реальности разговорного языка, к реальности случая, к реальности психопатии, не поддающейся научному объяснению, и т. д.), объясняется то большое место, которое отведено в моей небольшой книге творчеству Достоевского.

Одна из важнейших линий развития литературы — постепенное нарастание художественной достоверности за счет достоверности прямой. Но литература постоянно возвращается к прямой достоверности или к тому, что на эту прямую достоверность претендует. Художественная достоверность часто прикрывается, маскируется достоверностью прямой. Достоевский ищет конкретные дома, по которым мог бы «расселить» своих героев, ищет места происшествий, устанавливает маршрут героя, стремится уверить в достоверности своего повествования читателя и даже начинает сам верить в достоверность им рассказываемого. Это вера артиста, перевоплощающегося в изображаемое им лицо.

Всякое литературное произведение существует в определенной среде: в среде реальной жизни и в среде окружающих его литературных произведений, на которые оно отвечает или которые продолжает, с которыми

спорит или соглашается. История литературы не пассивно воспринимает воздействие действительности, это вечный спор — спор внутри самой литературы и с внешней средой. Это и постоянное возвращение литературы к плодородной земле — земле реальности.

В предлагаемом вниманию читателей разделе я стремлюсь к тому, что лучше всего было бы назвать «конкретным литературоведением».

Конкретное литературоведение совершенно не стремится вытеснить какие-либо другие подходы к литературе. Оно имеет свою область, и эта область очень важна. Конкретное литературоведение занято главным образом той пограничной зоной между реальностью и литературой, о которой я только что говорил. Оно дает частные объяснения частным же явлениям литературы, приучает к медленному чтению, к углубленному пониманию произведений в реальной обстановке и к реальному пониманию стиля — не только его особенностей у того или иного писателя, но и к пониманию причин появления этих особенностей. Оно стремится к доказательности своих выводов, а не к конструированию гипотез или генерированию идей, столь иногда распространенным в нашей науке.

Одна из задач раздела — показать различные аспекты конкретного литературоведения, конкретного в анализе стиля, конкретного в интерпретации произведений, конкретного в комментировании отдельных мест. Объяснения отыскиваются в исторической действительности, в быте и обычаях, в реалиях города, даже в самой предшествующей литературе, взятой как некая реальность. Отдельные очерки расположены в порядке исторической последовательности произведений, о которых идет речь. Хронологический подход сам по себе оказался наиболее соответствующим духу конкретного литературоведения. Центр моих статей в самих литературных фактах. Сами литературные произведения, а не автор этой книги и его идеи должны интересовать читателя.

Конкретным литературоведением отнюдь не исчерпывается литературоведение как таковое. Литература явление чрезвычайно многообразное и сложное. Она

должна изучаться с различных сторон и в различных аспектах, но начало каждого из изучений лежит в специальных и конкретных исследованиях частных тем. Без специальных исследований и их высокой научной культуры не может существовать обобщающих работ всех типов — от монографий, посвященных авторам или их произведениям, до историй литературы самого широкого плана.

Иначе литературоведению грозит субъективизм элементарной и в конечном счете бесплодной генерации идей и обобщений — генерации ради самой генерации.

Специальные конкретные исследования необходимы еще, чтобы не утратилась традиция конкретных толкований и наблюдений. Наряду с обобщающими исследованиями развития литературы, творческих индивидуальностей писателей, структуры произведений, берущихся часто в неопределенном и неустановленном тексте в синхроническом разрезе, должны существовать и специальные исследования отдельных вопросов в разрезе диахронии, как они существуют в любых исторических науках. Точность достигается культурой специальных и точных исследований. Ни одна из точных наук не развивается путем создания общих курсов и монографий, а путем кропотливых, методически четких частных исследований.

Актуальность и значительность тем литературоведческих исследований не определяются только их охватом, величиной различных генерализаций. Частные исследования могут быть весьма актуальными и в литературоведении.

Именно такие частные специальные исследования необходимы для самой науки как таковой, ибо они развивают наблюдательность, филологическую культуру. Именно конкретные исследования освобождают литературоведение от захлестывающего его субъективизма и возвращают его в лоно точных наук.

Содержание данного раздела ограничено, как я уже сказал, только новой литературой. Поэтому в книге отсутствует один вид конкретных исследований, который я считаю наиболее важным и ответственным, но которым я лично занимаюсь только в области древней русской литературы, — исследования истории текста отдельных произведений. Напомнить о необходимости исследований истории текста также и в новой литературе я считаю самым основным долгом.

Именно исследования истории текста произведений дают наиболее убедительный и доказательный материал для любого истолкования замысла произведения, его идейного содержания, художественной формы, а в конечном своем результате дают наиболее надежный «строительный материал» для более широких обобщений в монографических работах об отдельных произведениях, творческом пути авторов и в создании широких историй литератур.

История текста произведения, восстановленная по черновикам, беловым рукописям и прижизненным печатным изданиям, позволяет конкретно установить направление творческих поисков писателя, хронологию этих поисков, а вместе с тем точно судить о замысле автора, изменениях этого замысла, о идеях, вложенных автором в свое произведение, и о многом другом, не прибегая к домыслам, гипотезам, предположениям, а иногда и просто гаданиям. Субъективные истолкования произведения — не только замысла, но и стиля — больше всего дискредитируют литературоведение как науку, вызывают недоверие читателя не только к литературоведу, но иногда и к самому истолковываемому произведению, заставляя предполагать шаткость и неопределенность замысла исследуемого писателя, его творческую слабость и подозревать в произведении отсутствие тех художественных достоинств, которые утвердились за писателем, самостоятельно пересматривать репутацию классиков.

Точность истолкования произведения — это один из элементов сохранения его текста, сохранения литературного памятника как такового, охрана нашего литературного наследия. Как и всякая охрана, охрана литературного текста основывается на специальных исследованиях — на методике конкретного литературоведения.

В 1926 году я занимался в Ленинградском университете в семинарии (тогда говорили «семинарий», а не «семинар», как сейчас) по Пушкину у Л. В. Щербы. Занятия шли по методике «медленного чтения», которая приучала студентов к глубокому филологическому пониманию текстов. За год мы прочли только несколько строк из «Медного Всадника». В нашем распоряжении были всевозможные словари и грамматики. Мы доискивались грамматически ясного, филологически точного понимания текста, углублялись в историю изучения значений каждого слова. Помню, что несколько занятий мы посвятили выяснению того, к чему относится местоимение «их» в следующих строках:

Нева всю ночь
Рвалась к морю против бури,
Не одолев *их* буйной дури...
И спорить стало ей невмочь...

Это затруднение реальное, решить его однозначно нельзя. Но в пушкинских стихах есть затруднения мнимые, вызываемые тем, что мы плохо знаем уже некоторые реалии, особенности быта, которые были близки Пушкину.

В «Евгении Онегине» в главе пятой строфа II начинается всем знакомыми с детства строками:

Зима! . . Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь. . .

Почему «торжествуя»? Стало ли крестьянину легче ездить? Почему «обновление пути» по свежевывавшему снегу связано у крестьянина с каким-либо особым торжеством?

Пушкин знал крестьянскую жизнь, и все, что связано в его поэзии с деревней, очень точно и совсем не случайно.

«Торжество» крестьянина относится не к «обновлению пути» по первопутку, а к выпавшему снегу вообще. В предшествующей первой строфе той же главы говорится:

В тот год осенняя погода
Стояла долго на дворе,
Зимы ждала, ждала природа,
Снег выпал только в январе
На третье в ночь.

Если бы осенняя погода без снега простояла дольше, озимые бы погибли. Крестьянин торжествует и радуется снегу, ибо выпавшим снегом «на третье в ночь» спасен урожай.

Что такое толкование верно, доказывает начало стихотворения «Домовому» (1819):

Поместья мирного незримый покровитель,
Тебя молю, мой добрый домовой,
Храни селенье, лес и дикий садик мой,
И скромную семью моей обитель!

Да не вредят полям опасный хлад дождей
И ветра позднего осенние набеги;
Да в пору благотворны снеги
Покроют влажный тук полей!

(Курсив мой. — Д. Л).

Малопонятны сейчас и следующие слова — «снег почуя». Почему лошадь «чуёт снег», а не видит? Почему она «плетется рысью как-нибудь»? По этому поводу я обратился к известному литературоведу и одновременно мастеру конного спорта, автору книги «Железный посыл» Д. М. Урнову. Вот что он мне ответил в письме. Привожу с любезного согласия Д. М. Урнова текст его ответа мне.

«„Как-нибудь“ означает здесь, как я понимаю, нехотя, боязливо, осторожно. Лошадь не любит неверной и незнакомой дороги, а снег только что выпал, под копытом ползет, попадается чернота — земля незасыпанная, и даже какой-нибудь знакомый пень или камень выглядит по-новому, пугает. Это — обычное дело со всякой лошадью, необязательно крестьянской. Лошади, как правило, подслеповаты, всякое пятно под ногами кажется им ямой. Некоторые из них ни за что не пойдут через тень, лужу, а начнешь понукать — прыгнут, именно как через яму, а так не пойдут. Кроме того, как я уже сказал, лошадь очень не любит, когда дорога зыбкая, нога у нее ползет, куда-то уходит, проваливается. И вот выезжаешь по первому снегу, и начинает лошадь упираться. Иногда упирается она буквально, останавливается перед какой-нибудь чернеющей на снегу палкой и не идет (еще вчера по грязи мимо той же палки шла как ни в чем не бывало!), но вообще это конники так говорят — «упирается», то есть идет неохотно, и Пушкин, много в деревне ездивший, это, конечно, хорошо знал.

«Снег почуя» — лошадь прежде всего и преимущественно все чуёт. Глаза у нее сравнительно слабые, слух неплохой, но главное — чутье».

Очень часто у читателя вызывает недоумение — как это можно «плестись рысью». В современном русском языке рысь ассоциируется с быстрым бегом лошади. Но это с точки зрения знатока лошадей не совсем так. Рысь — это родовое понятие. Бывает медленная рысь. С нее, по разъяснениям Д. М. Урнова, рысь начинается: «трюх-брюх». Лошадь трусит рысцой, потом — «средняя рысь» и, наконец, «мах» — быстрая рысь.

Итак, Пушкин знал крестьянский быт не как горожанин, а как житель деревни.

1979

1

Обычное понимание слов «сады Лицея» не ведет читателя дальше поверхностного значения — «сады, примыкающие к Лицею», или «сады, принадлежащие Лицею». ¹ При этом ясно, что одновременно «сады Лицея» — метонимия, употребленная вместо Лицея как учебного заведения в целом. Последнее (метонимичность) не может вызывать сомнений, но и в первое значение должны быть внесены некоторые коррективы. В понятии «сады Лицея» есть некоторые оттенки, которые не следует упускать из вида.

Сады, как известно, были неременной принадлежностью лицеев и академий начиная со времен Платона и Аристотеля. Платон по возвращении своем из первого сицилийского путешествия (вскоре после 387 г. до н. э.) читал лекции в саду, созданном Комоном, в тени платанов и тополей. Позднее Платон купил себе сад по соседству и перенес туда свои чтения и там же создал святилище муз. В дальнейшем Спевсипп

¹ Никто из комментаторов «Евгения Онегина» не шел дальше этого обычного понимания, даже Владимир Набоков (*Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Vol. 3. New York, 1964, p. 129—131*).

поставил в саду Платоновской Академии изображения харит, а перс Митридат — статую самого Платона. Сад перешел в собственность Академии и просуществовал со своими скульптурными группами до 529 г. (до времени императора Юстиниана). Аристотель основал свой Лицей вскоре после Платоновской Академии, и также с садом, где преподавание происходило на прогулках учителя с учениками (школа перипатетиков).

В средние века наставительный богословско-аллегорический характер имели сады монастырей ученых орденов. Для них, в частности, были характерны лабиринты, обставлявшиеся скульптурными группами, символизовавшими то крестный путь Христа, то запутанную жизнь человека, которого встречали и пороки и добродетели.

В эпоху Ренессанса возрождается интерес к Платоновской Академии. В флорентийской Академии огромную роль играли сады Медичи при монастыре Сан-Марко. В Академии Лоренцо Великолепного в саду собирались заседания, на которых бывали Фичино, Пико делла Мирандола, Полициано и др. Здесь Микеланджело учился у Бертольдо, здесь же он сблизился с Анджеоло Полициано. Сад в Сан-Марко был академией и музеем античной скульптуры.¹ Во время своего пребывания в Академии Микеланджело рисовал со старых гравюр, создал «Полифема», «Фавна», «Битву кентавров», «Мадонну у лестницы» и др.

Кстати, здесь же, в монастыре Сан-Марко, жил и будущий русский публицист и богослов — Максим Грек.

Традиция соединять учебные и ученые учреждения с садами сильна и до сих пор в Англии, где она восходит к средним векам, — вспомним знаменитые «backs» в колледжах Оксфорда и Кембриджа. Знакома была эта

¹ Сад Медичи цел до сих пор (*Giardino dei semplici*), но уже без скульптур.

традиция и самим лицеистам. Вот что писал И. И. Пущин в своих «Записках о Пушкине»: «новое заведение», Пущин понимает Лицей, «самым своим названием поражало публику в России, — не все тогда имели понятие о колоннадах и ротондах в афинских садах, где греческие философы научно беседовали с своими учениками». ¹

Садовое искусство было не только ученым и учебным, но и идеологическим, постоянно испытывая на себе воздействие поэзии и поэтов. Некоторые из них были реформаторами и усовершенствователями садового искусства на практике, — вспомним Петрарку, Томсона, Поупа, Аддисона и Гете. ² Идеологический момент полностью присутствовал в садах Царского Села: и тогда, когда при Петре I в нем стояли скульптуры на сюжеты басен Эзопа, и тогда, когда при Екатерине II в открытой (обращенной к саду) Камероновой галерее, в этом «мирном убежище Философии», были поставлены «статуи и бюсты знаменитых мужей». ³ Напомню, наконец, что рядом с Царским в Розовом павильоне Павловска у императрицы Марии Федоровны собирались поэты, среди которых особенно следует отметить Жуковского, Крылова, Батюшкова, Карамзина. Для праздника в Павловске были сочинены Пушкиным стихи «Принцу Оранскому». Молодой Пушкин тем самым входил в круг поэтов, связанных с Павловском.

Своим известным словам о «садах Лицея» Пушкин придал несколько иронический характер, указав, что свое образование в них он сочетал с некоторой свободой от школьных требований: «Читал охотно Апулея,

¹ Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1979, с. 31.

² Подробно см.: Hunt John Dixon. The Figure in the Landscape Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century. London, 1977.

³ Свиньин П. Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. СПб., 1817, с. 146.

А Цицерона не читал». То же соединение школы с образом садов встречаем мы и в стихотворении 1830 года «В начале жизни школу помню я», в котором он говорит как раз о своем восхищении: «все кумиры сада На душу мне' свою бросали тень». Напомню, что в первоначальном наброске этого стихотворения сад и школа соединены еще отчетливее. Набросок начинается строкой: «Тенистый сад и школу помню я». Тем самым уже в зрелые годы он как бы продолжил то отношение к Лицею, которое воплотилось у него в его лицейских стихотворениях, где подчеркнут дух свободы и свободной природы.

Чтобы понять, в каких эмоциональных и интеллектуальных сферах происходило у Пушкина в его лицейские годы общение с царскосельскими садами, необходимо самым кратким образом заглянуть в чрезвычайно сложную и слабо у нас известную область садово-паркового искусства.

2

Европейское садовое искусство нового времени связано своим происхождением с Италией. Итальянские сады эпохи Ренессанса и барокко являлись как бы продолжением помещений дворцов и вилл, которые они окружали. Обычно они располагались на неровной местности и представляли собой ряд замкнутых террас, или «зеленых кабинетов», отчетливо отделенных друг от друга зелеными насаждениями, балюстрадами, «театрами», в которых на фоне полукруглой стены в туфовых нишах стояли статуи. Это были как бы продолжения интерьеров дворца, но интерьеров, предназначенных не непосредственно для жилья, а для приема гостей, празднеств, отдыха и уединенных размышлений. Статуи служили смысловой связью с окружающей природой. Гроты как бы символизировали собой уход в горы, уединение. В саду виллы Пратолино, например, стоял фонтан ра-

боты Дж. Болонья с фигурой старца Апеннина, изображавшего собой основной горный хребет Италии, и статуя эта как бы поросла мхом, означая древность окружающих гор. На берегу моря, пруда, реки или в тематике фонтанов непременно присутствовали Нептун и другие мифические существа, связанные с водной стихией.

Зеленые апартаменты были изолированы и были посвящены каждый своей теме. В одном бывал устроен лабиринт с тем или иным аллегорическим значением, в другом — плодовый сад, в третьем бывали собраны душистые растения. Зеленые апартаменты соединялись между собой коридорами, лестницами. Те и другие также украшались, как украшались и сами комнаты и залы во дворцах, их переходы и сообщения. От этих архитектурных итальянских садов пошел и так называемый стиль регулярного садоводства, имеющий свои разновидности в стиле барокко, рококо или французского классицизма.

Регулярный сад не был философски противопоставлен природе, как это обычно представляется. Напротив, регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности.¹ Буало, как известно, считал, что разум и порядок принадлежат именно природе. В четвертой главе «Искусства поэзии» он утверждает: «...только природа — ваш единственный образец». В письме к лорду Берлингтону Александр Поуп рекомендует при устройстве садов советоваться во

¹ А. Леблон в главе IV своей книги «Теория и практика изящного садоводства» (Гаага, 1715) пишет, что в композицию партеров включаются различные природные формы: ветви с листьями, флероны (орнамент, напоминающий цветок), пальметты, орнаментально расчлененные листья, вороньи клювы, начатки стеблей, зерна, трилистники, раковины и проч. (*La Théorie et la Pratique du Jardinage, ou l'on traite à fonds les beaux Jardins apellés communément les Jardins de Plaisance et de Proprete'. A la Haye, chez Pierre Husson. 1715*).

Всем с «гением местности». Этот последний совет означал не только необходимость соотносываться с характером местности, но и создавать сады не по одному общему шаблону, а учитывая природные условия. Аддисон писал в «Зрителе»: «Я думаю, что существует множество разновидностей садов, как и в поэзии; ваши творцы партеров и цветочных садов — это составители эпиграмм и сонетов в этом искусстве; изобретатели беседок и гротов, трельяжей и каскадов — писатели любовных историй. . . . Что касается меня. . . мои композиции в садовом искусстве следуют манере Пиндара и достигают прекрасной дикости природы» («Зритель», № 420). Отсюда ясно, какое значение в садовом искусстве имели не только «великие стили», стили эпохи, но и индивидуальные стили.

Как следствие развития индивидуального начала в регулярных парках и садах появились и различные национальные стили регулярного садоводства. Отметим два главнейших — французский классицизм и голландское барокко. Французский классицизм обычно стремился расположить сад на ровной местности и создать более или менее помпезное впечатление. Голландские регулярные сады, как и итальянские, располагались на террасах, делили сад на ряд замкнутых кабинетов, каждый из которых был посвящен какой-либо теме. В них предпочитали душистые растения недушистым, дворец обычно закрывался деревьями, хозяева и их гости могли уединиться в боковых аллеях, скрыться в беседках, павильонах, эрмитажах и за трельяжами. Голландские барочные сады в большей мере, чем классицистические французские, предназначались для уединенного отдыха и уединенных размышлений. В России насаждались по преимуществу именно сады голландского барокко (регулярные). Петр предпочитал голландских садоводов французским. Первый садовод Царского Села, устроивший сад перед парковым фасадом старого Екатеринин-

ского дворца, был голландец — Ван Роозен, и сад этот до самого последнего времени назывался Голландским.¹

Вдоль фасада Екатерининского дворца, перестроенного позднее Растрелли, были посажены липы (эти липы показаны на плане 1816 года). Генеральская аллея, соединявшая различные террасы, была сравнительно узкой и вовсе не предназначалась для того, чтобы открывать вид на дворец. Она соединяла между собой только различные террасы, асимметричные по своему устройству, так как они не должны были и не могли рассматриваться в целом. Пруды по левую и правую стороны от Генеральской аллеи были совершенно различными по форме. В саду одна из террас была с лабиринтом, на другой располагался фруктовый сад.

Смена регулярного садоводства пейзажным вовсе не была такой резкой, как это принято думать. Разительно противопоставляя пейзажный парк регулярному в их отношении к «естественной» природе (первый якобы соответствует природе, второй ее реформирует), мы, в сущности, слепо следуем той эстетической агитации, которую развивали сторонники пейзажного стиля в парковом искусстве. Эту агитацию писатели вели с удивительным искусством, находя яркие образы, и поэтому не следует поражаться, что она — в известной мере при поверхностном знакомстве с садово-парковым искусством — сохраняет свою действенность до сих пор. Вспомним крылатые слова, сказанные английским романистом и мастером эпистолярной прозы Горацием Волполем об одном из первых теоретиков и практиков пейзажного садоводства Вильяме Кенте: «Он перескочил через садовую изгородь и увидел, что вся природа сад».² Но природа

¹ См.: Вильчковский С. Н. Царское Село. СПб., 1911, с. 143. Могу сослаться на свои личные воспоминания и на воспоминания старых царскоселов, помнивших «Голландку» — Старый сад.

² Cowell F. R. The Garden as a Fine Art. L., 1978, p. 171.

была садом и для теоретиков регулярного садоводства во всех его стилях — барокко, классицизма и рококо. Нельзя считать также, что и Ж.-Ж. Руссо был вдохновителем пейзажного стиля в садово-парковом искусстве, как это обычно предполагается. Пейзажный парк появился значительно раньше Руссо, философские работы которого относятся ко второй половине XVIII века.

Изучая многочисленные высказывания современников эпохи смены вкусов в садовом искусстве, один из крупнейших авторитетов в области искусствознания Николас Певзнер мог заключить одну из своих работ следующими словами: «Пейзажный парк был изобретен философами, писателями и знатоками искусств — не архитекторами и не садоводами. Он был изобретен в Англии, ибо это был сад английского либерализма, а Англия именно в этот период стала либеральной, т. е. Англией вигов».¹ Изобретение пейзажного парка в Англии Н. Певзнер относит к периоду между 1710 и 1730 годами, то есть значительно ранее философских выступлений Ж.-Ж. Руссо. Однако элементы пейзажных парков уже достаточно отчетливо проявились в Италии и Англии еще в XVII веке.

Далее Н. Певзнер приводит подтверждающие его мысль слова английского поэта Томсона из поэмы «Свобода» (1730). Н. Певзнер пишет: «Свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивидуума, серпантинные дорожки и ручейки — свободы английской мысли, и убеждения, и действия, и верность природе местности — верности природе в морали и политике. Партия вигов — это первый источник пейзажного сада, философия рационализма — второй. Разум — человеческая сила держать гармонию с вечным порядком Вселенной. Это часть природы, не противоположность при-

¹ P e v s n e r N. Studies in Art, Architecture and Design. New York, 1968, v. 1, p. 100 (перевод мой — Д. Л.).

роде. Только последующее извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния в искусственную помпу барокко и ветреность рококо. Лекарством явилось палладианство в архитектуре, стиль упорядоченный, подобно божественной (или ньютоновской) Вселенной, и такой простой, как природа, ибо никогда, уверяют философы, природа не была так полно понята, как древними. Отсюда следовать за стилем древних в архитектуре означало следовать природе». ¹ Тем самым Н. Певзнер в какой-то мере философски объясняет обычно вызывающее недоумение резкое различие между свободными формами пейзажного парка и строгими формами одновременно с ним развивающейся классицистической архитектуры.

«Тем не менее, — пишет Н. Певзнер далее, — эта концепция (концепция пейзажного парка. — Д. Л.) была вначале концепцией мыслителей и поэтому не визуальной. Те, кто породили ее, никогда не думали, что она приведет к скалам и утесам или к мягким лугам и журчащим ручейкам. И тут вмешались любители. Кристофер Хусси рассказывал, как после Утрехтского мира (1713 г.) свершение «большого путешествия» стало вопросом престижа, как любители искусств открыли Альпы и итальянские пейзажи, как Хусси нашел их идеализированными и подчеркнутыми в искусстве Сальватора Роза, Пуссена и Лоррена, как привез на родину их живописные произведения или гравюры с их произведений, как он воодушевлял художников в Англии смотреть глазами этих иностранных пейзажистов и как в конце концов он попробовал преобразовать свои собственные

¹ Pevsner N. *Studies in Art...*, p. 101. О развитии пейзажных парков под влиянием упорядоченного с помощью живописи «беспорядка» в природе Кр. Хусси пишет в кн.: Hussy Cr. *The Picturesque*. London, 1927. Ср. также: Hadfield M. *Gardening in Britain*. London, 1960; Hyams Ed. *The English Garden*. London, 1962.

владения в подражание пейзажам Роза и Лоррена». ¹ Немецкие садоводы в некоторых случаях даже прямо воспроизводили картины знаменитых пейзажистов. ²

Тип пейзажных парков, первоначально связанный с великими пейзажистами XVII века, писавшими по преимуществу виды Римской Кампаньи, складывался постепенно. В тех пейзажных парках, которые окружали Голландский сад в Царском Селе, важным моментом явилось появление монументов в память о русских победах и памятников, отражавших личные, индивидуальные чувства к друзьям, родным, любимым философам и поэтам. Кроме того, следует отметить всевозрастающую роль слова в парковом искусстве (ср. пышные и пространные надписи на памятниках победы, на Орловской ростральной колонне, на памятнике Д. А. Ланскому в Собственном садике, на мраморных Орловских воротах, на воротах «Любезным моим сослуживцам» и проч., и проч.). Сады в эпоху предромантизма приобретают ту «sensitivity of gardens», ³ которую так ценили англичане, и больший или меньший русский национальный оттенок в своей садовой тематике. Характерно, что даже темы басен Лафонтена, которые были часты в регулярном садоводстве, не исчезают, но приобретают тот же оттенок «sensitivity» (чувствительности), и это отчетливо сказывается в знаменитой — благодаря пушкинским стихам — скульптуре «Молочница». В этой статуе Соколова на первый план выступила не нравоучительная часть басни Лафонтена «Кувшин с молоком», а чувствительная — «sensitivity».

¹ P e v s n e r N. Studies in Art. . . , p. 101.

² См.: H y a m s E d. Capability Brown and Humphry Repton. London, 1971, p. 4.

³ Специальное выражение, означающее «чувствительность в пейзаже садов».

В связи со всем сказанным совершенно очевидно, что Пушкин в своих стихах откликается на «sensibility» царскосельской природы не только теми или иными поэтическими зарисовками своеобразно преломленных в Царском Селе лорреновских пейзажей, но всей свободной философией, в них заключенной. Сады Лицея — это прежде всего мир свободы, беззаботности, дружбы и любви, но вместе с тем и мир уединенного чтения, уединенных размышлений. Тема эта, начатая еще в монастырских садах средневековья, продолженная в ренессансных и барочных садах, перешла и в пейзажные парки Царского Села; не чужда она была и зеленым кабинетам Голландского сада перед Екатерининским дворцом, который ко времени Пушкина уже несколько изменил свой характер.

Тема уединения особенно важна для лицейских стихотворений Пушкина и не случайно связывается им с Царским Селом и его садами. Полусерьезно-полуиронически Пушкин называл себя «любовником муз уединенных», ассоциировал Лицей с монастырем, свою комнату с «кельей». Напомним хотя бы о его поэме «Монах» и послании «Наталье», заканчивающемся словами: «Знай, Наталья! — я... монах!» Тема уединения рисуется им в стихотворениях «Городок (К***)», «Дубравы, где в тиши свободы...» и во многих других.

Главное отличие барочных садов от ренессансных в их семантике заключается в следующем: ренессансные сады были садами серьезного отношения к миру, стремились представить некий «микрокосм»; барочные же сады внесли в семантическую сторону садово-паркового искусства сильный элемент иронии и шуток. Уже русские барочные сады XVII века (кремлевские, сады Измайлов-

ского и проч.) обладали этой шутливой тематикой: потешные флотилии на поднятых над естественным уровнем прудах (пруды на террасах, возвышающихся над уровнем Москвы-реки), «обманные» перспективные панно, для выполнения которых приглашались иностранные живописцы, и т. д.

Воспитанник кремлевских садов, Петр I культивировал в устройстве садов различные курьезы (фонтанные «шутихи», «острова уединения» на прудах и проч.). С этой шутливой семантикой барочных садов, которой было много и в «садах Лицея», связано и ироническое переосмысление темы монашества в лицейских стихотворениях Пушкина.

В отличие от голландских садов регулярного типа пейзажные парки предназначались главным образом для прогулок. Дорожки специально прокладывались так, чтобы удлинять путь и открывать гуляющим все новые и новые виды, маня к продолжению прогулок.

Н. А. Львов в своем проекте пейзажной («натуральной») части сада князя Безбородко в Москве разделил ее на три части: для прогулок утренних, полуденных и вечерних. Самый большой участок отводился для вечерних прогулок.¹ И это понятно: уже по представлениям XVIII и начала XIX века именно вечерние прогулки в одиночестве или с близкими друзьями считались наиболее полезными для крепкого сна и здоровья. Это позволяет в известной мере понять тематику стихотворе-

¹ «Вечернее гульбище всех прочих пространнее, для него определена вся нижняя часть сада поперек онаго. Широкия, а некоторые и прямыя дороги осенены большими деревьями, между коих различные беседки и киоски, то в лесу, то над водою разметанныя, прерывают единообразность прямой линии» (Львов Н. А. Каким образом должно бы было расположить сад князя Безбородки в Москве. Цит. по: Гримм Г. Г. Проект парка Безбородко в Москве. Материалы к изучению творчества Н. А. Львова. — В кн.: Сообщения Института истории искусств, 4—5. Живопись. Скульптура. Архитектура. М., 1954, с. 121—122).

ния Пушкина «Сон». Напомню хотя бы такие строки этого стихотворения 1816 года:

Друзья мои! возьмите посох свой,
Идите в лес, бродите по долине,
Крутых холмов устаньте на вершине,
И в долгу ночь глубокий ваш будет сон!

Нас не должно удивлять и то обстоятельство, что, рисуя в своих стихах императорские парки, Пушкин упоминает и о пасущихся в них домашних животных. Овцы и коровы были неизменным элементом пейзажных парков.

Это требует некоторых разъяснений. Как правило, пейзажные парки создавались в отдаленной части владений хозяина. Примыкающая к дому часть оставалась регулярным садом (как Голландский сад у Екатерининского дворца) или даже (в пору господства вкуса к пейзажности) заново разбивалась в регулярном стиле (так создавалась при Павле регулярная часть Гатчинского парка). В обширном же пейзажном парке могли гулять посетители, паслись овцы, олени и даже коровы. Молочные фермы (в Павловске и Петергофе) нужны были не только для имитации сельской жизни, но и чтобы населять пейзажные парки скотом: этого требовала эстетика пейзажных парков, как требовала того же и пейзажная живопись, которой пейзажные парки следовали.

Образы природы пейзажных парков Царского глубоко пронизывают собой все лицейские стихотворения Пушкина (тишина полей, сень дубрав, журчание ручьев, лоно вод, дремлющие воды, душистые липы, злчные нивы), хотя и даны с некоторыми поэтическими преувеличениями (так, в «крутых холмах» чувствуется стремление увидеть Царское в духе картин Лоррена, как и в «твердой мшистой скале» «Воспоминаний в Царском Селе»). Из скульптур и памятников Царского Пушкин откликается главным образом на исторические — памятники русским победам. Это отчасти объясняется тем,

что Павел I увез из Царского большинство статуй и сады Лицея вообще были ими сравнительно небогаты во времена Пушкина. Павел не решился разрушить в Царском памятники русским победам.

Памятники русским победам — это другая сторона «sensibility» Царского Села, и здесь следует отметить влияние поэзии Оссиана. В «Воспоминаниях в Царском Селе» говорится о «валах седых» и их «блестящей пене», о «тени угрюмых сосен». Может быть, с теми же образами Оссиана связано и то обстоятельство, что ночной парковый пейзаж занимает в лицейских стихах Пушкина значительное место.

Итак, изучая эволюцию видения Пушкиным природы в его лицейский период, необходимо принимать во внимание не только поэтические влияния (Грея, Томсона и проч.), но и те философско-эстетические концепции, которые лежали в основе садов и парков Царского Села.

В лицейских стихотворениях Пушкина сказалась семантика садов двух типов — архитектурно-голландских (не французских) и «натуральных». Мы не должны видеть в этом какого-то внутреннего противоречия. Во-первых, в Царском Селе лицеистам были доступны как Голландский сад, так и более отдаленные пейзажные парки, а во-вторых, ни в Англии, ни в России смена вкусов в области садово-паркового искусства, как уже говорилось, не была резкой. Регулярные парки в конце XVIII — начале XIX века считались необходимой связующей частью между домом хозяина и более отдаленными пейзажными парками, предназначавшимися для прогулок. В уже упоминавшейся и цитировавшейся записке предромантического поэта и культурного деятеля Н. А. Львова последний утверждал, что в своем проекте сада Безбородко он ставит себе целью «согласить учение двух противоположных художников Кента и Ленотра, оживить холодную единообразность сего последнего, поработившего в угодность великолепия натуру под иго

прямой линии, живыми и разнообразными красотами Аглицкого садов преобразителя и поместить в одну картину сад пышности и сад утех». ¹

«Садом пышности» Голландский сад перед Екатерининским дворцом никогда не был, но совмещение архитектурного стиля с пейзажным в «садах Лицея» происходило во времена Пушкина тем легче, что деревья в Голландском саду уже достаточно разрослись. Совмещение обоих стилей отнюдь не уменьшало семантическую сторону воздействия «садов Лицея» на поэзию Пушкина. Они сочетались, и мы с достаточной ясностью узнаем их воздействие в его лицейских стихах.

Пушкинское понимание царскосельских садов как садов свободы, тишины, уединения было свойственно и другим поэтам-лицеистам. Дельвиг писал в 1817 году:

Я редко пел, но весело, друзья!
Моя душа свободно разливалась.
О царский сад, тебя ль забуду я?
Твоей красой волшебной оживлялась
Проказница фантазия моя,
И со струной струна перекликалась,
В согласный звон сливаясь под рукой, —
И вы, друзья, любили голос мой.

«К друзьям»

Царскосельские сады явились для Пушкина школой, в которой он учился понимать природу. Многие в его понимании пейзажей Михайловского и Тригорского явилось для него как бы продолжением философии свободного сада, выработанного в практике романтического садоводства.

Пушкин был нравственно воспитан садами Лицея и присущей им свободой вольной природы. Между его ощущением, с одной стороны, царскосельских садов, а с другой — природы Михайловского не было принципиальных

¹ Сообщения Института истории искусств, с. 110.

различий. Подобно тому как пейзажный, «естественный» сад был изобретением тех поэтов, которые проповедовали не только душевную, но и гражданскую свободу — Мильтона, Томсона, Поупа, — пейзажная лирика Пушкина была так же тесно связана с темой личной свободы и протестом против несвободы русского крестьянства. Люди и природа нерасторжимы, особенно в деревне. Именно поэтому естественность и чистота природы вызвали в Пушкине по контрасту чувство горечи от неправды человеческих отношений, а простор полей и свобода пейзажа — возмущение от отсутствия свободы в человеческом обществе.

И не случайно воспитанник «садов Лицея» Пушкин, появившись в Михайловском, пишет стихотворение «Деревня», в котором с такою резкостью противопоставил мирный шум дубрав и тишину полей «рабству тощему» русского крестьянства.

Царскосельские сады, кроме того, научили Пушкина сладости воспоминаний, связали поэзию Пушкина с постоянными, очень характерными для нее реминисценциями прошлого.

Царскосельский парк был парком воспоминаний, и, как указывал И. Ф. Анненский в своем замечательном очерке «Пушкин и Царское Село», еще в Лицее тема воспоминаний стала ведущей темой поэзии Пушкина: «... именно в Царском Селе, в этом парке «воспоминаний» по преимуществу, в душе Пушкина должна была впервые развиться склонность к поэтической форме *воспоминаний*, а Пушкин и позже особенно любил этот душевный настрой».¹

Уже в 1829 году Пушкин писал:

Воспоминаньями смущенный,
Исполнен сладкою тоской,

¹ Анненский Иннокентий. Книги отражений. Серия «Литературные памятники». М., 1979, с 309.

Сады прекрасные, под сумрак ваш священный
Вхожу с поникшею главой. . .

Воспоминания рождала в Пушкине не только романтическая часть Екатерининского парка, но и Старый (Голландский) сад с его удивительной гармонией человеческой регулярности и созданной временем природной свободой. В пейзажной части парка были по преимуществу героические памятники, памятники военной славы России, в Старом же саду — античные символические и аллегорические фигуры:

Всё — мраморные циркули и лиры,
Мечи и свитки в мраморных руках,
На главах лавры, на плечах порфиры. . .

«В начале жизни школу помню я. . .»

Поскольку для Пушкина царскосельские сады во всех их частях были по преимуществу садами, навевавшими воспоминания, давшими ему, великому, одну из самых важных тем его лирики, — хранить в них все воспоминания, связанные с Пушкиным, наш первейший долг, долг перед русской культурой.

Когда в начале XX века А. Бенуа установил своего рода культ времени Елизаветы Петровны¹ и французского классицизма в садоводстве, это было своего рода снобистским увлечением, шедшим в разрез со всем пониманием царскосельских садов, установленным в русской поэзии Пушкиным. И не случайно Ахматова писала, как бы полемизируя с А. Бенуа:

Смуглый отрок бродил по аллеям
У озерных глухих берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

¹ См.: Бенуа А. Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб., 1910.

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни. . .
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

(Курсив мой. — Д. Л.)

Садово-парковое искусство — это прежде всего искусство содержательное, связанное с определенными философскими и поэтическими ассоциациями.

1979

В

статье «Новые списки стихотворения, известного под названием „Родина“», А. Л. Гришунин и В. А. Черных¹ приводят новый список этого нелегального стихотворения середины XIX века из рукописного сборника, составленного библиографом П. А. Ефремовым.² Авторы статьи убедительно показывают, что многие чтения этого нового списка первоначальнее чтений других списков, известных до него, но считают, что чтение «рогатых баб» в строфе:

Гнилые избы, кабаки,
Непроходимые дороги,
Оборванные мужики,
Рогатых баб босые ноги —

«явно неисправно», и предпочитают ему чтение «брюхатых баб». Между тем именно чтение «рогатых» следует признать первоначальным и лучше вяжущимся со всем характером стихотворения.

Как известно, рогами в наряде русских деревенских замужних женщин некоторых губерний называли кичку, или кичу, — очень

¹ Проблемы современной филологии. Сб. статей к семидесятилетию акад. В. В. Виноградова. М., 1965, с. 372—377.

² ЦГАЛИ, ф. 1296, оп. 2, ед. хр. 55, л. 192.

высокий головной убор, род повойника, часто парчового или даже низанного жемчугом, с двумя острыми выступами спереди (отсюда и название кички «рога»).¹ Этот пышный головной убор, обычно передававшийся по наследству, составлял разительный контраст к повседневной босоногости деревенских женщин. Даль в толковом словаре приводит фольклорную насмешку над онежскими бабами, что они «на рогах онучи сушили», то есть накидывали на кичку онучи, оставляя ноги босыми.

В строке: «Рогатых баб босые ноги», как и во всем стихотворении в целом, подчеркивается крайняя нищета, скрывающаяся за официальной пышностью России.

Первоначальность чтения «рогатых баб», а не «брюхатых баб» подтверждается текстологическим правилом, согласно которому наиболее трудное чтение (*lectio difficilior*) признается более древним, чем чтение более легкое (*lectio faciliior*). Как правило, переписчики облегчают себе чтение, заменяют менее понятное более понятным, модернизируют текст. Название кики «рога» не было широко распространено, оно было известно только в некоторых губерниях. Поэтому оно может облегчить поиски автора этого стихотворения, долгое время приписывавшегося Д. В. Веневитинову.

Тема двойственного состояния русского крестьянства — с одной стороны, обладающего удивительным чувством собственного достоинства, а с другой стороны, нищенски униженного, — была одной из основных в русском искусстве и литературе. Таковы женщины из народа А. Г. Венецианова: головные уборы царевен и босые ноги нищенок. Этот мотив постоянен в изображениях венециановских крестьянок — отдыхающих или работающих, ведущих под уздцы лошадей или кормящих детей.

¹ О рогатых головных уборах см.: Лебедева Н. И., Маслова Г. С. Русская крестьянская одежда XIX — нач. XX в. — В кн.: Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1967.

Рога, покрытые вышитыми платками, — один из самых красивых нарядов крестьянок, выразивший их самоощущение цариц и царевен вопреки вопиющей бедности их существования.

Чуть позднее передвижники тоже будут подчеркивать жалкую бедность русских крестьян, но без той особой трагичности, которая ощущается в изображениях Венецианова.

1979

Социальные корни типа Манилова

Одно из важнейших достижений реализма Гоголя заключалось в том, что все создаваемые им типы строго локализовались в социальном пространстве России. При всех общечеловеческих чертах Собакевича или Коробочки, все они все же одновременно являются представителями определенных групп русского населения первой половины XIX века. Мы ясно видим, в каких социальных условиях развился тот или иной персонаж Гоголя и к какой социальной группе он принадлежит. И это особенно относится к «Мертвым душам».

Г. А. Гуковский пишет о «Мертвых душах»: «Первый том — картина России, русского общества, картина социальная, с народом в качестве фона и основы ее. В соответствии с этим, в первом томе в центре не индивидуальная психология личностей, а типические черты социальных групп и лиц как их представителей».¹

Известны слова Гоголя из его письма Погодину от 28 ноября 1836 года о «Мертвых душах»: «Вся Русь отзовется в нем (в

¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М—Л., 1959, с. 476.

этом творении Гоголя. — Д. Л.)», и Гоголь стремится «в полный обхват ее обнять».¹

Не совсем ясен, однако, в этом социальном отношении Манилов. Помещик? Но почему именно помещичья среда создала Манилова? Конечно, он помещик, но ведь помещиками было все высшее чиновничество.

Необходимо, как мне представляется, обратить внимание на то, что в Манилове есть определенные признаки принадлежности его к высшему бюрократическому кругу России. Не случайно, думается, Чичиков начинает свой объезд помещичьих гнезд именно с Манилова (т. 1, гл. II). Этикет визитов требовал начинать визитационные объезды с наиболее важных лиц города или губернии. Характерен и разговор, который Чичиков ведет с супругами Маниловыми. Последние спрашивают его, какого он мнения о губернаторе, затем о вице-губернаторе, о полицмейстере, председателе палаты, почтмейстере и «таким образом, — замечает Гоголь, — перебрали почти всех чиновников города», что в какой-то мере указывает на близость Манилова именно к этому кругу лиц. Своего сына Фемистоклюса Манилов прочит в посланники, а о странной покупке Чичикова осведомляется, «не будет ли эта негоция несоответствующей гражданским постановлениям и дальнейшим видам России». Только удостоверившись в том, что казна получит «законные пошлины», и придав своему лицу такое «глубокое выражение, какого, может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного министра» (курсив мой. — Д. Л.), Манилов решается заключить сделку на мертвые души.

После этих нескольких замечаний я бы хотел представить читателям некоторые материалы (далеко не исчерпывающие), указывающие на то, что маниловщина была в высшей степени свойственна лицемерному бюро-

¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 482, 483.

кратическому слою империи Николая I, и в первую очередь самому Николаю I. Я не думаю, чтобы в представленных мной материалах нужно было непременно искать определенные прототипы Манилова. Лицемерие и сентиментальность пронизывали собой весь быт чиновничьей бюрократии России, и примеров маниловщины именно в этом социальном кругу было слишком достаточно. Это было искаженным отражением сентиментализма в высших кругах тогдашнего чиновничества, сентиментализма, понятого вкривь и вкось. Полагаю, что читатели не поймут меня так, что я ищу реальные события, знакомые Гоголю, — я имею в виду общий уклад жизни высшего чиновничества.

В этой связи прежде всего важен сам император Николай I — «первый помещик» и образец для всей своей многочисленной чиновничьей бюрократии.¹ Николай I, конечно, не был непосредственным прототипом Манилова (соблазн увидеть в Николае I прототип Манилова велик), но между ним и Маниловым намечается отчетливое типологическое сходство, о котором и пойдет речь в дальнейшем.

С точки зрения социальной прикреплённости маниловщины небезынтересны у Гоголя архитектурные «проекты» Манилова: «храм уединенного размышления» при въезде в усадьбу, мечты его устроить пруд, провести подземный ход, выстроить каменный мост и по сторонам его поставить лавки для купцов, его желание пофилософствовать под тенью какого-нибудь вяза, выстроить «огромнейший дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером

¹ Ср. речь Николая I к депутатам петербургского дворянства 21 марта 1848 года: «Правило души моей откровенность, я хочу, чтобы не только действия, но намерения и мысли мои были бы всем открыты и известны, а потому я прошу вас передать все мною сказанное всему С.-Петербургскому дворянству, к составу которого я и жена моя принадлежали как здешние помещики» (сб. «Эпоха Николая I», под ред. М. О. Гершензона. М., 1910, с. 11).

чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах». Действительность превосходила в этом отношении фантазию Гоголя и его персонажа. Как известно, Николай I был увлечен различными парковыми постройками в сентиментальном духе: чайными домиками, инвалидными домиками, павильонами, фермами и пр. Особенно много было построено в Старом Петергофе. Вот что писала по поводу всех этих павильонов А. Ф. Тютчева в своих воспоминаниях: «Петергоф и все его окрестности усеяны увеселительными павильонами, голландскими мельницами, швейцарскими шале, китайскими киосками, русскими избами, итальянскими виллами, греческими храмами, замками в стиле «рококо» и т. д., и т. д., выстроенными императором Николаем для развлечения и ради забавы императрицы Александры „Феодоровны“, в которых она имеет обыкновение, когда живет в Петергофе, проводить свои дни, бесконечно разнообразя свое пребывание. Например, утренний кофе подается в Ореанде, обед в Озерках, вечерний чай на Бабьем Гоне». ¹

«Проходя по залитым зеленью и солнцем петергофским садам с их фонтанами и цветущими газонами, я чувствую, при виде этих павильонов, коттеджей, ферм, маленьких мельниц, этих бесчисленных проявлений императорских фантазий, чрезвычайно красивых самих по себе, такое душевное отвращение, что вид их сжимает мне сердце как боль физическая». ²

Следующая выписка из воспоминаний А. Ф. Тютчевой характеризует быт императорской фамилии, связанный с этими павильонами: «В Царском и в Петергофе можно было видеть большой запряженный фургон, нагруженный кипящим самоваром и корзинами с посудой и

¹ Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Дневник. 1855—1882 гг. М., 1929, с. 33 (запись 5 июня 1855 г.).

² Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания. Дневник. 1853—1855 гг. М., 1928, с. 40.

булками. По данному сигналу фургон мчался во весь опор к павильону, назначенному для встречи. „Ездовые“, с развевающимися по ветру черными плюмажами, скакали на ферму, в Знаменское, в Сергиевку, предупредить великих князей и великих княгинь, что императрица будет кушать кофе в Ореанде, на „мельнице“, в „избе“, в Монплезире, в „хижине“, в „шале“, на ферме, в Островском, на Озерках, на Бабьем Гоне, на Стрелке, словом, в одном из тысячи причудливых павильонов, созданных для развлечения и отдохновения императрицы баловством ее супруга, который до конца жизни не переставал относиться к ней, как к избалованному ребенку. Через несколько минут можно было наблюдать, как великие князья в форме, великие княгини в туалетах, дети в нарядных платьицах, дамы и кавалеры свиты поспешно направлялись к намеченной цели. При виде всего этого церемониала по поводу простого питья кофе я часто вспоминала анекдот про пастуха, который на вопрос, что бы он стал делать, если бы был королем, отвечал: „Я бы стал пасти своих овец верхом“. Великие мира сего все более или менее выполняют программу пастуха, они пасут свои стада верхом, и если они редко совершают великие дела, зато превращают житейские мелочи в очень важные дела». ¹

Некоторые из мечтаний Манилова поразительно совпадают с затеями, которые Николай I осуществил несколько позже. Так, Манилов, как мы уже отметили, мечтает построить дом «с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах». Напомню, что Николай I приказал построить в Старом Петергофе, недалеко от Бабьего Гона, именно бельведер для чаепитий с видом на Петербург.

Об отношении Николая к семейной жизни дают пред-

¹ Там же, с. 94—95.

ставление записки некоего Н. Д. Он пишет: «Водворившись после брака в Аничковском дворце, великий князь Николай Павлович реставрировал его совершенно, уничтожил громадные залы и приспособил их для тихой и счастливой семейной жизни. „Жить семейною жизнью — вот истинное счастье“, — повторял он часто. „Если кто-нибудь спросит тебя, — говорил великий князь одному из своих приближенных, — в каком уголке мира скрывается истинное счастье, сделай одолжение, пошли этого человека в Аничкинский рай“». ¹

Публичные изъявления чувств к жене, родным и друзьям были потребностью императора. Н. К. Шильдер пишет: «В известиях из Москвы описывают, что свидание императора с его братом Константином ² было очень трогательно. Их объятия, их волнение *в присутствии придворных* (курсив мой. — Д. Л.) придали этому неожиданному свиданию некоторый оттенок сентиментализма, который передать трудно». ³ Вспомним, как публично встречаются Чичиков и Манилов в седьмой главе: «Они заключили тут же друг друга в объятия и минут пять оставались *на улице* (курсив мой. — Д. Л.) в таком положении. Поцелуи с обеих сторон так были сильны, что у обоих весь день почти болели передние зубы».

Семейный быт Николая I представляет собой разительные параллели к семейному быту Манилова. Взаимные сюрпризы, угощения, публичные излияния чувств на виду у всех составляли неременную черту придворного быта. Приведу характерный случай из книги А. Гейрота «Описание Петергофа»: «Император Николай I, увеличивая пространство парков и садов в Петергофе, вместе

¹ Н. Д. Несколько слов в память императора Николая I. — Русская старина, 1896, кн. 6, с. 456.

² 14 (26) августа 1826 года.

³ Шильдер Н. К. Император Николай Первый. СПб., 1903, т. 2, с. 6.

С тем повелел устроить для сторожей в разных местах красивые караулки, с небольшими огородами и другими хозяйственными удобствами. Содержание сторожам назначено было весьма хорошее, а государю благоугодно было предоставить право на помещение в этих караулках исключительно отставным заслуженным георгиевским кавалерам и кандидатам. Постройка караулок для инвалидов подала мысль императору Николаю I построить красивый сельский домик в виду караулки близ большого Запасного пруда, места любимых прогулок императрицы Александры Федоровны. Постройка этого домика производилась втайне от государыни. Когда караулка была готова, то в одно воскресное утро государь предварил государыню, что после обедни он отправится со всеми детьми в кадетский лагерь, а государыню просит подождать его возвращение в Большом дворце. После обедни государь со всеми детьми поехал в лагерь и спустя час послал флигель-адъютанта с поручением привести государыню к вновь построенному сельскому домику. Приглашение это не обратило особого внимания государыни, и она последовала за адъютантом в открытом экипаже, в сопровождении одной из своих дам. Но приехав к месту любимых своих прогулок, к крайнему удивлению государыня увидела щегольскую избу, с крылечка которой сошел отставной солдат в форменном сюртуке с золотым галуном на воротнике и с нашивками на левом рукаве. Он подошел к коляске и с глубоким почтением просил государыню сделать ему честь отдохнуть в его избе. Государыня тотчас же узнала в ветеране своего мужа, который, однако, продолжал сохранять принятую на себя роль. Государыня вошла в избу, где ее ожидали, выстроенные в ряд, все ее сыновья и дочери. „Позвольте мне, — говорил ветеран, — представить Вашему величеству по имени всех моих детей и поручить их могущественному покровительству матушки царицы. Старший мой сын уже флигель-адъютант, хотя

ему едва минуло девятнадцать лет, об нем я и не прошу, но за трех остальных моих сыновей и трех дочерей я должен обратиться к Вашему величеству с просьбой. Десятилетнего Константина я назначаю во флот, семилетнего Николая — в инженерный корпус, меньшего Михаила — в артиллерию. Старшую дочь мою, Марию, я бы желал пристроить в Смольный, вторую, Ольгу, — в Екатерининский, а младшую, Александру, — в Патриотический институт“. Государыня, счастливая, обещала ветерану по возможности позаботиться о его детях, но не могла долее сохранить принятую на себя роль и, тронутая до слез, благодарила мужа за сюрприз». ¹

Эпизод с представлением детей государыне и с различными то шутливыми, то серьезными предположениями о их будущей карьере не случаен. Это было одно из любимых развлечений не в меру сентиментального деспота. Московский фабрикант Рыбников в своих воспоминаниях об обеде, данном в Зимнем дворце в 1833 году купечеству, пишет: «После обеда, обойдя всех, государь взял приведенного малолетнего Константина Николаевича, ² наклоня ему голову, приговаривал: „Кланяйся, кланяйся ниже“. Потом, став прямо, скомандовал великому князю: „Ты адмирал, но полезай на мачту сам!“ Великий князь, хватаясь за руки, пуговицы и петли императора, влез на плечо. Тогда государь поцеловал его и сказал присутствующим: „Это адмирал исправный, — ну, тем же маршем с мачты долой!“» ³

Такие же игры с назначением им должностей и зва-

¹ Гейрот А. Описание Петергофа. СПб., 1868, с. 106. (Случай этот относится к 1834 году.)

² Напоминаю, между прочим, что имена царских детей, Константин и Михаил, были связаны с чаяниями русского двора на восстановление Византийской империи (Константин — первый и последний императоры Византии, Михаил — будущий, предсказанный в пророчествах). Ср. Фемистоклос и Алкид у Манилова.

³ Цит. по кн.: Ярош К. Н. Император Николай Павлович. Харьков, 1890, с. 20.

ний были характерны и для общения Николая с кадетами, которых привозили к нему в Александрию и Петергоф.

Если вспомнить, что Манилов шутливо назначал своего сына посланником, а для себя и Чичикова мечтал о производстве в генералы, то приобретает некоторое значение и тот факт, что сам Николай очень любил шутливо назначать себя и окружающих в различные чины и ведомства. Антона Рубинштейна при встрече он называл «Ваше превосходительство», к М. И. Глинке при поручении ему капеллы обращался с прошением, возясь с кадетами, в самый разгар игры шутливо напоминал им, что он император («Как вы смели повалить императора»¹) и т. д. Николай I и его жена любили играть в «простых людей». ² В связи с этим нельзя не обратить внимания на то, что Манилов потчует Чичикова, предлагая ему «по русскому обычаю» щи. «Русский обычай» был в моде при дворе Николая I. Были заведены русские придворные костюмы: дамы носили сарафаны с тренем, расшитым золотом, повойники на голове и пр.

К чертам маниловщины в Николае I следует отнести и его доведенную до страсти любовь к смотрам и учениям, ужасавшую наблюдавших эту черту иностранцев. Характерно, что, воспроизводя сражения, Николай I «исправлял» ошибки полководцев и истории, наслаждаясь тем, что воображал себя победителем. Вот что пишет немецкий путешественник Гагерн, которому довелось присутствовать при воспроизведении 10 сентября

¹ Там же, с. 61, 81—82.

² Об этой игре в «простых людей» пишет А. Ф. Тютчева: «Двор сегодня переехал в Петергоф. Это место мне исключительно антипатично. Здесь играют в буржуазную и деревенскую жизнь. Император, императрица и другие члены семьи живут в различных фермах, коттеджах, шале, во всякого рода павильонах, разбросанных в парке Александрии, где все эти великие мира предаются иллюзии жить, как простые смертные» (Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Дневник. 1855—1882 гг., с. 32; запись 5 июня 1855 г.).

1839 года на Бородинском поле знаменитого сражения с Наполеоном: «10-го сентября. Сегодня великий день, в который еще раз произошла Бородинская битва. Впрочем, представляла ее одна русская армия, неприятель только предполагался. Был составлен план, по которому все сражение разделялось на четыре момента. Погода благоприятствовала этому прекрасному зрелищу, длившемуся с 8 часов утра до 4 пополудни. Командовал фельдмаршал Паскевич, пока это было только возможно, и сначала довольно верно воспроизводил сражение, но по прошествии нескольких часов, то есть около полудня, сам император взял фактически команду в свои руки и исправлял ошибки, якобы сделанные некогда, то есть он произвел с драгунами большое обходное движение против левого фланга и тыла французской армии...».¹ Генерал Ермолов по этому поводу заметил: «C'est la représentation de la bataille avec les corrections, que Monsieur le Marechal a jugé convenable d'y introduire».² («Это представление битвы с исправлениями, которые его величество главнокомандующий соизволил в нее внести».) Далее Гагерн замечает: «13-го сентября. Сегодня последний маневр при Бородине; император еще раз дает сражение à sa façon (на свой манер) и так обойдет французов, что они будут пойманы как в мешок».³

По поводу морских смотров барон Кюстин писал: «Ребячество в грандиозных размерах — вещь ужасная! Лорд Dugnat высказал это лично императору Николаю Павловичу и своею откровенностью поразил его в самое чувствительное место его властолюбивого сердца: „русские военные корабли — игрушка русского императора“».⁴

¹ Россия и русский двор в 1839 г. Записки немецкого путешественника Гагерна. — Русская старина, 1891, кн. 1, с. 9.

² Там же, с. 11.

³ Там же, с. 12.

⁴ Россия и русский двор в 1839 г. Записки французского путешественника (маркиза де) Кюстина. — Русская старина, 1891, кн. 1, с. 158.

Бюрократическое лицемерие заставляло Николая I придавать несвойственное значение вновь организуемым учреждениям сыска и репрессий. Вот что пишет К. Н. Ярош в своей биографии Николая I об открытии знаменитого своим государственным терроризмом III Отделения: «Истинная мысль учреждения выступает рельефно в словах императора, который, в ответ на вопрос об инструкции, подал графу Бенкендорфу (первому начальнику III Отделения) свой платок и сказал: „Утирай этим платком как можно больше слез“». ¹

Нет оснований видеть в Манилове пародию на Николая I, хотя нужно обратить внимание, что внешность Манилова кое в чем напоминала Николая. Манилов был «человек видный», «он улыбался заманчиво, был белокур, с голубыми глазами».

Нельзя не обратить внимание на окончание второй главы. Она заканчивается тем, что Манилов мечтает, как они с Чичиковым «приехали в какое-то общество в хороших каретах, где обворожают всех приятностью обращения, и что будто бы *государь* (курсив мой. — Д. Л.), узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами».

О том, что Николай I действительно любил дружбу со своими подчиненными «генералами», свидетельствуют следующие случаи.

Отношения Бенкендорфа и Дубельта были вполне в духе маниловщины. Дубельт называл Бенкендорфа «человеком ангельской доброты». Когда Бенкендорф уезжал за границу, Дубельт плакал, и писал затем жене: «Ты знаешь, душенька, как я люблю моего графа, и бог видит, что за каждый год его жизни я отдал бы год своей». ²

Такою же сентиментальностью отличались отношения Бенкендорфа с Николаем I, отчасти напоминавшие отношения с Чичиковым, о которых мечтал Манилов

¹ Ярош К. Н. Император Николай Павлович, с. 30.

² См.: Лемке М. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг., СПб., 1908, с. 123.

(дружить, ездить в одной карете и пр.). Известно, например, что в путешествиях Бенкендорф всегда сопровождал Николая I, сидя с ним в одной коляске напротив его. Отношения Николая I с Бенкендорфом были настолько близки, что, например, во время болезни Бенкендорфа в 1837 году, когда тот находился в своем имении Фалле, государь не называл его в письмах иначе как «мой милый друг» («mon cher ami»), а подписывался неизменно: «на всю жизнь любящий Вас Николай» («À vous pour la vie, votre tendrement affectueux Nicolas»). Когда больной переехал в Петербург, Николай I навещал его по два раза в день.¹

Современники нередко характеризуют Бенкендорфа и Дубельта как «добрых» и «приятных» людей. Даже Достоевский, видевший Дубельта на допросах по делу петрашевцев, называл его «преприятным человеком».²

О том, каким сладким лицемерием умел обставлять Дубельт свои отказы и запрещения, дает представление следующее письмо Дубельта М. М. Попову. В 1837 году А. А. Краевский представил для «Журнала Министерства народного просвещения» рукопись В. А. Жуковского «Черты истории государства Российского». Дубельт писал по этому поводу М. М. Попову: «Я ничего не читал прекраснее этой статьи и прошу вас, родной мой Михаил Максимович, принять на себя труд поблагодарить г-на Краевского за доставление мне удовольствия прочесть новый прекрасный труд Жуковского. Поблагодарите его и за оказываемую им мне доверенность, за которую я должен отплатить ему откровенностию. Статья безусловно — прекрасна, но будет ли существенная польза, ежели ее напечатают? Вопрос этот делаю по двум причинам. Во-первых, чтобы видеть всю красоту и пользу

¹ См.: Лемке М. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг., с. 24.

² Милюков А. Ф., М. Достоевский. — Русская старина, 1881, кн. 3, с. 706.

этого сочинения, нужно знать твердо историю государства Российского, а как, к несчастью, немногие у нас ее знают, то статья эта для немногих будет понятна... Во-вторых, она оканчивается первым нашествием Батыя... Описав темные времена быта России, (сочинитель) не хочет говорить о ее светлом времени, — жаль!»¹ Результат — запрещение статьи.

По тому, как Манилов разговаривает со своим приказчиком и просителями-крестьянами,² он очень напоминал графа Бенкендорфа. Э. И. Стогов пишет о Бенкендорфе: «Зная графа, мы хорошо знали всю бесполезность приемов его. Он слушал ласково просителя — ничего не понимая; прошения он никогда, конечно, уже не видал; но публика была очень довольна его ласковостью, терпением и утешительным словом».³

М. А. Корф пишет, что Бенкендорф редко вслушивался в то, что ему говорили, и приводит следующий характерный случай для этого, как он выражается, «отрицательно доброго человека»: «Вместо героя прямоты и правдодушия... он, в сущности, был более отрицательно добрым человеком, под именем которого совершалось, наряду со многим добром, и немало самоуправства и зла. Без знания дела, без охоты к занятиям, отличав-

¹ Бычков А. И. Попытка напечатать «Черты истории государства Российского» В. А. Жуковского в 1837 г. — Русская старина, 1903, кн. 12, с. 596.

² Привожу это место из второй главы «Мертвых душ»: «Хозяйством нельзя сказать, чтобы он занимался, он даже никогда не ездил на поля, хозяйство шло как-то само собою. Когда приказчик говорил: „Хорошо бы, барин, то и то сделать“, — „Да, недурно“, — отвечал он обыкновенно, куря трубку, которую курить сделал привычку, когда еще служил в армии, где считался скромнейшим, деликатнейшим и образованнейшим офицером. „Да, именно недурно“, — повторял он. Когда приходил к нему мужик и, почесавши рукою затылок, говорил: „Барин, позволь отлучиться на работу, подать заработать“, — „Ступай“, — говорил он, куря трубку, и ему даже в голову не приходило, что мужик шел пьянствовать».

³ Записки Э. И. Стогова. — Русская старина, 1903, кн. 5, с. 312.

шийся особенно беспамятством и вечною рассеянностью, которые многократно давали повод к разным анекдотам, очень забавным для слушателей, или свидетелей, но отнюдь не для тех, кто бывал их жертвою, наконец, без меры преданный женщинам, он никогда не был ни деловым, ни дельным человеком и всегда являлся орудием лиц, его окружавших. Сидев с ним четыре года в Комитете министров и десять лет в Государственном Совете, я ни единожды не слышал его голоса ни по одному делу, хотя многия приходили от него самого, а другия должны были интересоваться его лично. Часто случалось, что он после заседания, в котором присутствовал от начала до конца, спрашивал меня, чем решено такое-то из внесенных им представлений, как бы его лица совсем и не было.

Однажды в Государственном Совете, министр юстиции, граф Панин произносил очень длинную речь. Когда она продолжалась уже с полчаса, Бенкендорф обернулся к соседу своему, графу Орлову, с восклицанием:

— *Sacré Dieu, voilà ce que j'appelle parler!* («Бог мой, вот что я называю красноречием!»).

— Помилуй, братец, да разве ты не слышишь, что он полчаса говорит против тебя!

— В самом деле? — отвечал Бенкендорф, — который тут только понял, что речь Панина есть ответ и возражение на его представление.

Через пять минут, посмотрев на часы, он сказал: «*a présent adieu, il est temps que j'aille chez l'Empereur*» («Ну, до свидания, мне пора к государю»), — и — оставил другим членам распутывать спор его с Паниным *по их усмотрению*.

Подобные анекдоты бывали с ним беспрестанно, и от этого он нередко вредил тем, кому имел намерение помочь, после сам не понимая, как случилось противное его видам и желанию. Должно еще прибавить, что при очень приятных формах (курсив мой. — Д. Л.), при чем-то рыцарском в тоне и словах и при довольно живом

светском разговоре, он имел самое лишь поверхностное образование, ничему не учился, ничего не читал и даже никакой грамоты не знал порядочно...»¹

Заканчивая наш обзор, хотелось бы указать на то, что черты маниловщины свойственны в произведениях Гоголя не только одному Манилову. Чиновники и в «Мертвых душах», и в «Ревизоре» живут между собой дружно, играют в «бостончик», собираются на домашние вечеринки и чашку чаю; их семейные отношения по большей части идилличны, а некоторые даже читают Жуковского и Карамзина. Характернейшая в этом отношении персона «Мертвых душ» — губернатор, который «был большой добряк и даже сам вышивал иногда по тюлю» (т. 1, гл. 1). Иными словами: «такой добряк, что даже вышивал по тюлю!»

Обращаясь к вопросу о том, почему же Гоголь прямо не назвал ту бюрократически-чиновничью группу, к которой принадлежит Манилов, укажу только, что ответ этот дан самим Гоголем. Описывая в седьмой главе, как Чичиков и Манилов идут по грязным комнатам палаты, Гоголь пишет о себе: «Следовало бы описать канцелярские комнаты, которыми проходили наши герои, но автор питает *сильнейшую робость* (курсив мой. — Д. Л.) ко всем присутственным местам. Если и случалось ему проходить их даже в блистательном и облагороженном виде, с лакированными полами и столами, он старался пробежать как можно скорее, смиренно опустив и потупив глаза в землю, а потому совершенно не знает, как там все *благоденствует и процветает*...»

Вот в этом всё дело: Гоголь писал о Манилове «потупив глаза». И он боялся, конечно, указать прямо на ту среду, для которой маниловщина была наиболее характерна и которой подражал Манилов. И тут следует сказать: маниловщина больше самого Манилова. Мани-

¹ Из записок барона (впоследствии графа) М. А. Корфа. — Русская старина, 1899, кн. 12, с. 486—487.

ловщина, если ее рассматривать не только как общечеловеческое явление, а как явление определенной эпохи и определенной среды, была в высшей степени свойственна высшему чиновничье-бюрократическому слою России. Провинциальный помещик Манилов подражал «первому помещику России» — Николаю I и его окружению. Гоголь изобразил маниловщину верхов через ее отражение в провинциальной среде. Маниловщина Николая I и его окружения предстала перед читателем окарикатуренной не столько Гоголем, сколько самой провинциальной жизнью.

Гоголь указывал на эпигонов, очевидно, имея в виду и «самого» и «самих».

Социальная реализация литературы — это реализация и «социальных мод», мод полуинтеллектуальных-полубытовых.

Достоевский в поисках реального и достоверного

Едва ли есть другой писатель, читателей которого так интересовали бы конкретные адреса его героев, «адреса» событий его произведений.

В спорах о том, где жил Раскольников, где была квартира старухи процентщицы, где жила Соня Мармеладова или где был дом Рогожина, принимают участие виднейшие писатели,¹ журналисты; литературоведы и рядовые читатели пишут свои соображения в газеты.²

Эти поиски внутренне необходимы читателям Достоевского, — необходимы для полноты художественного впечатления.

И хотя о многих из этих адресов идут споры,³ споры не только в специальной литературе, но и на страницах нелитературных

¹ См.: Гранин Д. Дом на углу. — Лит. газета, 1969, 1 янв.

² См.: Краснов Ю., Метлицкий Б. «Живу в доме Шиля». — Веч. Ленинград, 1971, 11 ноября; Бурмистров А. «Тринадцать ступеней вверх». — Веч. Ленинград, 1973, 6 авг.

³ Как на одну из последних работ по этим вопросам укажу на статью К. А. Кумпан и А. М. Конечного «Наблюдения над топографией „Преступления и наказания“» (Известия АН СССР. Серия лит-ры и яз. 1976, т. 35, № 2, с. 180—190). Отмечу, впрочем, что сомнения, высказываемые авторами статьи

газет, иллюзия реальности от каждого из этих шатко указываемых адресов поразительна. Невозможно не поверить в каждую из квартир Раскольниковова, в каждую из этих дворницких с двумя ступенями вниз, в эти тринадцать ступеней, ведущих к каморке Раскольниковова. У читателя потребность поверить в эти адреса, увидеть места действия, дочитать в них романы Достоевского, пополнить ими Достоевского.

Город с его домами, дворами и лестницами, особенно лестницами, служит как бы продолжением петербургских романов и повестей Достоевского. Это необходимая их часть. То же впечатление от Старой Руссы — как части «Братьев Карамазовых». Несмотря на то, что Русса была наполовину уничтожена во время войны, ощущение подлинности не менее сильно и сейчас от тех мест, где происходило действие романа, чем даже от дома, где жил Достоевский.

Петербург, Старая Русса, Павловск — это те сценические площадки, на которые выводит Достоевский события своих произведений. Подлинность сцены поддерживает ощущение подлинности действия.

Произведения Достоевского рассчитаны на это ощущение доподлинности и поэтому переполнены реквизитами. Этот топографический реквизит составляет суще-

в топографической точности указаний Достоевского, несколько преувеличены. Не подлежит сомнению факт усиленных поисков Достоевским топографической достоверности, попытки точно описать все места жительства, места событий и маршруты действующих лиц. Если Достоевский и ошибался, называя в одном случае этаж, на котором жила Соня Мармеладова, третьим, а в другом случае вторым, то это несколько не свидетельствует о том, что он сознательно стремился деконкретизировать события, описать их топографически неточно. Неточности были неизбежны именно в силу стремления к точности, в силу того, что автору невозможно было запомнить и повторить все те точные, в смысле количества шагов, поворотов и переходов, указания, которые он столь часто делал в своих романах.

ственную черту самой поэтики произведений Достоевского. Читатель многое теряет, если он не знает тех мест, где происходит действие произведений Достоевского, ибо Достоевскому важна обстановка действия, но он не столько описывает ее, сколько на нее ссылается как на «знакомую» — ему самому и его читателям.

Достоевский нуждался в этом реквизите не только для того, чтобы убедить читателя в реальности создаваемых им событий, но также для того, чтобы убедить в них себя самого. А. Г. Достоевская вспоминает в одной из своих записей, как Достоевский водил ее по Петербургу и показывал ей места событий его романов. «Федор Михайлович в первые недели нашей брачной жизни, гуляя со мною, завел меня во двор одного дома и показал камень, под который его Раскольников спрятал украденные у старухи вещи».¹

Вряд ли, конечно, Достоевский рассчитывал на то, что его читатели найдут именно этот описываемый им в «Преступлении и наказании» камень или тот дом, в котором поселился Раскольников, и убедятся, что на последнем марше его лестницы действительно ровно тринадцать ступенек. Топографическая точность была скорее *методом* его творчества, чем его художественной *целью*. Подобно тому как актер перевоплощается в создаваемых им героев, так и Достоевский сам верил в действительность им описываемого и перевоплощался в верящего в нее.

Особенно верил Достоевский в своих рассказчиков — тех, кого он создавал, чтобы рассказывать или записывать события вместо себя. Поэтому также он верил и в камень, под которым Раскольников спрятал драгоценности убитой им старухи. Он мог верить и в то, что некоторые события, случившиеся с его героями, произошли

¹ Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарий. М.—Пг., 1922, с. 56.

с ним самим: он создавал не только многочисленных рассказчиков и хроникеров своих произведений, но творил и самого себя. Жизнь была для него в какой-то мере «самотворчеством», и между ним и его рассказчиком была некая духовная близость — близость в облике, манере, в азартном отношении к жизни, в самобичевании. Эта близость с образом рассказчика была несравненно большей у Достоевского, чем, например, у Гоголя или Лескова, создававших типы своих рассказчиков по преимуществу в этнографическом или социальном разрезе. Гоголю и Лескову рассказчики были нужны, чтобы *устранить себя* полностью из сферы повествования, порекомендовать рассказ совсем не похожим на автора лицам, — Достоевскому же рассказчики и хроникеры были нужны, чтобы *ввести самого себя в действие*, максимально это действие объективировать.

Достоевский придумывал не рассказчиков: он придумывал самого себя как рассказчика событий. Он играл в рассказчика, перевоплощался в рассказчика, в репортера, в следователя. И в этом его огромное отличие от Гоголя и Лескова.

Одним из приемов создания иллюзии достоверности служит зашифровка названий улиц, переулков и мостов: «Т-в мост», «-ой проспект», «-ский проспект», «В-й проспект», «С-ий переулок», «К-н мост» (в романе «Преступление и наказание») и т. д. и т. п. В большинстве случаев петербургский читатель мог расшифровать эти обозначения реальных мест. Шифровка, однако, создавала ощущение близости с репортерским отчетом о действительно случившемся происшествии. Так было принято в газетах — в фельетонах и при описании происшествий. Создавалось впечатление, что автор ведет репортаж, — иными словами, что события действительно имели место.

К иному роду документальности относились точные вычисления шагов и поворотов, например следующее:

Раскольников идет после убийства: «Быстро прошел он подворотню и поворотил налево по улице... до первого поворота шагов сто оставалось... Наконец вот и переулок; он поворотил в него... вышел на канаву». ¹ Перед нами следовательская «разработка» преступления.

Другой метод удостоверения художественного факта — стенографические приемы.

Достоевский не «сочинял» действительность, а «досочинял» к ней свои произведения. Зацепившись за действительный факт, за реальную местность, случайную встречу, газетное сообщение о каком-либо происшествии, репортаж о судебном процессе, он давал всему этому продолжение, воображением населял увиденную им улицу, мысленно открывал двери в реально существовавшие квартиры, сходил в реально бывшие подвалы, наделял биографиями действительно встреченных им прохожих.

Характерен самый процесс творчества Достоевского, неоднократно и подробно им описанный.

«Я люблю, бродя по улицам, присматриваться к иным, незнакомым прохожим, изучать их лица и угадывать: кто они, как живут, чем занимаются и что особенно их в эту минуту интересует». Достоевскому приходит в голову целая история по поводу встреченного им мастерового с мальчиком. А далее: «И вот ходишь-ходишь и все этакie пустые картинки и придумываешь для своего развлечения». ²

Достоевский пересказывает вычитанную им историю женщины, повесившейся от побоев мужа. Он приводит имеющееся в документе описание наружности мужа: «сказано, что он высокого роста, очень плотного сложения, силен, белокур». Достоевский не удерживается и

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в тридцати томах. Л., 1973, т. 6, с. 69—70. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

² Дневник писателя за 1873 г. — Полн. собр. соч. СПб., 1895, т. 9, ч. 1, с. 310.

прибавляет свое в это протокольное описание: «Я прибавил бы еще — с жидкими волосами. Тело белое, пухлое, движения медленные, важные, взгляд сосредоточенный; говорит мало и редко, слова роняет как многоценный бисер и сам ценит их прежде всех». Затем он воображает себе наружность повесившейся: «Я воображаю и ее наружность: должно быть, очень маленькая, исхудавшая, как щепка, женщина», и поясняет: «Иногда это бывает, что очень большие и плотные мужчины, с белым пухлым телом, женятся на очень маленьких, худеньких женщинах (даже наклонны к таким выборам, я заметил)». И затем продолжает воображать, «оправдываясь» своими наблюдениями: «Видали ли вы, как мужик сечет жену? Я видал». И дальше, не отступая от документа, он прибавляет свои детали, оговаривая их словами «должно быть».¹

В «Дневнике писателя» за 1873 год в статье «Среда» мы ясно наблюдаем за возникновением у Достоевского диалога в результате прочтения газетной статейки. Он обсуждает ее, и сперва, в качестве возражения себе, говорит об «иных», потом ему начинает слышаться, что ему кто-то возражает уже вполне конкретный. К возражающему присоединяется «другой голос». Он называет его «отчасти славянофильский голос». Затем появляется «чей-то язвительный голос», который приобретает все более и более индивидуализированные черты.²

И вот характерное признание — рассказ «Мальчик у Христа на елке» начинается так: «Но я романист и, кажется, одну «историю» сам сочинил. Почему я пишу: «кажется», ведь я сам знаю наверное, что сочинил, но мне все мерещится, что это где-то и когда-то случилось, именно, это случилось как раз накануне Рождества,

¹ Дневник писателя за 1873 г. — Полн. собр. соч., т. 9, ч. 1, с. 186, 187—189.

² Там же, с. 177, 178, 180, 181.

в каком-то огромном городе и в ужасный мороз». ¹ «Случилось! . . .» Для Достоевского, действительно, важен случай и даже «случайные семейства», с рассуждения о которых он начал свой «Дневник писателя» именно за тот 1876 год, где помещен и рассказ «Мальчик у Христа на елке». Случай, единичное — это то, что реально могло произойти и что мерещится ему как бывшее. Это не типизированное, обобщенное явление, которое именно вследствие своей обобщенности заведомо не могло произойти, а «сфантазировано», сочинено.

А. В. Чичерин пишет: «Ивана Карамазова не раз, и не без основания, называли новым или русским Фаустом, но для стиля «Братьев Карамазовых» чрезвычайно важно, что этот Фауст расположился за ширмой в трактире «Столичный город», где «поминутно шмыгали половые», что он ест уху и пьет чай». «Крайне реальны все обстоятельства встречи с чертом, его внешний облик, почти карикатурный, его физиономия, «не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение»; его болтовня — болтовня самого обыкновенного приживальщика, сетование на врачей; потрепанные анекдоты. . . Мысль о том, что реальнейшая реальность и совершенная фантазия смыкаются между собой, постоянно преследует Достоевского». ²

А. В. Чичерин называет это «реализмом с крайним нажимом».

Поэтому-то Достоевский искал точных мест тому, что ему «мерещилось», точных адресов: «где-то и когда-то!» Поэтому-то он требует в своих письмах деталей и деталей: «Пиши обо всем, — просит он в письме к А. Г. До-

¹ Дневник писателя за 1876 г. — Полн. собр. соч., СПб., 1895, т. 10, ч. 1, с. 14.

² Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968, с. 198—199.

стоевской, — поболее частностей, мелочей».¹ Находясь за границей, он нуждается в русских газетах. О газетах он пишет в своих письмах постоянно. В газетах опять-таки ему нужны происшествия, случаи, единичные факты: ему важно, что они *были*, и он досочиняет к ним, что *могло быть*, как они конкретно *могли произойти*. Он работает не как автор «физиологического очерка», обобщая явления, а скорее как автор вошедшего в середине века в моду фельетона, основанного на конкретном случае, описывающем единичное. Он работает как «фланер»-фельетонист, разыскивающий новости и случаи.²

Единичность и индивидуальность для Достоевского существо реальности. Эта действительность обрастает деталями, поэтому он ищет их и требует в своих письмах. Поэтому же действительность так сложна, детализирована, угловата и монструозна. Действительность для Достоевского больше всего обнаруживает себя в деталях, в мелочах, в случайном, в происшествиях, в скандалах, в несчастьях, в преступлениях, в чудовищном. К реальности приближает Достоевского острое чувство неловкости, стыда, даже полного проигрыша или полной нищеты. Детали, иногда ненужные, делают действительность похожей на неуклюжее чудовище с множеством зубов, с рогами, с когтями, с какими-то наростами на хребте, на морде. Скульптор Генри Мур распиливает свои громоздкие полулежащие фигуры на крупные части, чтобы сделать их еще более монументальными, плотными, весомыми. С этой же целью, чтобы ощутить святость, Достоевский заставляет Версилова расколоть икону, заставляет «провонять» тело старца Зосимы, отдает на поругание красоту Настасьи Филипповны. В своем стремлении

¹ Письмо от 7/19 июля 1876 г. — Достоевский. Письма. 1934, т. 3, с. 218.

² См.: Комарович В. Л. Петербургские фельетоны Достоевского. — В сб. Фельетоны сороковых годов. Л., 1930, с. 89—126.

к утверждению жизни он делает убийство центром крупнейших своих произведений. . .

Страстно устремляясь к действительности, к реальности, пытаюсь передать читателю свое ощущение реальности описываемого, Достоевский вместе с тем и боится этой реальности. Это своеобразная любовь-ненависть, заставлявшая страдать его самого и мучить ею читателя.

Открытие действительности было величайшим открытием возникающего реализма середины XIX века. Слово «действительность» было на устах критиков и писателей, но каждый понимал ее по-своему. Действительность Достоевского глубоко отлична от действительности других писателей-современников. Действительность Достоевского не похожа на ту сглаженную действительность, которую изображают писатели, ищущие «средних» величин, общего и распространенного. Достоевский свысока смотрит на писателей-«типичников», как он их называет, — писателей, записывающих характерное, живописующих «среду» (слово ненавистное для Достоевского), классы и разряды людей и забывающих об индивидуальном. Его отношение к действительности прямо противоположно отношению писателей, вышедших из школы «физиологического очерка» и не порвавших с ней, как порвал сам Достоевский. Он видел в «типичниках» низший род писателей, издевался над приемами типизации «госпожина типичника». ¹ Действительность своевольна, не всегда может быть точно объяснена, полна частностями и мелочами, — «типичное» же выдуманно, по его мнению, бедным воображением писателя, не замечающего неповторимости факта, его абсолютной единичности. Но именно индивидуальные, случайные, а не среднесглаженные явления могут выражать «идею», скрытую в действитель-

¹ Дневник писателя за 1873 г. — Полн. собр. соч., т. 9, ч. 1, с. 278—282.

ности. Единичность возможна, и тогда она выразительна. Оправдываясь против упреков в том, что описанного им в действительности не было, Достоевский подчеркивает, что оно все-таки могло быть и, следовательно, не меньше вскрывает действительность и выражает «идею».

Достоевский стремится не только к иллюзии реальности, но и к иллюзии рассказа о действительных, не сочиненных событиях. Именно поэтому ему важен образ неопытного рассказчика, хроникера, летописца, репортера — отнюдь не профессионального писателя. Он не хочет, чтобы его произведение сочли за писательское, литературное творчество. Достоевскому чужда позиция спокойного писательского всеведения — непонятного, если дело идет не о сочиненных событиях, а о действительно случившихся. Поэтому он постоянно указывает источники осведомленности своего повествователя. И при этом Достоевский отмечает и подчеркивает противоречивость собираемых им показаний о случившемся, разноречие свидетелей, передает слухи, отмечает, что некоторые факты остались повествователю неизвестными, невыясненными. Он изображает и самый процесс сбора сведений.

Он удивляется невероятности случившегося, делая изображаемую действительность как бы полностью независимой от писателя и его повествователя и как бы рассчитывая, что чем невероятнее происшествие, тем больше в него поверят. В его методе есть нечто общее с методом агиографа, пишущего о чуде и заинтересованного в том, чтобы убедить читателя в действительности происшедшего с помощью натуралистических и точных топографических указаний, выражающих удивление перед невероятностью случившегося.

Различные уточнения играют огромную роль в произведениях Достоевского. Он стремится к постоянному приближению к действительности даже в самых фантастических и гротескных из своих произведений. И чтобы

было правдоподобно, он особенно любит цифровые уточнения: сколько шагов, сколько ступенек, через сколько дней или часов, и при этом — кто сообщил, насколько точно вспоминаемое или узнаваемое. Он вносит поправки в собственное повествование: что-то вспомнилось потом, что-то уточнилось кем-то. Особенно часто Достоевский отмечает загадочность случившегося, поступков, поведения, недостаточную разъясненность событий, отсутствие сведений.

Искуснейший диалог Достоевского строится на недомолвках, недослышках, ведется как продолжение каких-то ранее возникших отношений, без видимого расчета на читателя, как точная запись сказанного говорящими, не подозревающими, что их слова будут подслушаны третьим. Действительность и здесь полностью независима, существует вне автора и вне читателя и именно поэтому особенно трудноуловима.

Достоевский разными способами стремится внушить читателю убеждение, что все им рассказываемое было, было, было. Он идет в отдельных случаях, казалось бы, на уступки, говорит, что некоторые сведения могут быть неточны, некоторые рассказы тенденциозны, передает возбужденные в обществе слухи и сплетни. Но все это надо, чтобы утвердить независимость бытия рассказываемого, надо, чтобы читатель поверил в правдивость рассказываемого: «было, было, было».

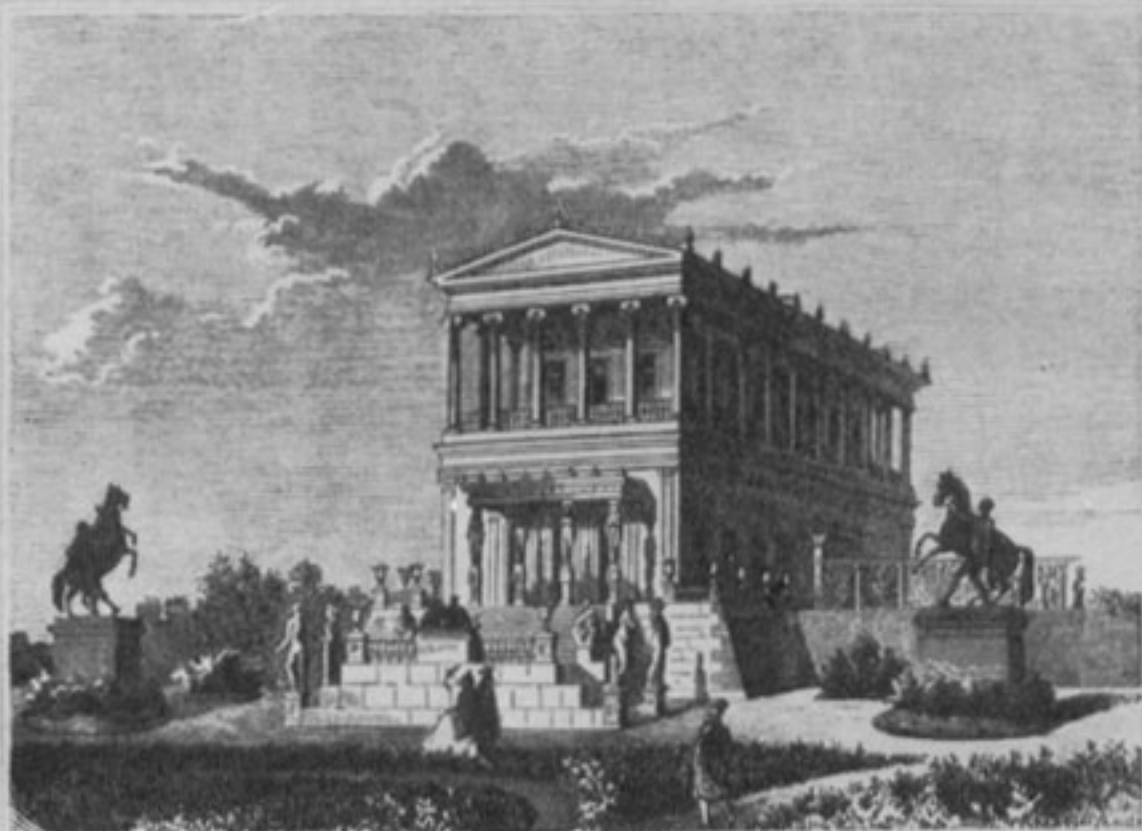
Стремясь поставить свои произведения возможно ближе к независимой действительности, Достоевский ищет непосредственности, отказываясь от всякой литературщины и литературных красот. Его повествователь в «Подростке» начинает свои записки с заявления: «Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное от литературных красот... Я — не литератор, литератором быть не хочу...» (13, 5. Курсив мой. — Д. Л.). Это заявление подростка может рассматриваться и как заявление самого Достоевского — слыш-

ком часты и настойчивы такого рода декларации в его романе. Мы помним также, что рассказчик Достоевского — это сам Достоевский, его роль, которую он играет. Достоевский и его повествователь постоянно вступают в диалог и даже в спор с читателем («Мне скажут... А я скажу...»), обещает о чем-либо рассказать особо, обращается к нему, воображает его сомнения, вопросы, жалуется на неумелость своего изложения и т. д.

Реальность не может быть схвачена с одной точки зрения. Она нуждается в круговом обзоре. На нее нужны разные точки зрения. Нужны мнения многих. Нужны указания на источники. Чем различнее точки зрения, тем вернее приближение к действительности. Относительность есть форма приближения к абсолютному. Движение — форма, в которой пребывает вечное. Реальное обладает независимым существованием на перекрестке различных на него точек зрения.

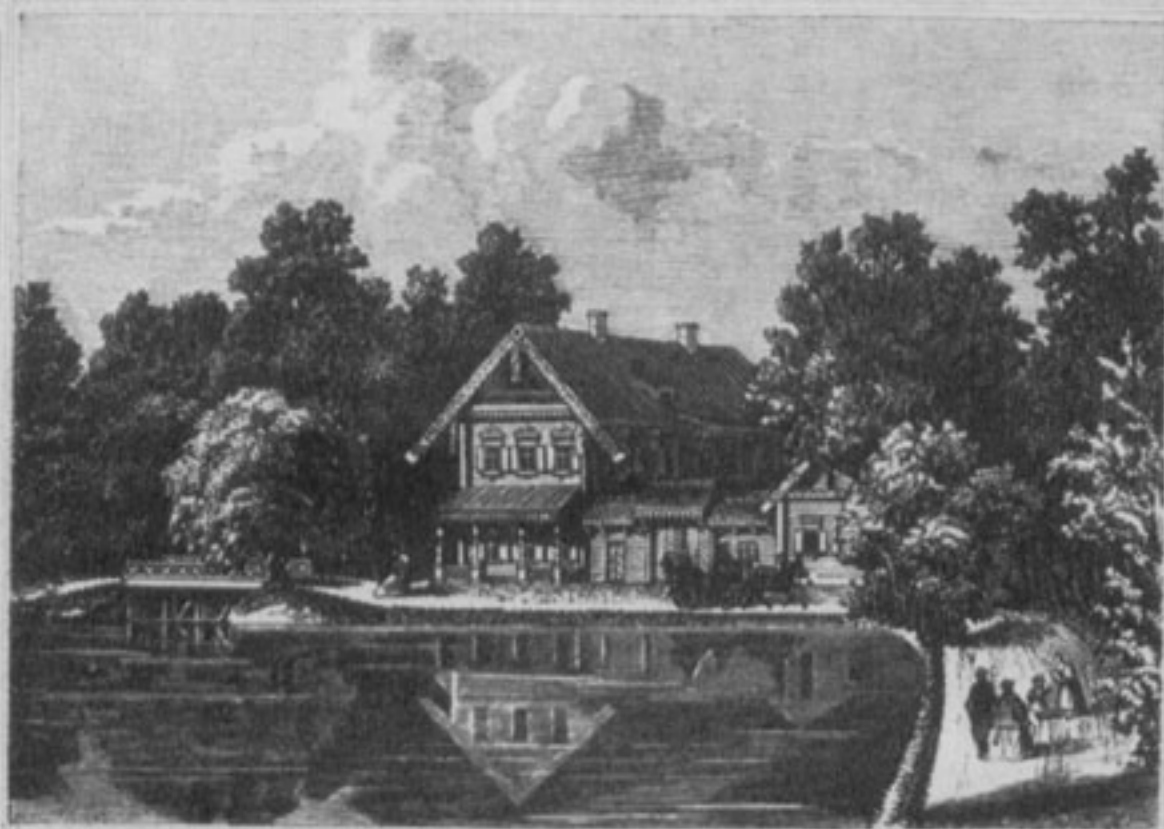
Миру идей и миру действительности несвойственна застылость и определенность. Отсюда неприязнь Достоевского к законченным мнениям и позициям, к отточенным определениям, к программным убеждениям и направлениям. Достоевский выступает против произведений искусства «с направлением» единственно потому, что это вредит самому же направлению: «Я ужасно боюсь «направления», если оно овладевает молодым художником, особенно при начале его поприща; и как вы думаете, чего именно тут боюсь: а вот именно того, что цель-то направления не достигнется».¹ Все это для него лишь «мундиры», ненавидеть которые он привык еще с тех времен, когда принужден был их носить сам или ходить под их командой. Подчинение идее у Раскольникова, как бы она ни была логична, ведет к убийству и одиночеству, убивает в человеке человечность. Напротив, по-

¹ Дневник писателя за 1873 г. — Полн. собр. соч., т. 9, ч. 1, с. 259—261.



БЕЛЬВЕДЕРЪ НА БАБЬЕМЪ-ГОНЪ.

Из книги А. Гейрота
«Описание Петергофа» (СПб., 1868)



СЕЛЬСКІЙ НИКОЛЬСКІЙ ДОМИКЪ.

Из книги А. Гейрота
«Описание Петергофа» (СПб., 1868)

степенное освобождение от предвзятой власти «идей» составляет содержание «Подростка». Подросток сперва невольно, а потом и сознательно поступает вопреки своей идее «власти-богатства» и постепенно выходит из своего одиночества, становится человеком. Он выигрывает и отдает, теряет время на чужие дела, кутит, хотя и поклялся вести аскетически-жадный образ жизни, чтобы нажиться и получить власть над людьми. В результате этого отступления от своей идеи он приобретает реальные черты, человекообразность. Отсюда постоянное нежелание Достоевского высказываться до конца, связывать себя своими убеждениями, принципами, «позициями», «идейными программами» или примыканиями к каким-либо «направлениям». Отсюда же предпочтение эмоционального отношения к действительности перед интеллектуальным. Отсюда идеи-чувства — более свободные, чем идеи-мысли. В письме к Вс. С. Соловьеву от 16/28 июля 1876 г. он утверждает, что в художественном произведении нельзя «доводить мысль до конца».¹ И это убеждение было не только идеей-чувством Достоевского, но оно глубоко проникало в самую суть его творчества. Его герои — постоянно развивающиеся личности, в них нет законченности и стабильности. Их поступки всегда в той или иной мере неожиданны. Хотя эти поступки и связаны с сущностью их индивидуальности, поведение их не подчиняется целиком их психологии, характерам или побуждениям. В произведениях Достоевского всегда есть печать незаконченности, недоговоренности. Действительность беспокоит Достоевского своей неполной познанностью, необходимостью строить предположения, отказываться от простого объяснения ради сложного.

В этой особой художественной недосказанности своих идей и замыслов Достоевский ближе всего стоял к Пуш-

¹ Достоевский. Письма, т. 3, с. 227—228.

кину, — к Пушкину «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», «Медного всадника». И не случайно то совсем особое отношение к творчеству Пушкина, которое красной нитью проходит через всю жизнь Достоевского.

Итак, в стремлении ввести действительность в свои произведения, «вложить персты» в действительность, чтобы поверить в нее, Достоевский ясно чувствовал и воспринимал относительность приближения к ней, относительность, многообразно и разнообразно вскрываемую художником.

Наиболее общее было для Достоевского индивидуальным и единичным, абсолютное заключалось в соотношениях и взаимозависимостях, достоверное извлекалось из слухов и впечатлений, реальное скрывалось в невероятном и случайном, обыденное — в фантастическом,¹ а фантастическое — в тривиальном и пошлом.

Устремляясь к действительности и стремясь к конкретному ее воплощению, Достоевский остро ощущал независимость существования описываемого им мира и крайнюю относительность его познания. Познание не может быть отделено от способов, которыми оно ведется. Поэтому-то и надо сообщать читателю о всех источниках сведений, о всех приемах, которыми эти сведения получены, об их неточности и недостоверности. Познание лишь дает возможность приблизиться к миру, поэтому нужны разные приемы приближения и проникновения в него, многосторонние поиски действительности, страстные порывы к реальному.

Достоевский творил в эпоху, когда усиленно развивалось историческое источниковедение и произошла долго подготовляемая судебная реформа (1864 год). И то и другое оказало сильное влияние на Достоевского.

¹ В письме к Н. Н. Страхову от 26 февраля (10 марта) 1869 года Достоевский писал: «Неужели фантастический мой Идиот не есть действительность, да еще самая обыденная» (Достоевский. Письма, Л., 1930, т. 2, с. 170).

Если раньше историк видел свою задачу главным образом в добросовестном и литературно изящном пересказе источников (так поступал и Н. М. Карамзин, сглаживая противоречия источников, произвольно их выбирая, следуя за наиболее полными), то теперь было открыто, что источники могут тенденциозно искажать факты, следуя каким-то своим концепциям и раскрывая свои идеи. Поэтому задача историка не сводится к выбору источника своего повествования, а она заключена в открытии истины, сознательно спрятанной автором-современником. Возникла необходимость критики источника, раскрытия всех обстоятельств его появления и определения его тенденций. Историк из рассказчика и пересказчика становился следователем. На Достоевского эта новая позиция историка повлияла в высшей степени. Поэтому он «замеряет шаги», передает чужие слова со всей возможной точностью, описывает маршруты своих героев, проверяет время событий, выясняет круг знакомых действующих лиц — всю обстановку. Литератор из рассказчика стал следователем, а его романы — огромными следственными делами. От того в основе многих его произведений — преступление.

А раз так, то литератора коснулись и новые приемы следствия, новая система судоговорения. Отсюда — каждой точке зрения предоставляется слово, каждое мнение выслушивается, принимается во внимание. Это и есть тот «контрапункт» в романах Достоевского, о котором говорит в своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтин. Последний не прав только в одном: что для Достоевского равны все точки зрения и что у него как бы нет собственной — существует как бы полифония голосов. Как блестяще показала В. Е. Ветловская в своей книге о «Братьях Карамазовых»,¹ у Достоевского,

¹ Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.

действительно, много мнений в его произведениях, но они обладают различной степенью авторитетности и мнение Достоевского всегда точно выражено. Достоевский источник, судья, следователь и репортер. Он выслушивает всех, предоставляя всем слово, даже самым непроверенным сплетням и обывательским мнениям, но по всем собираемым им материалам он выносит в конечном счете свой приговор. Пока идет следствие и вершится открытый суд, он стремится всем предоставить возможность высказать свое мнение, но уже в передаче этих мнений выделяется и отделяется достоверное от недостоверного, заслуживающее веры от незаслуживающего, идет источниковедческий анализ. И все это во имя достоверного, подлинного, реального. При этом действительность, реальность одна, единична, она конкретна, и поиски этой единственной в каждом данном случае истины составляют идейную и стилистическую доминанту произведений Достоевского.

Внимание Достоевского к реальной топографии Петербурга не ограничивалось указанием адресов и маршрутов. Каждый район Петербурга имел определенную социальную окраску. Сейчас все это уже давно сгладилось из памяти, но в старом Петербурге это живо ощущалось. Район Сенной и Лиговки был районом самых низов города, и поэтому не случайно Достоевский избирал район Сенной местом своих особенно пристальных наблюдений и местом действия «Преступления и наказания». Именно поэтому же ему надо было давать точные адреса — где и что происходило. Генерал Епанчин живет близ Литейной (ныне это проспект, а в свое время — улица), недалеко от Преображенского собора. Это определяет категорию лиц, к которым он принадлежит: это район нуворишей, лиц, стремившихся жить поближе к старой аристократии, обитавшей в особняках на Сер-

гиевской, Фурштадтской и прилегающих улицах. «Пять углов» — это некий промежуточный район «полубогатых людей», район весьма смешанный по своему положению лиц, и именно там содержит квартиру для Настасьи Филипповны Тоцкий.

Не случайны в иных произведениях и линии Васильевского острова, в том их конце, который примыкал к Малому проспекту. Особую окраску и свое население имел Большой проспект Петроградской стороны и пр.

В Павловске жила на даче аристократия средней руки, не уезжавшая на лето в свои имения или за границу. Там в парке назначались свидания и бывали драматические объяснения между молодыми людьми.¹ На концертах же в Павловском вокзале встречалась самая различная публика, и там отнюдь не редкостью были скандалы среди публики, особенно в то позднее время, когда концерт уже кончался. Сам Достоевский несколько смягчает обстановку концертов, когда пишет в «Идиоте»: «В Павловском вокзале по будням, как известно, и как все, по крайней мере, утверждают, публика собирается «избраннее», чем по воскресеньям и по праздникам, когда наезжают «всякие люди» из города. Туалеты не праздничные, но изящные. На музыку сходитья принято. Оркестр, может быть действительно лучший из наших садовых оркестров, играет вещи новые. Приличность и чинность чрезвычайные, несмотря на некоторый общий вид семейственности и даже интимности. Знакомые, все дачники, сходятся оглядывать друг друга. Многие исполняют это с истинным удовольствием и приходят только для этого; но есть и такие, которые ходят для одной музыки. Скандалы необыкновенно редки, хотя, однако же, бывают и в будни, но без этого ведь невозможно» (8, 286). Если мы вчитаемся в этот пассаж, то ясно почув-

¹ См. бытовую обстановку в Павловске, описанную в повести Ю. Д. Беляева «Барышни Шнейдер» (СПб., 1914).

ствуем, что он написан не случайно, а как увертюра к последующему разразившемуся скандалу с Настасьей Филипповной. Это описание должно как бы подчеркнуть все то, что случилось затем с Настасьей Филипповной именно здесь. Поэтому-то и надо было весьма двусмысленно заявить: «скандалы необыкновенно редки» и «но без этого ведь невозможно». Этим Достоевский как бы и подчеркивает необыкновенность случившегося затем и, одновременно, стремится дать понять, что смягчает неприличие скандала.

Отнюдь не случайно и появление в Павловске Рогожина. В 1867 году в Павловске начала исполняться «русская музыка»: хор ямщиков «Высоко сокол летает» из оперы Е. Фомина «Ямщики на подставе», «русские песни» О. Дютша, А. Львова и пр.¹ В связи с этим на концертах стало появляться богатое купечество.

Указание на место действия как бы многое договаривает за Достоевского из того, что он как бы не успевает сказать читателю, но что было хорошо известно современникам. Достоевский писал не для тех, кто будет жить много лет спустя, а для своих современников и очень часто — для петербуржцев. В этом он во многом схож с М. Е. Салтыковым-Щедриним, которого сейчас уже иногда просто невозможно читать без подробнейших комментариев.

Не случаен в «Идиоте» и Павловский парк, где происходит счастливейшее событие в жизни Мышкина: свидание с Аглаей. Сады в течение многих веков являлись символами Эдема — рая на земле. Так было в монастырских садах средневековья и так же осталось в предромантических и романтических садах конца XVIII и начала XIX века. Пейзажный парк в Павловске, во многом навеянный пейзажной живописью Клода Лоррена, был

¹ См.: Розанов А. С. Музыкальный Павловск. Л., 1978, с. 61.

также «тенью рая». Мечтая о переустройстве Петербурга, Достоевский собирался расширить его сады, соединить любимый им Юсуповский сад с Михайловским и далее с Летним. Интерес же Достоевского к Клоду Лоррену общезвестен. «Золотой век» Лоррена упоминается в «Подростке» Достоевского. Воспроизведение этой картины имелось в подборке репродукций, составлявшейся для мужа А. Г. Достоевской.¹

Пейзажный парк — это «заколдованный лес», полный видений, собирающихся в его «священной тени». Сад, например, для Александра Поупа — это постоянная игра реальности и фантазии, действительных событий и снов и «видений».² У Достоевского в «Идиоте» в Павловске видит сны Ипполит и в самом Павловском парке видит полусон-полувидение сам Мышкин, засыпая на зеленой скамейке перед свиданием с Аглаей («Идиот»).

Наконец, еще и еще один аспект этого реального «продолжения» произведений Достоевского в знакомой его читателям-современникам топографии Петербурга. На этот аспект указал Г. Федоров в статье «Петербург „Двойника“».³ Анализируя путь Голядкина в Семилавочную после его изгнания с бала, Г. Федоров указал, что он отнюдь не случаен и что архитектурные и скульптурные двойники перекрещивались между собой на его пути и вводили Голядкина в свой хоровод. Здесь и типовые мосты через Фонтанку, и клодтовские кони на Аничковом мосту, и Троицкий собор как предшественник Исаакия, и Аничковский дворец как «малый» Зимний, и сама Фонтанка как «малая» Нева, и пограничный характер

¹ За это указание благодарю Г. М. Фридендера.

² См. об этом: Dixon Hunt. *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century*. London, 1976, pp. 74—75.

³ Знание — сила, 1974, № 5, с. 43—46.

всего района и пр. и пр. Не все, может быть, полностью доходило до сознания читателя-современника, но символическое значение топографических деталей художественных произведений Достоевского было все же необходимейшей их особенностью. Произведения его уходили как бы в сферу подсознательного, были полусном-полувидением, раскрывались постепенно и не случайно, что даже настоящий сон играет у него такую большую роль. Именно, может быть, поэтому Достоевскому так важна была связь с реальностью.

В произведениях Достоевского действие очень часто разыгрывается в полусне, в полуяви, часты сны и мечтания, идеи похожи на бредовые состояния. И именно поэтому, думается, Достоевскому так важно было уверить читателя в реальности происходящего и происходившего, обставить свои произведения реквизитом точнейших адресов, вступать в каждом произведении в диалог с действительностью.

Но стремление приблизиться к реальности делает неизбежным пренебрежение к традиционной и строгой форме. Возникает то явление, которое я назвал в начале этой книги «стыдливостью формы».

«Небрежение словом»

у Достоевского

Одна из особенностей конструируемого Достоевским в его произведениях художественного мира — его динамичность и зыбкость, а в связи с этим чрезвычайная сложность взаимосвязи в этом мире всех явлений.

В мире Достоевского нет фактов, стоящих на собственных ногах. Все они подпирают друг друга, громоздятся друг на друге, друг от друга зависят. Но и зависимость эта особого рода. Все явления как бы незавершены: незавершены идеи,¹ незавершен рассказ, противоречивы сведения о событиях, которые собрал рассказчик, неясны детали и целое, все находится как бы в стадии выяснения и расследования. Все находится в становлении, а потому не установлено и отнюдь не статично. Поступки действующих лиц совершаются часто вопреки ожидаемому, наперекор обычной психологии, ибо люди подчиняются у Достоевского своей особой метапсихологии. Жизненные явления выступают из некоей неизвестности, рембрандтовской темноты и полутеней.

Автор в произведениях Достоевского

¹ Ср. высказывания Достоевского в письме Вс. Соловьеву от 16/28 июля 1876 г. (Достоевский. Письма, т. 3, с. 227—228).

(личность его по большей части присутствует в произведениях как бы в отщепленном от самого себя состоянии: хроникер, летописец, рассказчик и т. д.) вступает в диалог с действительностью, которую не только изображает, но испытывает, выпрашивает, интервьюирует и в которой он неустанно ставит своих героев в необычные положения, сталкивая их с неожиданными ситуациями, испытывая их поведение, наблюдая за ними не в обычной для них обстановке, а как бы в экспериментальных ситуациях.

Не случайно великий экспериментатор Достоевский так любит скандалы и катастрофы, различные нарушения норм «приличного» поведения, разного рода неловкости (от самых мелких до самых крупных) и разоблачения.

Динамический мир Достоевского как бы развинчен и расхлябан. Связи внешне кажутся разрушенными, ибо все связи также динамичны, развиваются и разрушаются в жизненном процессе. Любовь — на грани ненависти; ненависть — на грани любви. Добро сочетается с подлостью. Подлый человек неожиданно для себя делает добро. Отношения между людьми не то чтобы подорваны, но они странны, временны или, напротив, существуют как бы извечно, принесены в мир откуда-то с того света (Мышкин узнает Настасью Филипповну на портрете у Епанчиных еще до знакомства с нею). Можно притворяться больным, и это притворство уже является самой болезнью (припадок эпилепсии у Смердякова). Можно быть больным здоровьем и здоровым болезнью, «любить ненавистью» и ненавидеть любовью, выказывать «злую веселость» (Липутин), быть «отвратительным красавцем» (Федор Павлович) и т. д.

Произведения Достоевского похожи на аэродинамические установки, предназначенные для сложнейших испытаний. Все относительно и все внешне, материально не зависит друг от друга. Поэтому динамические связи,

в отличие от связей стабильных, приобретают особенное значение. Отсюда страстные поиски художественной композиции в творческом процессе Достоевского, при этом поиски настолько интенсивные и в таких глубоких сферах, что действующие лица могут кардинально менять свою сущность, как например Идиот в подготовительных материалах к одноименному роману. Композиция и создаваемые этой композицией сложные ситуации важнее даже, чем человеческие сущности, чем обычно понимаемая цельность психологии и характера.

В произведениях Достоевского надо всем главенствует активный познавательный процесс. Они представляют собой рассказ о том, как шел познавательный процесс условного рассказчика, его грандиозные «дознания, как бы облава на факты, художественное «следствие» и «расследование». Это связано с тем, что в основе большинства крупных произведений Достоевского лежит преступление — чаще всего убийство.

Раньше чем это было осознано в исторической науке его времени, Достоевский придавал особое значение изучению источников — источниковедению и, знакомя читателей с выводами, неустанно заботился и об ознакомлении их с источниками, с критическим испытанием этих источников, с ходом своих рассуждений, с источниковедческими лакунами и т. д. Достоевский как бы имитировал источниковедческое исследование, но допускал и то, чего не допускает историческая наука, — эксперимент.

Стиль произведений Достоевского полностью отвечает этим его динамическим, экспериментаторским и источниковедческим поискам.

Достоевский выставляет напоказ перед читателем недоработанность стиля, как бы импровизированность своего изложения и вместе с тем не скрывает поисков общей и высшей точности при нарочитой и даже скандальной неточности в частности. Он обнажает конструкции и кулисную технику.

Ниже мы покажем разные формы сознательной и целенаправленной неточности языка, производящего даже иногда впечатление простого неумения Достоевского обращаться с языковыми средствами, «небрежение словом».

Начну с того, чем обычно исследователи кончают анализ стиля: указанием на то, как особенности стиля связаны с содержанием излагаемого, и кратко остановлюсь на наиболее стабильных частях прозаических произведений — на описаниях и характеристиках.

Поразительной особенностью характеристик и описаний наружности действующих лиц является их динамичность, отсутствие статических, устойчивых черт. Достоевский характеризует своих героев по тому, что является в них меняющимся и развивающимся. Он вскрывает в своих героях движение. Больше того, он как бы боится всякой стабильной черты в своем герое и как только что-то сообщает о нем определенное, так сейчас же, тут же, иногда в той же фразе стремится смягчить впечатление от определенности характеристики сообщением о нем прямо противоположного, противоречащего только что высказанному. Динамичность и как бы зыбкость человеческого характера подчеркивается тем, что он изображается в своеобразной исторической перспективе — каким он был и каким становится, и это касается не только характера действующего лица, но даже и его внешности. Достоевского интересует не только то, какой его герой сейчас, но каким он был, какими свойствами он обладал и как и когда он таким стал. За каждой чертой угадывается прошлая жизнь героя и предчувствуется, как она отразится в последующих событиях рассказа. Характер и внешность героя — это уже его поступок, его общественная акция. Диалогическое начало мира заключено для Достоевского во всем, что он описывает. Как только Достоевский останавливается, фиксирует на чем-то свое

внимание, так сразу обнаруживается, что оставаться неподвижным автор не может, что внимание автора движется даже тогда, когда оно устремлено на какой-то, казалось бы, статический элемент мира. Портреты, создаваемые Достоевским, не имеют резко выраженных ограничений не только в пространстве, но и во времени. Они выходят из законченных пределов, растворяются в окружающем пространстве и в движущейся жизни героя.

В качестве примера я могу привести характеристику Вельчанинова, которой открывается рассказ «Вечный муж». Эта характеристика, в которой соединено описание наружности с описанием характера, незаметно сливается с повествованием о жизни Вельчанинова.

«Это был человек много и широко поживший, уже далеко не молодой, лет тридцати восьми или даже тридцати девяти, и вся эта «старость» — как он сам выражался — пришла к нему «совсем почти неожиданно»; но он сам понимал, что состарелся скорее не количеством, а, так сказать, качеством лет и что если уж и начались его немощи, то скорее изнутри, чем снаружи. На взгляд он и до сих пор смотрел молодцом. Это был парень высокий и плотный, светло-рус, густоволос и без единой сединки в голове и в длинной, чуть не до половины груди, русой бороде; с первого взгляда как бы несколько неуклюжий и опустившийся; но, вглядевшись пристальнее, вы тотчас же отличили бы в нем господина, выдержанного отлично и когда-то получившего воспитание самое великосветское. Приемы Вельчанинова и теперь были свободны, смелы и даже грациозны, несмотря на всю благоприобретенную им брюзгливость и мешковатость. И даже до сих пор он был полон самой непоколебимой, самой великосветски нахальной самоуверенности, которой размера, может быть, и сам не подозревал в себе, несмотря на то что был человек не только умный, но даже иногда толковый, почти образованный и с несо-

мненными дарованиями. Цвет лица его, открытого и румяного, отличался в старину женственною нежностью и обращал на него внимание женщин; да и теперь иной, взглянув на него, говорил: «Экой здоровенный, кровь с молоком!» И, однако ж, этот «здоровенный» был жестоко поражен ипохондрией. Глаза его, большие и голубые, лет десять назад имели тоже много в себе победительного; это были такие светлые, такие веселые и беззаботные глаза, что невольно влекли к себе каждого, с кем только он ни сходил. Теперь, к сороковым годам, ясность и доброта почти погасли в этих глазах, уже окружившихся легкими морщинками; в них появились, напротив, цинизм не совсем нравственного и уставшего человека, хитрость, всего чаще насмешка и еще новый оттенок, которого не было прежде: оттенок грусти и боли, — какой-то рассеянной грусти, как бы беспредметной, но сильной. Особенно проявлялась эта грусть, когда он оставался один. И странно, этот шумливый, веселый и рассеянный всего еще года два тому назад человек, так славно рассказывавший такие смешные рассказы, ничего так не любил теперь, как оставаться совершенно один. Он намеренно оставил множество знакомств, которых даже и теперь мог бы не оставлять, несмотря на окончательное расстройство своих денежных обстоятельств. Правда, тут помогло тщеславие: с его мнительностию и тщеславием нельзя было вынести прежних знакомств. Но и тщеславие его мало-помалу стало изменяться в уединении. Оно не уменьшалось, даже — напротив; но оно стало вырождаться в какое-то особого рода тщеславие, которого прежде не было: стало иногда страдать уже совсем от других причин, чем обыкновенно прежде, — от причин неожиданных и совершенно прежде немыслимых, от причин «более высших», чем до сих пор, — «если только можно так выразиться, если действительно есть причины высшие и низшие...» Это уже прибавлял он сам» (9, 5—6).

Характеристика незаметно переходит в повествование и из характеристики, даваемой автором, переходит в самохарактеристику Вельчанинова. Она не ограничена только им, а показывает Вельчанинова в определенной окружающей его среде. Она раздвинута на несколько лет. Иные черты Вельчанинова показаны в аспекте целого десятилетия («лет десять назад»), другие — приблизительно двух лет («еще года два тому назад»).¹ Во всей его характеристике противопоставлены «сейчас» и «прежде», противопоставлены противоречивые черты, и если настойчиво говорится о его здоровом и веселом виде, то только для того, чтобы подчеркнуть его ипохондрию. Так же точно его светское нахальство необходимо, чтобы сказать о его неуверенности в себе. Все границы этого портрета как бы размыты, он не имеет рамы, но зато в нем ясно ощущается подрамник — подтекст, который в конечном счете и служит основанием всех последующих событий рассказа.

Но вот на что следовало бы обратить особое внимание: художественная зыбкость и диалогичность изображения тесно связаны с зыбкостью художественных средств языка Достоевского. «Состарелся ... качеством лет», «человек не только умный, но даже иногда толковый» (толковость как бы ставится выше ума), «почти образованный» (образованность не может иметь точных градаций, и потому трудно вообразить себе человека «почти образованного»), цвет лица Вельчанинова «отли-

¹ Это восприятие во времени и только во времени характерно и для описаний городского пейзажа. Вспомним знаменитое размышление-описание Петербурга в «Подростке» (см.: 13, 112—113), отдельных домов (дома Рогожиных в «Идиоте» — см.: 8, 170) или даже беседки в «Братьях Карамазовых», где происходит свидание Мити с Алешей: «Беседка строена была бог весть когда, по преданию, лет пятьдесят назад каким-то тогдашним владельцем домика, Александром Карловичем фон Шмидтом, отставным подполковником» (14, 96).

чался . . . женственной нежностью и обращал на него внимание женщин». Достоевский и сам подчеркивает зыбкость некоторых своих выражений: «если только можно так выразиться, если действительно есть причины высшие и низшие». Впрочем, последние слова вложены Достоевским в уста самого Вельчанинова. Вельчанинов как бы комментирует ими характеристику, которую дает ему Достоевский. Не автор комментирует слова действующего лица, что было бы естественным, а действующее лицо комментирует слова автора, что в конечном счете в высшей степени странно! Характеристика сбивается, таким образом, на автохарактеристику, — границы и с этой стороны стерты.

Стиль Достоевского — это стиль, в котором ясно проступает стремление к стимулирующей мысль читателя незаконченности. Это стиль, рассчитанный на то, чтобы провоцировать у читателя свои выводы, заключения и размышления. Достоевский недоговаривает, намекает, выражается как бы неточно и вместе с тем с какой-то поражающей утонченностью. Он заставляет читателя думать и делать свои выводы.

Ход мыслей Достоевского не всегда сразу уловим. Некоторые из его идей как бы уводят читателя в сторону, создают дополнительные глубины и усложненную перспективу. Для Достоевского характерны неожиданные соединения разных фактов, которые сам читатель должен додумать и объяснить себе. О Липутине говорится: «Человек был беспокойный, притом в маленьком чине. . .» (10, 27). Как же связывается беспокойство с маленьким чином? Очевидно, маленький чин в честолюбивом человеке сам по себе создает причину для беспокойства. Но Достоевский прямо это сказать не хочет, а ограничивается намеком на то, что беспокойство может быть причиной честолюбивых намерений. В «Подростке» го-

ворится: «Но Марья Ивановна была и сама нашпигована романами с детства и читала их день и ночь, несмотря на прекрасный характер» (13, 58). Почему, спрашивается, прекрасный характер мог бы мешать Марье Ивановне читать романы день и ночь? Возможно, что азартное чтение романов — признак душевной неуравновешенности.

Заставляют задумываться читателя и различные уточнения, вводимые очень часто с помощью союза «но»: «Лицо у ней (матери подростка. — Д. Л.) было простодушное, но вовсе не простоватое» (13, 83). Что это значит? Значит ли это, что лицо ее было не «простое» — имело черты аристократичности при известной открытости и доброте? Или это означает, что простодушные лица не переходило в глупость? Но тогда почему такое резкое противопоставление одного другому («но вовсе не»). Кажется, что Достоевский нарочно оставляет эту неопределенность и незаконченность мысли, зыбкость фактуры.

Поразительны и многозначительны у Достоевского эти «но», которыми он уснащает свое изложение, создавая неожиданные противопоставления. Вот образец: «И смех и анекдоты наши были в высшей степени не злобны и не насмешливы, но нам было весело» («Подросток» — 13, 287). Значит, весело, когда смех и анекдоты злобны и насмешливы? Да, именно в светском мире Версилова, противопоставленного обществу подростка, веселье насмешливо и злобно.

Своеобразный лаконизм, точность и динамизм придают языку Достоевского особые, индивидуальные сочетания глагола или существительного с предлогом. Достоевский часто прибавляет предлог там, где он не требуется по языковым нормам, или ставит предлог, необычный для тех идиоматических сочетаний, в которые он обычно входит. Тем самым создается впечатление торопливости речи, неряшливых и как бы неумелых поисков точности и вместе с тем найденности необходимого нюанса.

Вот несколько примеров. В «Подростке»: старый князь был «конфискован в Царское Село» (13, 402); в «Бесах»: «Она у графа К. чрез Nicolas заискивала» (10, 50); в «Подростке»: «побывать к нему» (13, 188), «побывать к ней» (13, 194); в «Братьях Карамазовых»: «обаяние его на нее» (15, 48), «себя подозревал ... пред нею» (15, 57). Достоевский очень часто употребляет глагол «слушать» и «подслушивать», «прислушиваться», но вот в каких не принятых в русском языке идиоматических сочетаниях: в «Бесах» — «слушать на лестницу» (10, 113, 120), «прислушивался на лестницу» (10, 119); в «Братьях Карамазовых» — «подслушивал к нему» (15, 54); в «Подростке» — «ужасно умела слушать» (13, 193); в «Вечном муже» — «сильно слушал» (9, 23).

Нарушения норм идиоматики у Достоевского постоянны. Так в «Подростке»: «мне было как-то удивительно на него» (13, 60), «я видел и сильно думал» (13, 62), «ни полсловечком не участвовал» (13, 175), «я слишком сумел бы спрятать мои деньги» (13, 69), «а все-таки меньше любил Васина, даже очень меньше любил» (13, 73).

Все эти отступления от идиоматики русского языка стоят у Достоевского на грани неправильности речи. Впрочем, у Достоевского бывают и последние, например: «двое единственных свидетелей брака» (10, 94). Вряд ли последний случай имел какую-то особую, отдельную стилистическую задачу, но он органически вплетается в общую систему экспрессивного языка Достоевского.

Добавления предлогов к глаголам, которые этого не требуют, создают у Достоевского особую связанность, цельность речевого потока. Эта цельность и связанность достигается, впрочем, и другими приемами: например, эпитетами, которые формально относятся к одному слову, но в каком-то отношении относятся одновременно и к другому. Вот пример из «Подростка»: «спальня, густо отделенная от этой комнаты занавесью» (13, 126). Ясно,

что именно занавесь была густая. Или другой пример, из «Бесов»: «деревья густо и перекатно шумели» (10, 223). Густой шум деревьев указывает на то, что сама роща, где происходила дуэль Ставрогина с Гагановым, была густой. В «Братьях Карамазовых» говорится о купце Лягавом, что он «грузно храпел» (14, 339); возможно, что это определение храпа Лягавого и верно, но оно одновременно относится и к его грузному телу. Эпитеты у Достоевского очень часто относятся к чему-то другому — соседнему по ситуации и смыслу.

Стимулирует читательские размышления и сочетание разнохарактерных эпитетов, объединяющихся на какой-то высшей ступени. О покойной первой жене Федора Павловича Карамазова Аделаиде Ивановне говорится, что это была «дама горячая, смелая, смуглая» (14, 9). «Смуглая» — какой-то внешний признак людей темпераментных, горячих, может быть потому, что это ассоциируется с южным темпераментом (вспомним, что сам Федор Павлович некоторое время жил в Одессе — и это также вряд ли случайно).

Иногда значение слов становится ясным далеко не сразу. Оно оказывается очень емким, имеющим какие-то своеобразные оттенки, понятные только в свете всех развивающихся событий. Подросток говорит: «...я торопился их убедить и перепобедить» (13, 49). Слово «перепобедить» воспринимается сперва как игра созвучием со словом «убедить», но за созвучием кроется особый смысл: подростку необходимо в компании на квартире Крафта не только убедить гостей, но и заставить их уважать себя.

Вообще Достоевский любит слова с неопределенным значением, которое угадывается читателем по контексту и при этом обязательно не до конца: «...у этого Стебелькова был некоторый капитал и что он какой-то даже спекулянт и вертун» («Подросток» — 13, 119); «Теперешнее поколение людей передовых несравненно нас загряз-

бистее» (13, 106); «Этот тугой, чрезвычайно строгий человек» (Гаганов в «Бесах» — 10, 224).

Стремлением экспериментировать с языком, создавать необычайные словосочетания, заставляющие задумываться и выявлять в явлениях какие-то новые стороны и новые связи, может быть объяснена и его любовь к каламбурам не только в речах действующих лиц, но и в речи от автора или рассказчика. Сравним, например, об обществе, собравшемся в квартире Гани: «Компания была чрезвычайно разнообразная и отличалась не только разнообразием, но и безобразием» (8, 95), или о Степане Трофимовиче: «Бедный друг мой был так настроен или, лучше сказать, так расстроен, что...» (10, 120).

Достоевский любит каламбуры даже тогда, когда они, казалось бы, совсем неуместны. В «Идиоте» умирающий Ипполит вытаскивает рукопись, чтобы читать ее в пьяной компании, и Достоевский замечает по этому поводу: «Эта неожиданность произвела эффект в не готовом к тому или, лучше сказать, в готовом, но не к тому, обществе» (8, 318). Каламбуры Достоевского не рассчитаны на смеховой эффект. Игра словами одного корня или близких по звучанию, но не по значению используется Достоевским для каких-то неясных, но очень глубоких сопоставлений. Вот пример. Кириллов говорит о самоубийцах, которые убивают себя «с рассудка». Рассказчик-конфидент спрашивает: «Да разве есть такие, что с рассудка?» Кириллов отвечает: «Очень много. Если б предрассудка не было, было бы больше» (10, 93).

Любовь к неожиданностям; неопределенностям и необъяснимости ведет Достоевского к своеобразному «плетению словес»: «Теряясь в разрешении сих вопросов, решаюсь их обойти безо всякого разрешения» («Братья Карамазовы» — «От автора»).

Внешнее для Достоевского всегда проявление внутреннего. Для этого и служат различные сопоставления одного и другого — сопоставления, облегчаемые созву-

чиями, однокоренными словами, внешней похожестью слов. Конфидент-рассказчик говорит о Варваре Петровне, получавшей письма от Степана Трофимовича: «Я знаю наверное, что она всегда внимательнейшим образом эти письма прочитывала, даже в случае и двух писем в день, и, прочитав, складывала в особый ящик, помеченные и рассортированные; кроме того, слагала их в сердце своем» (10, 13).

Чрезвычайно близка к каламбурам Достоевского его манера объединять одним глаголом (впрочем, иногда с двумя значениями) совершенно разные и, казалось бы, этим способом не соединимые понятия. О Степане Трофимовиче Верховенском говорится: «Впоследствии, кроме гражданской скорби, он стал впадать и в шампанское» (10, 12). О Юлии Михайловне, которую разбудил Андрей Антонович, рассказчик-конфидент говорит: «...она принуждена была встать со своего ложа, в негодовании и в папильотках» (10, 338). В обоих случаях подчеркивается несерьезность, «ненастоящность», поверхностность поступков. Примеры подобного рода уже приводились в литературе о Достоевском.¹ Но приводились только наиболее резкие и заметные примеры, между тем все изложение у Достоевского пронизано такими соединениями, только менее заметными.

Когда на гауптвахте Ставрогин стал бить кулаками в дверь, «караульный офицер прибежал с командою и ключами» (10, 43); «молодой парень, ужасно глупый и ужасно много говоривший» (13, 78); «я ужасно о многом переставал как-то сметь говорить, и, наоборот, мне было ужасно хорошо в ее комнате» (13, 193); «усталый и от ходьбы и от мысли» (13, 64); «болезненная девушка» «чрезвычайной красоты, а вместе с тем и фантастично-

¹ См.: Бицилли П. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. — Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет, 1945—1946. София, 1946, т. 13, с. 8.

сти» (13, 56). Здесь, в этих последних примерах, нет уже стремления к иронии или юмору. Это способ не столько выразаться, сколько мыслить. Это заметно по тому, как Достоевский создает ситуации: «бедная воспламененная девушка отравилась, говорят, фосфорными спичками» (13, 58). Эпитет «воспламененная» порождает способ самоубийства: спичками. Все побочные ситуации создаются Достоевским с чрезвычайной быстротой: он как бы им не придает значения.

Эпитеты служат у Достоевского также средством не только метко охарактеризовать явление, но и заставить над ним задуматься: «самая яростная мечтательность» (13, 73) — в противоположность обычному и сентиментальному представлению о мечтательности — тихой, задумчивой и мирной; «грязно необразованный» (13, 77) — в противоположность представлению о неиспорченности и чистоте людей, близких к природе, не испорченных цивилизацией; «замысловатое расположение духа» (13, 105); «злая веселость» (10, 27) и пр.

Едва ли не один из самых излюбленных приемов художественного обобщения у Достоевского, особенно в его больших романах, — это создание целого рода терминологии для определения различных социальных явлений. Вот примеры только из романа «Бесы»: «угрюмые тупицы» (10, 298), «люди из бумажки» (10, 110, 112; ср. «бумажные люди» в «Подростке»), «люди с коротенькими мыслями» (10, 99), «наши» (10, 300), «флибустьеры» (10, 335), «недосиженные» (10, 29), «русский администратор» (10, 47), «седые старички» (10, 69), «лакейство мысли» (10, 110, 111), «идея, попавшая на улицу» (10, 28).

Достоевский любит создавать терминологию в необычных, странных, а потому и заставляющих думать сочетаниях. Ср., например, в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «уязвленный патриотизм», рождающийся «при дурной погоде» (5, 49).

При этом Достоевский очень часто брал в кавычки вполне обычные выражения, придавая им значение термина: «общественное мнение» (10, 32), «гражданская скорбь» (10, 12), «умеренный либерал» (10, 111), «новые идеи» (10, 21), «новые взгляды» (10, 53), «семьянин» (10, 28, 30), «общее дело» (10, 30) и мн. др.

Терминология Достоевского своеобразна. Она служит у него прямо противоположному, чем в научном языке: не созданию точных значений с вполне определенным смыслом, а созданию чрезвычайно емких неопределенностей, обнимающих множество частных случаев.

Если, согласно обычной формальной логике, объем понятия тем уже, чем шире его содержание, то художественная терминология Достоевского как бы уклоняется от этого правила: содержание понятия-термина чрезвычайно емко и велико, оно включает не только существенные логические признаки, но и огромное число признаков эмоциональных, которые не сужают объем понятия-термина, не уменьшают количество объектов, на которые это понятие-термин распространяется, а, напротив, их увеличивают. Происходит это потому, что художественный термин Достоевского не констатирует явление, как бы до существования термина известное, а подчиняет себе явление, заставляет читателя увидеть явление в жизни, распространять художественный термин на все большее число объектов, по мере того как этот термин становится все конкретнее в представлениях читателя и по мере того как — по внушению Достоевского — создается эмоциональное отношение читателя к определяемому явлению. Достоевский создает художественный термин не для того, чтобы читатель знал, как определить уже известное ему явление, а для того, чтобы он это явление заметил. И по мере того как читатель замечает вслед за Достоевским указанное ему явление, он распространяет художественный термин Достоевского на все большее число явлений. Конкретность и, следовательно, широта

содержания художественного термина расширяют его объем вопреки формальной логике.

Но есть и другой смысл в любви Достоевского к созданию различного рода терминов. Терминология, как аргумент, имеет характер условности, сближающей автора и его читателей. Оба как бы принадлежат к одному языковому кругу, в котором обращаются им только одним понятные выражения. Но это «заговор», и идейный. Достоевский как бы попутно бросает выражения, которые должны быть понятны читателю: «Можно представить после этого, до какой истерики доходили иногда нервные взрывы этого невиннейшего из всех пятидесятилетних младенцев!» («Бесы» — 10, 13). Речь идет о Степане Трофимовиче Верховенском. Предполагается, что читатель знает, кто такие эти «пятидесятилетние младенцы», и что их даже много (ибо говорится «из всех»), и что он, Степан Трофимович, принадлежит к числу «невиннейших». Это любопытный пример убеждения: говорить о неизвестном и недоказанном как о чем-то известном, доказанном и само собой разумеющемся. Достоевский, употребляя все эти термины и выражения, как бы устанавливает между собой и своими читателями атмосферу интимного единомыслия. Тому же служат и литературные прозвища: «принц Гарри» (Ставрогин — 10, 34), «злая Коробочка, задорная Коробочка» (10, 97), «Миньона» (в набросках к «Идиоту») и мн. др.

Довольно много писалось о любви Достоевского к словам, выполняющим функции ограничения, неуверенности в правильности сказанного, снижения, сомнения и т. д.: «отчасти», «по-видимому», «несколько», «некоторый», «как-то» и пр.¹ Однако при этом не обращалось внимания на то, что у Достоевского все эти слова имеют и особую функцию — обратить внимание читателя на

¹ См.: Бицилли П. К. вопросу о внутренней форме романа Достоевского, с. 4 и след.

значение тех слов, которые они ограничивают: «некоторые откровения (Версилова. — Д. Л.) были несколько как бы чадны» (13, 387). «Несколько» и «как бы» — это слова-футляры для слишком, может быть, резких выражений: «чадны» и «откровения». Эти ограничительные слова как бы позволяют создать своего рода термины. Наконец, Достоевский вносит в свой язык выражения, принятые в некоторых профессиях («штушеваться» — термин чертежников), или арготизмы («стриюцкий» — слово петербургской улицы), опять-таки с той же целью — терминологизировать его, насытив своеобразными терминами, емкими по содержанию и широкими по объему своего применения.

Сложные стилистические ходы Достоевского, нарушения языковых норм, перекрестные связи слов и прочее согласуются со всем его художественным мышлением. Он дает порой своим героям явно неверные характеристики или характеристики неполные и незаконченные, противоречивые. Он любит вкладывать в уста действующих лиц «второго разряда» нелепые самохарактеристики и характеристики других персонажей (так в «Братьях Карамазовых» Хохлакова сравнивает себя с Фамусовым, Алешу с Чацким, Лизу с Софьей; помещик Максимов называет старца Зосиму «Un chevalier parfait!» («законченный рыцарь») и при этом пускает «на воздух щелчок пальцем»), заставлять героев поступать вопреки своим намерениям (Иван Карамазов хочет обругать Смердякова, но, к своему собственному удивлению, говорит совсем другое и в ином тоне), принимать внезапные немотивированные решения (решение Ивана Карамазова идти в третий раз к Смердякову возникло у него, когда он взялся за звонок своей квартиры и без непосредственного повода), вызывать в себе немотивированные и внешне неоправданные воспоминания, испытывать странную забывчивость (Алеша Карамазов, к своему собственному

удивлению, забывает о брате Дмитрие в самый нужный момент), поддаваться необъяснимым душевным настроениям (ср. необъяснимую тоску Ивана).

К тому же разряду кажущихся несоответствий и немотивированностей относятся и внезапные, неожиданные для читателя переходы от главы к главе (переход в «Братьях Карамазовых» от главы VI к главе VII части 5-й книги второй сделан посередине фразы, немотивировано разделенной точкой:

«Двигался и шел он точно судорогой.

VII

С УМНЫМ ЧЕЛОВЕКОМ И ПОГОВОРИТЬ ЛЮБОПЫТНО

Да и говорил тоже» (14, 250).

Незаметные попервоначально перестановки переходят и на перестановки в последовательности действий (правда, в очень тесных пределах): «Я полетел к князю Николаю Ивановичу, — говорит подросток, — еще более предчувствуя, что там разгадка. Васин, прощаясь, еще раз поблагодарил меня» («Подросток» — 13, 254). Сперва, следовательно, «полетел», а затем попрощался с Васиным.

Сюда же относятся и внезапные, казалось бы, ненужные наблюдения действующих лиц и замечания автора по поводу этих наблюдений. Так, после рассказа о Великом инквизиторе Алеша «почему-то заприметил вдруг, что брат Иван идет как-то странно раскачиваясь и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого» (14, 241). Эта кособокость Ивана отнюдь не случайна, она свидетельствует о его душевном изломе и объясняет то чувство жалости, которое испытывает к Ивану Алеша.

Стиль произведений Достоевского удивительно связан с поэтикой его произведений: это стиль, в котором ослаблены обычные связи языка и создаются необычные, стиль, облегчающий неожиданные сопоставления, осво-

бождающий произведение от внешней красоты, встающий против мещанской привычности ассоциаций.

Композиция (в широком смысле) и фактура языка произведений Достоевского выдержаны в одном стиле, в высшей степени экспрессивном и освобожденном от привычных идиоматических связей.

Если мы задались бы в дальнейшем целью охарактеризовать внутренний мир художественных произведений Достоевского — те закономерности, которые в этом мире существуют, — мы бы заметили, что для его произведений характерно именно отсутствие или крайняя ослабленность обычных закономерностей, обычного уклада жизни, обычного бытового поведения типичных представителей своей среды. Для Достоевского характерен интерес к исключениям и исключительности, не к среднему, а к случайному. За этим случайным прозреваются высшие связи и закономерности, не выражаемые обычными стилистическими приемами.

Мир Достоевского работает на малых сцеплениях, отдельные части его мало связаны друг с другом. Причинно-следственные, прагматические связи слабы. Мир этот постоянно обзревается с разных точек зрения, всегда в движении и всегда как бы дробен, с частыми нарушениями бытовых закономерностей.

В мире произведений Достоевского царствуют всякого рода отступления от нормы, господствует деформация, люди отличаются странностью, чудачествами, им свойственны нелепые поступки, нелепые жесты, дисгармоничность, непоследовательность. Действие развивается путем скандалов, резких столкновений противоположных сущностей. События происходят неожиданно, вдруг, непредвиденно. Неожиданные и алогичные поступки совершают Ставрогин, Версилов, Мышкин, Митя и Иван Карамазовы, Настасья Филипповна, Аглая, Рогожин, Катерина Ивановна и пр. Неожиданность их поступков подкрепляется нарочитой невыясненностью ситуации, не-

объясненностью событий, остающейся в глубокой тени причинно-следственной основой событий.

Неизвестно, почему приезжает, например, Алеша к отцу в начале «Братьев Карамазовых». И характерно, что Достоевский сам подчеркивает, что этому он не находит объяснения. В предисловии «От автора» к роману «Братья Карамазовы» автор прямо говорит: «странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности» (14, 5).

События в произведениях преломлены через впечатления о них. Эти впечатления заведомо неполны и субъективны. Автор подчеркивает, что не несет ответственности за них. Он нередко прямо отказывается объяснить происходящее. Благодаря этому действие максимально эмансипировано. См. в главе IX, 4-й части «Идиота»: мы «сами во многих случаях затрудняемся объяснить происшедшее», или: «если бы спросили у нас разъяснения... насчет того, в какой степени удовлетворяет назначенная свадьба действительным желанием князя... мы, признаемся, были бы в большом затруднении ответить» (8, 475, 477). Ср. также постоянные оговорки вроде: «мы знаем только одно...», «мы крепко подозреваем...» и пр. Достоевский как бы освобождает себя от необходимости следовать причинно-следственному ряду, во всяком случае в его элементарной форме.

Свобода повествования у Достоевского требует свободы от причинно-следственного ряда, от сопротивления психологии, от элементарной бытовой логики. И Достоевский идет по этому пути в той мере, в какой это разрешает ему художественное правдоподобие.

Достоевского волнуют и интересуют парадоксы психики, непредвиденное в поведении человека. Федька Каторжный в «Бесах» говорит про Петра Верховенского: «У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлца он про него ничего и не ведает. Али сказано — дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и зва-

ния нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его» (10, 205).

Если под психологией разуместь науку, изучающую закономерности психической жизни человека, то Достоевский самый непсихологический писатель из всех существующих. Ему нужна не психология, а любая возможность освободиться от нее. Вот почему он уходит от психологии в психиатрию, обращается к душевным болезням. Но и психиатрия нужна Достоевскому только для того, чтобы открывать в психике человека некие алогизмы, странности, непоследовательности, открывать то, что не подчиняется существующим представлениям о психической жизни человека. Случилось так, что многое в его отрицании существующих законов психической жизни оказалось пророческим, предвосхитило научные выводы современной психологии и психиатрии, но это произошло потому, что Достоевский все же искал правдоподобия и в пределах правдоподобия смог выйти за пределы научных представлений своего времени, не нарушая все же какой-то основной правды психической жизни. Он расширил до колоссальных пределов представления о психической жизни человека, но остался все же в пределах правдоподобия. И это «свободное» правдоподобие в его предвидениях оказалось правдой.

Ироническое отношение Достоевского к обычной психологии его времени прямо выражено Достоевским в «Братьях Карамазовых» в главе «Психология на всех парах», где изображен увлекшийся психологией прокурор. Достоевский откровенно заявляет, что психология — «палка о двух концах».

Любимые герои Достоевского чудаки, странные люди, люди неуравновешенные, совершающие неожиданные поступки. Законы психологии как бы для них не существуют.

Свой интерес к чудакам и странностям Достоевский прямо связывает со стремлением разобраться в том, что

совершается в мире. В заметке «От автора» в «Братьях Карамазовых» Достоевский пишет: «Все стремятся к тому, чтобы объединить частности и найти хоть какой-нибудь общий толк во всеобщей бестолочи. Чудак же в большинстве случаев частность и обособление. Не так ли?» (14, 5).

Достоевский отрицает обычную логику во имя какой-то высшей: «чудак „не всегда“ частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» (14, 5).

Возвратимся, однако, к дробности мира произведений Достоевского. Дробность эта захватывает не только духовную жизнь, но и ближайшую к ней часть материального мира. Обратим внимание прежде всего на лица героев Достоевского. Эти лица состоят из частей, обладающих относительной самостоятельностью. Степан Трофимович «примеривает» улыбки. Рогожин «склеивает» улыбку. Петр Степанович делает и «переделывает» свою физиономию. Не случайно, что лица героев Достоевского так часто напоминают маски (у Ставрогина, у Свидригайлова). Отдельные части лица настолько самостоятельны, что могут играть главную и самостоятельную роль в наружности человека.

В «Елке и свадьбе» не бакенбарды приставлены к лицу, а «господин приставлен к бакенбардам». Иногда эта характеристика лиц переносится на всего человека. В «Дядюшкином сне» князь К. составлен как бы из независимых друг от друга элементов. Это «мертвец на пружинах», «полукомпозиция», с искусственными ногой, глазом, зубами, волосами, бакенбардами, набеленный и на помаженный. Много подобных наблюдений имеется в упомянутой выше статье П. Бицилли.

Итак, внутренний мир произведений Достоевского — это мир малого сопротивления в духовной и психической

области, как мир сказки — малого сопротивления материальной среды. Этот мир свободы и слабых связей и есть с точки зрения Достоевского настоящий, подлинный мир. Но наряду с этим миром обособленностей существует также и среда, в которой все может быть предвидено и все укладывается в серые бытовые закономерности.

В самом деле, наибольшее психологическое сопротивление свободе сюжета создают характеры и типы. Тип и характер наперед определяют линию поведения их носителей. Они как бы подсказывают сюжет и не позволяют ему уклониться в сторону. Эти типы и характеры есть и у Достоевского, но в них воплощены только второстепенные действующие лица. Если мы возьмем «Братьев Карамазовых», то там типы крайне немногочисленны. Среди них могут быть указаны пан Врублевский и его товарищ. Они повторяют друг друга, как герои народной повести «Фома и Ерема». В этой повторяемости подчеркивается внешняя скованность и обусловленность их поведения. Двойники у Достоевского всегда представляются как внешняя обусловленность. В поисках свободы герой стремится освободиться от своего двойника. Только в кратких эпизодах действующие лица не ищут свободы и представляют собой как бы кукол, марионеток: «Один оборванец ругался с другим оборванцем, и какой-то мертвопьяный валялся поперек улицы» (6, 122). Что же касается братьев Карамазовых, то они совершенно не повторяют друг друга; их характеризует внутренняя свобода поведения. Отсюда всегдашняя неожиданность их поступков и мыслей. В лице Ивана Карамазова перед нами даже осознающая себя свобода поведения: «Я, ваше превосходительство, как та крестьянская девка... знаете, как это: „Захоцу — вскоцу, захоцу — не вскоцу“», — говорит Иван Карамазов на суде. Не белая горячка обуславливает эту внешнюю неожиданность поступков, а сами неожиданные поступки складываются в белую горячку. Белая горячка — следствие, а не причина нежиданности.

данностей поведения. Это свобода, зашедшая в тупик. Свобода, зашедшая в тупик, — это alter ego, «обезьяна» Ивана Карамазова — Смердяков, и другой его двойник и собеседник — черт. Двойники кладут предел свободе человека в метафизической области. Они порождаются человеком, создаются его идеями, по большей части преступными, возникают в воображении человека. Повторяемость создает трафарет, сковывает человека. Вот почему Достоевский так ценит свободу.

Изучая художественный стиль произведения,¹ автора, направления, эпохи, следует обращать внимание прежде всего на то, каков тот мир, в который погружает нас произведение искусства, каково его время, пространство, социальная и материальная среда, каковы в нем законы психологии и движения идей, каковы те общие принципы, на основании которых все эти отдельные элементы связываются в единое художественное целое.

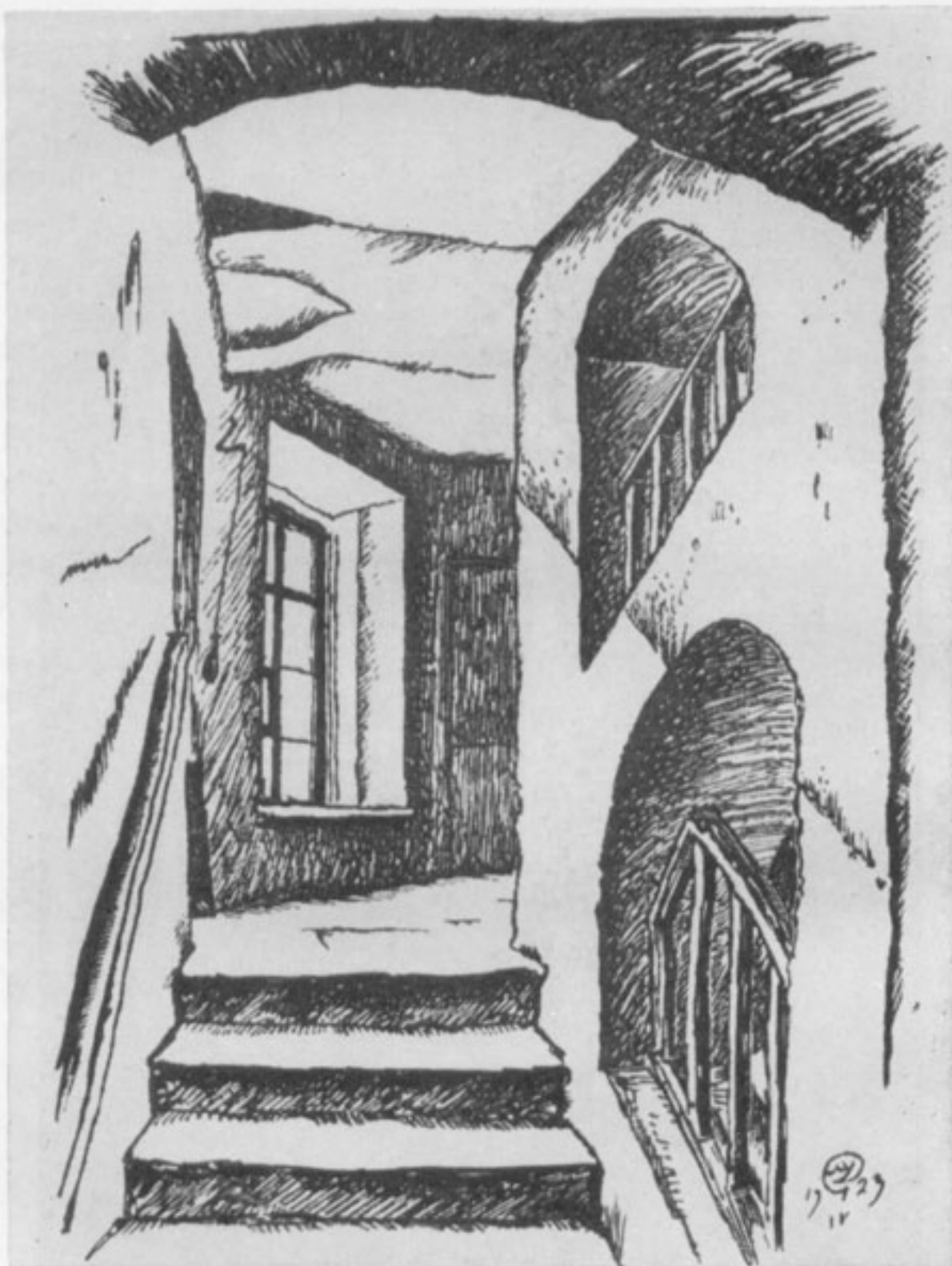
Стиль в его целом прочно зависит от эпохи — от характерных для нее идей и представлений, а иногда оказывается реакцией на эти идеи, диктуется сопротивлением эпохе — как в самой литературе, так и за ее пределами.

1976

¹ Я различаю понятия «стиль языка» и «художественный стиль» в целом (ср. об этом различии в кн.: Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968). В данном случае я говорю о художественном стиле как таковом.



Головной убор «Рога».
Этнографический музей. Ленинград



Гравюра М. Добужинского
«Лестница Раскольников»

Есть писатели, для которых проблема времени не представляет особенной важности и которые довольствуются поэтому традиционными формами художественного времени. Для Достоевского, напротив, художественное время было одной из самых существенных сторон художественной образительности. Он постоянно искал новых форм изображения процессов, действия, длительности, перехода от одной точки зрения во времени к другой. С проблемой времени для него была связана проблема вечности, вневременного. Эта проблема входила в самое существо его мировоззрения. Временное было для него формой осуществления вечного. Через время он догадывался о вечном, раскрывал это вечное и вневременное.

Художественному времени у Достоевского посвящена ранняя статья А. Г. Цейтлина «Время в романах Достоевского».¹ Это одна из первых работ, поставившая задачу изучения времени в художественном произведении. И в этом ее огромная заслуга. Я не собираюсь пересматривать выводы этой статьи. Наблюдения ее правильны и инте-

¹ Русский язык в школе, 1927, № 5.

ресны. Автор говорит в ней по преимуществу о длительности времени у Достоевского, о темпах повествования и темпах действия. В ней даются интересные подсчеты дней и часов, в течение которых происходят события романов. Мои размышления будут несколько иными: меня интересует использование у Достоевского некоторых древнерусских принципов изображения времени.

Это позволит заметить сходства и различия, пунктиром обозначить «историю времени».

Достоевский — это писатель, «одержимый тоской по текущему» (13, 455). Эту «тоску по текущему» Достоевский обычно выражает в форме записок. Воображаемый автор его произведений — прежде всего писатель, и при этом по большей части непризнанный, неофициальный, пишущий по случайному поводу, ведущий дневниковые записи, стремящийся записывать события как можно ближе ко времени, когда они произошли. Воображаемый автор «Господина Прохарчина» называет себя «биографом» (1, 242). «Честный вор» имеет подзаголовок «Из записок неизвестного». Тот же подзаголовок имеет «Елка и свадьба». «Белые ночи» имеют подзаголовок «Из воспоминаний мечтателя», но эти воспоминания также ведутся не в форме устного рассказа, а в письменном виде. «Неточка Незванова» — записки самой Неточки Незвановой. Характерен подзаголовок «Дядюшкиного сна» — «Из мордасовских летописей». Автор этих летописей записывает события в самой неприхотливой форме и только потом решается их обработать литературным образом. Через три года к этим записям снова добавляется летописное изложение. «Униженные и оскорбленные» — записки неудавшегося писателя, сотрудничавшего по журналам и писавшего статейки. Затем идут «Записки из Мертвого дома». «Зимние заметки о летних впечатлениях» пишутся их воображаемым автором вскоре после его летнего путешествия по Европе. «Записки из подполья» — это гигантский внутренний монолог их автора-«парадок-

салиста». Но монолог не произнесенный, а записанный автором. Воображаемый автор «Записок» — «человек из подполья» — никак не может их закончить. Они имеют «неизданное» продолжение. «Игрок» имеет подзаголовок «Из заметок молодого человека». Эти заметки пишутся в разное время, но по большей части вскоре после событий, а некоторые — даже немедленно («Удивительное известие: сейчас только услышал от нашей няни...», 4, 325).

Все основные романы Достоевского написаны «на коротком приводе». Между временем действия и записью об этом действии обычно лежит крайне небольшой промежуток времени. Воображаемый летописец Достоевского следует по пятам событий, почти их догоняет, спешит их фиксировать, еще как бы не успев осмыслить их достаточно, не зная, как и чем они кончатся, изумляясь их внезапности, их резким поворотам, их скандальности, постоянно отмечая их незавершенность. По ходу своего повествования автор или летописец, от лица которого ведется повествование, меняет оценки событий, находится в напряженном ожидании того, что произойдет, в смятенной неуверенности — точно ли передал самое существо того, что происходит, в тревоге за будущее, в неизвестности этого будущего, сочетающейся с предчувствиями и предвидениями. При этом автор или созданный им повествователь как бы не доверяет правильности собственной интерпретации событий и поэтому оценивает их с точки зрения отдельных персонажей, вносит постоянные самопоправки.

Близкое следование за временем действия создает драматургическую напряженность. Но эта напряженность — одно из побочных явлений. Главное в этом «коротком приводе» не в том. Но прежде посмотрим, как этот «короткий привод» осуществляется.

«Бедные люди» — роман в письмах. Форма эта уже во времена Достоевского была не только не новой, но порядком старомодной: она была излюбленной еще в сен-

тиментализме.¹ Но обратим внимание вот на что. Переписывающиеся пишут друг другу каждый день, иногда по два раза в день. Это позволяет им писать не о событиях далекого прошлого, а о том, что произошло только что, о том даже, что происходит в момент самого написания письма. Письма каждого превращаются в монолог, «внутренний монолог», как мы сказали бы сейчас. Оба действующих лица находятся как бы в состоянии непрерывной беседы — беседы, сопровождающей действие и являющейся самим этим действием. Эта переписка нереальна, так как нельзя вообразить себе ситуацию, при которой такая пространный переписка была бы возможна. Нельзя представить себе и такую высокую литературную культуру у лиц того общественного положения, которое они занимали. Поэтому письма каждого — это не только письма персонажей, но это и высказывания самого автора, Достоевского, устами своих персонажей. В смешении автора и авторского персонажа (в первую очередь Девушкина) не следует ли видеть отступление от реализма и от художественности? Нет. В «Бедных людях» изображен разговор двух душ, а души могут говорить не временным своим языком, а преодолевать все преграды бытового косноязычия, необразованности, необученности. Персонажи говорят больше того, что они могли бы сказать в жизни. Их разговор носит наджизненный, надбытовой характер. Это разговор их существ — сущностей.

И тем не менее жизнь, быт, служебное положение, отсутствие средств к существованию, отвратительные квартирные условия — все это навалилось на обоих. Все это душит обоих. И все это необходимо, чтобы показать их вневременную, вечную сущность. Для их подлинного объединения в потустороннем, в вечном нужно показать,

¹ См.: Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 21—24.

что они различны по возрасту, что им нельзя соединиться, что они глубоко несчастны. И то же самое со временем. Временное необходимо, чтобы показать в персонажах вечное, их надмирные сущности. Оба персонажа в каком-то отношении преодолевают быт, становятся над ним. Автор же преодолевает время, изображая время как преследующее его, а самого себя — как преследуемого временем, задыхающегося, неуспевающего, несчастного в этом смысле, задавленного заботами, своей писательской неудачливостью, своими поисками слова, своей раздвоенностью между собой и созданным им образом повествователя-корреспондента, а в последующих романах — хроникера, рассказчика, перебивающего и отнимающего у автора слово, как бы борющегося с ним.

Достоевский эмансипирует время, как он эмансипирует героев своих романов, как он эмансипирует даже рассказчиков. Он стремится предоставить им действовать самим, как бы независимо от автора. Так же точно он хочет предоставить течению времени свободу от своих собственных представлений о времени. Поэтому события так часто совершаются у Достоевского «вдруг», «как-то вдруг», «в эту минуту» — внезапно не только для персонажей, но как бы и для него самого. Время течет быстро, и автор не успевает за ним угнаться. Время тем самым становится независимым от автора, оно неумолимо движется; события текут как бы без связи. Эта связь осознается рассказчиком только потом. Рассказчик-хроникер словно не понимает значения происходящего. Сперва события фиксируются, потом осмысляются. Хаотические записки должны дать представление о хаосе жизни. В этом смысл образа хроникера в романах Достоевского. Воображаемый автор романов Достоевского (в «Подростке», например) стоит, как и летописец, ниже понимания значения событий. Тем самым многое остается на долю догадки читателя. Читатель как бы понимает больше, чем явно и сознательно хочет донести до читателя

воображаемый рассказчик-хроникер романов Достоевского. Причинно-следственная связь событий романов Достоевского выступает недостаточно ясно для воображаемого их автора. Эта причинно-следственная связь выявляется поэтому не одновременно с повествованием о событиях, а после. Многие осмысливаются рассказчиком как бы потом. Рассказчик (воображаемый автор) иногда забегают вперед, но это забегание вперед не отрывается от позиции автора, рассказывающего о прошлом, о совершившемся. Поэтому если повествователь и рассказывает о смысле совершающегося, то как бы из будущего, когда все стало ясно.

Текучесть, зыбкость окружающего мира подчеркивается этой летописностью изложения. Подросток в одноименном романе Достоевского стремится записывать историю своих первых шагов на жизненном поприще самым безыскусственным, летописным способом. Устами подростка Достоевский заявляет свой протест против литературы и литературщины. Подросток пишет, что он будет излагать события, «уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное, от литературных красот» (13, 5). Поэтому в романе множество такого рода заявлений: «Я это, чтобы было понятнее читателю, и так как не предвижу, куда бы мог приткнуть этот список в дальнейшем течении рассказа» (13, 65). Следовательно, композиция рассказа состоит в том, чтобы что-то и куда-то «приткнуть». Это резкое снижение образа писательского труда. Ту же случайность композиции Достоевский подчеркивает, отмечая различные забегаания вперед: «Но я опять, предупреждая ход событий, нахожу нужным разъяснить читателю хотя бы нечто вперед, ибо тут к логическому течению этой истории примешалось так много случайностей, что, не разъяснив их вперед, нельзя разоб-
раться» (13, 402); «чтоб не вышло путаницы, я, прежде чем описывать катастрофу, объясню всю настоящую правду и уже в последний раз забегаю вперед» (13, 442);

«двумя-тремя словами забегу вперед!» (13, 394). Подросток ведет свое повествование иногда как бы сразу после события, на бегу, иногда пишет уже «потом». Эта все время меняющаяся во времени позиция автора записок внешне нелогична, противоестественна, но не должна рассматриваться как художественный недосмотр.

Вся суть — в документальности изложения, в его фактографичности. Для фактической же стороны повествования важно, что автор-подросток — педант: он и платье чистит по-особому, и даже походку выработал особую, чтобы сапоги не снашивать. Об этом он сам подробно пишет. Это внимание к мелочам в личной жизни и обыходе оправдывает мелочность и скрупулезность в передаче фактов, сопряженную с откровенными указаниями на бессилие автора передать действительное время события: «Так как мы проговорили тогда весь вечер и просидели до ночи, то я и не привожу всех речей, но передам лишь то, что объяснило мне, наконец, один загадочный пункт в его жизни» (13, 380). Вместе с тем Достоевский подчеркивает ничтожность реального времени как суетного. Подросток говорит с Версиловым, Версилов сообщает ему в начале разговора: «Ну, где же прежде нам было бы понять друг друга, когда я и сам-то понял себя самого — лишь сегодня, в пять часов пополудни, ровно за два часа до смерти Макара Ивановича... вся жизнь в странствии и недоумениях, и вдруг — разрешение их такого-то числа, в пять часов пополудни! Даже обидно, не правда ли? В недавнюю еще старину я и впрямь бы обиделся» (13, 372).

Достоевский заставляет читателя проходить с ним весь путь осмысления событий, заставляет его сопереживать и соосмыслять. Отсюда оговорки в тексте, колебания в оценке. Достоевский как бы не уверен в правильности собственной интерпретации событий. Отсюда постоянные самопоправки, и отсюда стремление записывать события сразу же. Это следование за временем,

о котором мы уже говорили, создает драматургическую напряженность и обостряет чувство неизвестности, чувство ожидания.

Важно отметить, что хроникер романа «Подросток» — молодой незрелый человек. Он видит мир, не понимая его в достаточной степени. Читатель воспринимает события через психологию этого подростка, объятых при этом своей всепоглощающей «идеей». Это не наивность старого летописца, пристрастно отрешенного от жизни, уже ставшего к ней равнодушным (образ Пимена), а наивность пылкого юноши, во что бы то ни стало хотящего утвердиться в жизни, ввергнутого в ее водоворот, подвижного (подвижность дает ему возможность быть очевидцем событий, действовать быстро, в темпе всего повествования). Это восприятие мира с подчеркнуто зыбкой точки зрения, показывающей относительность всего совершающегося. Иногда подросток не может осмыслить события, и тогда он, как летописец, стремится записывать только факты: «...не буду описывать смутных ощущений моих... буду продолжать лишь фактами... Фактами, фактами!.. Помню, как меня самого давили тогда эти же самые факты и не давали мне ничего осмыслить, так что под конец того дня у меня совсем голова сбилась с толку» (13, 394).

Факты сами по себе бессмысленны, они лишены настоящей правды. Это суэта. Смысл где-то за пределами фактов, в глубине их, в их сущности. Факты — это миф. Чтобы описывать факты, и нужен такой подросток. Нельзя вкладывать в них самих определенный смысл, нужно быть фактографом, хроникером. Но подросток не выдерживает — он толкует события, толкует явно неправильно, так как он подросток, несмышленный, да еще захвачен «идеей», которая не может вызвать сочувствия читателя, так как она идет от его оскорбленной натуры, полна ненависти к окружающему обществу. В этом смысле толкования подростка не могут быть приняты чи-

тателем, не могут восприниматься всерьез. Но между тем в его рассуждениях много ума, он помимо воли высказывает и по-своему мудрые мысли, дает глубокие толкования, но эти последние как бы случайны: читатель сам должен отделить мудрое от глупого, «щенячьего». Этим создается объективность художественных обобщений. Читатель как бы сам делает обобщения, незаметно подсказываемые ему Достоевским.

В романе, который стремится передавать факты (это заявлено устами подростка), чрезвычайно много рассуждений и суждений. Они врываются в ткань романа по-своему невольно.

В конце, в критических замечаниях бывшего воспитателя подростка Николая Семеновича, говорится о записках подростка, что они могут «дать материал» для характеристики «смутного времени», «несмотря даже на всю их хаотичность и случайность» (13, 455). Мы бы сказали, что характеристику своему времени записки дают именно благодаря хаотичности и случайности. Сущность вещей выступает именно через их хаотичность и случайность. В этом залог объективности создающейся картины, не подтасовываемой автором, а летописно зафиксированной хроникером.

Летописная приверженность к фактографии при презрении к самому факту как суете сует, к чему-то зыбкому и неопределенному сказывается, разумеется, не только в «Подростке», но и в других романах Достоевского. В «Идиоте» Достоевский пишет: «...мы чувствуем, что должны ограничиться простым изложением фактов, по возможности без особых объяснений, и по весьма простой причине: потому что сами, во многих случаях, затрудняемся объяснить происшедшее» (8, 475). Но немного далее автор пишет: «Таких странных фактов пред нами очень много, но они не только не разъясняют, а, по нашему мнению, даже затемняют истолкование дела» (8, 478). Повествователь-горожанин в «Братьях Карама-

зовых» говорит: «Вижу, однако, что так более продолжать не могу, уже потому даже, что многого не расслышал, в другое пропустил вникнуть, третье забыл упомянуть, а главное, потому что... если все припоминать, что было сказано и что произошло, то буквально не достанет у меня ни времени, ни места» (15, 92).

Достоевский подчеркивает ограниченность осведомленности хроникера. Хроникер не все знает или узнает лишь потом. Он постоянно заявляет: «как оказалось теперь», «как потом оказалось», «ему припомнилось», «по всем признакам, он прятался», «я и теперь не знаю в точности, кто он такой» и т. д. Иногда хроникер просто отказывается сообщать сведения: «Конечно, никто не вправе требовать от меня как от рассказчика слишком точных подробностей касательно одного пункта: тут тайна, тут женщина...» (10, 360). Достоевский подчеркивает, что его хроникер схватывает только внешнюю сторону явлений.

Хроникер «Бесов» заявляет: «Разумеется, я не знаю, что было внутри человека, я видел снаружи» (10, 166).

Вместе с тем образ рассказчика постоянно меняется на протяжении любого романа Достоевского. Эти изменения лица рассказчика Я. О. Зунделович считает «одним из стилистических показателей идейно-художественной ущербности, порочности романа» (имеются в виду «Бесы»).¹ Сам автор — Достоевский — и его воображаемый рассказчик часто вторгаются в повествование друг друга: в рассказчике-хроникере часто проглядывает Достоевский, в Достоевском — рассказчик-хроникер. Но так ли уж случайны и плохи эти изменения лица рассказчика, эти вторжения одного повествователя в сферу другого? Нет ли здесь элементов подлинно новаторского ху-

¹ Зунделович Я. О. Романы Достоевского. Статьи. Ташкент, 1963, с. 110.

дожественного метода, а не простых художественных срывов?

Прежде всего я бы хотел внести поправку в то разграничение, которое предлагает Я. О. Зунделович. С его точки зрения, повествование ведется то «чистым автором», то «чистым повествователем», то в смешениях того и другого.¹ Однако в том-то и дело, что ни автор, ни рассказчик в чистом виде у Достоевского почти никогда не представлены. Образ повествователя у Достоевского условен, он невозможен в реальности, как невозможен второй Достоевский. Достоевский наделил его собственной пронизательностью, собственным художественным темпераментом, высоким интеллектуальным проникновением в события. Этот образ повествователя сравнительно с самим автором — Достоевским — только несколько снижен в чисто бытовом плане. Таков, например, образ хроникера в «Бесах». Там «хроникер» — и конфидент Степана Трофимовича, и городской сплетник, и суетливый молодой человек из «услужаяющих» дамам, но он такой же проникновенный психолог, как и сам Достоевский, он так же неукротим в своем творчестве, так же понимает значительность происходящего, так же стремится уследить за всем происходящим, как и сам Достоевский. При всей своей «мелкости» он все же «летописец нашего города». Но его «мелкость» значительна: она знаменует собой суетность фактической стороны событий, которую «летописец нашего города» передает. Хроникер Достоевского только прикидывается несмысленным, а по существу он помогает читателю проникнуть в самую суть событий.

Незаметные и быстрые переходы от авторской речи к речи повествователя происходят на всем протяжении

¹ См.: там же, с. 40—61 (речь идет о романе «Преступление и наказание»).

произведений Достоевского. Оба рассказчика смешиваются. Это не рассказчики, а две точки зрения на события, которые могут сближаться и разъединяться в своем преследовании событий. Одна точка зрения переходит в другую путем своего рода кинематографического наплыва, сокращения или удаления расстояния между рассказывающим и событиями, о которых он рассказывает.

Зачем все это нужно? Разделение труда между автором и созданным автором повествователем (корреспондентом, хроникером и пр.) было нужно Достоевскому, чтобы всесторонне охватить действие, события, индивидуальности, развернуть факты со всех сторон, с которых они только могли восприниматься. Поэтому это разделение труда условно и далеко не полно. Достоевскому во все не важно создать полноценные, резко характерные образы повествователей. Ему важно создать разные точки зрения.

Поясняю свою мысль на одном примере из истории живописи. Ренессанс создал линейную перспективу. Эта линейная перспектива предполагает одного и при этом абсолютно неподвижного зрителя, который видит перед собой пейзаж или архитектуру, изображенную на картине, как бы сидя в театральном кресле, со строго предназначенного ему места. Открытие линейной перспективы в ренессансном искусстве считается большим достижением в развитии живописи. Не будем спорить. Но в области истории искусства прогресс всегда сочетается с некоторыми утратами художественных достижений, почему и важно, кстати, сохранять и изучать произведения всех эпох. Заглянем на минуту в то, как изображалось пространство в искусстве, предшествующем Ренессансу. Искусствоведы довольно много писали о так называемой обратной перспективе. Это не совсем точный термин. Как будто бы во все века существовала одна подлинная перспектива, которая иногда могла быть и обратной — вы-

вернутой наизнанку. Обратную перспективу мы могли бы вообразить себе только в том случае, если бы возможно было поместить неподвижного зрителя не перед картиной, а позади нее и изобразить все на картине как бы с той ее стороны. Пока таких произведений живописи не было создано. В доренессансной итальянской живописи, тесно связанной с византийской, и в русской иконе дело обстояло проще: единой точки зрения зрителя на всю живописную композицию просто не было. Одна часть композиции изображалась с одной точки зрения, другая — с другой. Стол изображался несколько сверху, чтобы видна была столешница, чтобы видны были лежащие на ней предметы. Выравнивались и величины согласно их внутреннему значению — дерево изображалось меньше, человеческая фигура — больше. Менялись и места предметов. Человеческие фигуры изображались перед домом или храмом, в котором, предполагалось, происходит действие. Все это делалось для того, чтобы все-сторонне и с наилучших позиций охватить предмет. Икона* жила своей внутренней жизнью, независимой от зрителя, от его точки зрения. Поэтому каждый предмет, каждый объект изображался с той точки зрения, с какой он лучше всего был виден, иначе говоря — со своей собственной, ему принадлежащей точки зрения. Неподвижной, единой точки зрения, как я уже сказал, не было. Это лучше всего видно во внутренних росписях помещений. Зритель в храме Софии в Охриде остро ощущает, что росписи с необыкновенным искусством рассчитаны на идущего в центральном нефѣ зрителя. Ангелы на коробовом своде как бы сопровождают его, меняя свои положения в ритм движения зрителя или в ритм движения его глаза. Никакие репродукции не могут воспроизвести того впечатления, которое создается в самом храме. Лучше всего фресковые росписи может воспроизвести только кинематограф с его движущейся «точкой зрения». Жи-

вопись ХХ века во многих случаях возвращалась к приемам доренессансной живописи.¹

Ближайшие предшественники и современники Достоевского изображали время с одной точки зрения, при этом — неподвижной. Рассказчик как бы садился перед читателем в воображаемое удобное кресло (немного барственное, — допустим, у Тургенева) и начинал свое повествование, зная его начало и конец. Автор как бы предлагал читателю прослушать повествование, в котором сам автор занимал прочную и неподвижную позицию свидетеля случившегося, рассказывающего о том, что произошло уже, что уже имело свой конец. Немногим отличались от этого «романы в письмах» (об этом я уже сказал) и дневниковые записи. Позиции повествователей Достоевского совсем иные. Повествователь бегаёт по городу, разузнает о случившемся, подглядывает, иногда даже скрываясь за занавесками (как в «Подростке»), пишет и описывает «на ходу». Что-то журналистское есть в его работе. И недаром Достоевскому так нравилась журнальная деятельность. Его «Дневник писателя» — это тоже погоня за современностью на «коротком приводе». Но этого мало. Достоевского вообще не устраивает одна точка зрения, хотя бы и крайне подвижная, динамичная, свободно перемещающаяся за только что совершившимся. Ему нужны по крайней мере две точки зрения — автора и повествователя, чтобы со всех сторон описать действие и персонажей, создать известную стереоскопичность изображения. Автор смотрит на происходящее с некоторой высоты, он больше удален от рассказчика во времени. Он может судить о событиях и людях с точки зре-

¹ Специально типологии композиционных возможностей в связи с проблемой точки зрения посвящена очень интересная книга Б. А. Успенского «Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы» (М., 1970). См. также мою книгу «Поэтика древнерусской литературы» (Л., 1967).

ния «вечной» их значимости. Хроникер же весь в суете. Он смотрит, следит за событиями без всякого удаления от них. В результате такого двойного изображения каждый персонаж, каждое событие показаны у Достоевского, как в доренессансной живописи, с нескольких сторон или с той стороны, с которой оно яснее всего обзревается. Вот почему Достоевский в конце концов так часто прибегает к образу хроникера, «летописца современности» (выражение самого Достоевского). Ведь в летописи также нет единой точки зрения, нет единого рассказчика. Поэтому в летопись попадают события значительные и незначительные. Это создает эффект суетности, бренности земного существования. Эффект, который, как мы увидим, небезынтересен для Достоевского.

Различие между повествователями Достоевского и повествователями в летописи, однако, то, что летопись на самом деле писалась многими летописцами. Каждая летопись составлялась сводчиками из многих летописей, соединявшими различные точки зрения действительно различных летописцев. У Достоевского же это сознательный прием. И прием этот создан им раньше, чем европейская живопись решилась вернуться к доренессансному «огляду» объектов одновременно с нескольких сторон.

Но содержание произведений Достоевского слишком значительно, чтобы оно могло быть рассказано даже двумя рассказчиками. Именно поэтому Достоевский прибегает так часто к слухам, сплетням, рассказам персонажей, к цитатам из литературных произведений, создает образы писателей (даже Фома Фомич Опискин в «Селе Степанчикове» — «писатель»), заставляет писать многих из своих героев. В легенде о Великом инквизиторе, принадлежащей воображаемому лицу — Ивану Карамазову, Достоевский описывает севильскую ночь выражениями из Пушкина: воздух «лавром и лимоном пахнет». Ему как бы не хочется подбирать собственные слова для опи-

сания местного колорита. Ведь этот колорит совсем не важен. Это как бы сказочное «в некотором царстве, в некотором государстве» — мираж, который вот-вот рассеется, чтобы оставить только самую суть, идею!

Автор передает случившееся с помощью рассказов действующих лиц. Иногда эти действующие лица сами подглядывают, прячутся в комнате точно по поручению автора, так как собственной нужды у них в этом иногда и не бывает. Иногда автор указывает, что не мог узнать подробностей, жалуется на отсутствие свидетелей, а то вдруг каким-то чудом узнает подробности ночного разговора губернатора Лемке с его супругой. «Мы не знаем, про что они говорили», — пишет Достоевский, и это тоже характерно: эти уединенные разговоры для него все ж таки особенно важны и интересны.

И действительно, персонажи дают возможность взглянуть на явление с разных сторон. В голосах этих персонажей часто (гораздо чаще, чем у многих других авторов) звучит голос самого Достоевского. Воззрения Достоевского можно прочесть в словах Зосимы, Версилова, Ивана Карамазова, Ставрогина, Мышкина и др. Если это и полифонизм, то полифонизм лирического произведения, — полифонизм, подчиненный выражению авторских чувств, мыслей и мыслей-чувств.¹ Его романы — лирическая летопись.

В литературе о Достоевском неоднократно указывалось, что взгляды его героев нельзя отождествлять со взглядами самого Достоевского. И это верно. Однако нельзя не обратить внимания на то, что никто из авторов не излагал так часто свои взгляды устами своих персонажей. И в этом отношении мы должны подчеркнуть,

¹ Под понятием «полифонизм» романов Достоевского имею в виду идеи, изложенные у М. М. Бахтина (см. его кн.: Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. М., 1963).

что у Достоевского нет «чистых» героев, как нет и «чистого автора».

Благодаря такому вторжению автора в речи, поступки, суждения действующих лиц сами фигуры автора и его повествователя выступают далеко не отчетливо. Да отчетливость их и не нужна. Они не в фокусе, поскольку они все время движутся. Их изображения импрессионистически размыты их движением. Это художественный прием. Важны действия, события, действующие персонажи, а не повествователи. Читатель иногда даже не сразу узнает — кто они. Имя и отчество хроникера в «Бесах» (Антон Лаврентьевич) читатель узнает как бы случайно и может легко его забыть: оно не важно. Повествователи романов Достоевского часто условны, о них необходимо в какой-то мере забывать. Это почти так же, как в японском кукольном театре, где актеры в черном передвигают кукол на сцене на глазах у зрителей, но зрители не должны их замечать и не замечают. Играют куклы. Куклы могут иногда изобразить больше, чем живые актеры. Тех же, кто переставляет кукол, не следует принимать за действующих лиц. Автор и повествователи у Достоевского — это слуги просцениума, которые помогают читателю увидеть все происходящее с наилучших в каждом случае позиций. Потому-то они так и суетятся...

Достоевский — в погоне за временем, но не за «утраченным временем», как впоследствии у М. Пруста, которое было когда-то, прошло и теперь вспоминается, а за настоящим, за совершающимся. Он, как летописец, хочет зафиксировать мимолетное, чтобы закрепить его и выявить в нем вечное. То, о чем пишет Достоевский, это еще не остывшее прошлое, прошлое, не переставшее быть настоящим. Его летопись — «быстрая летопись», и хроникер его очень похож на репортера, поэтому-то он так и не по-пименовски подвижен и не по-пименовски молод. Но все же связь с Пименом есть. Достоевский придает равное значение, как и летописец, значительному и не-

значительному, объединяет в своем изложении главное и второстепенное. И это позволяет ему в мелочах увидеть знаки вечности, предчувствия будущего и само это еще неродившееся будущее.

Достоевский весь в поисках объективности и достоверности. Равное внимание к мелочам (деталям) и главному (общему) позволяет ему сохранять объективность. Изменение точек зрения позволяет утверждаться в сознании достоверности происходящего.

Одному случившееся представляется так, другому — иначе, но многообразие суждений о случившемся позволяет все же считать, что случившееся было, что оно не мираж и что общее между разными точками зрения есть общее объективное. На фоне немедленного следования рассказчика за событиями все авторские отвлечения к будущему воспринимаются как пророчества, как предвидения, как удостоверения в вечной сущности совершающегося.

«Быстрая летопись» романов Достоевского — это современная форма литературы. Это вовсе не попытка архаизировать повествование, механически воскресить забытые формы художественного времени. Это иногда стенограмма. Характер стенограммы повлиял на стиль Достоевского, смешавшись с летописными композиционными приемами. Сравните, например, замечания в скобках, которыми Достоевский сопровождает изложение речей на собраниях революционеров в «Бесах»: «(Послышался смех)», «(Смех опять)» (10, 311), «(Общее шевеление и одобрение)», «(Опять шевеление, несколько гортанных звуков)», «(Восклицания: да, да! Общая поддержка)» (10, 416) и т. д. Здесь передана даже неуклюжесть стенографического языка: «шевеление»! Стенограмма — современная форма летописи, документированной записи. Хроникер-летописец не случайно подчеркивает протокольную точность передаваемых им речей: «Я слово

в слово привожу эту отрывистую и сбивчивую речь» (10, 362).¹

Достоевский вечно находится в погоне за событиями, так как ему, как летописцу, нужна достоверность. Проходит всего какой-то месяц, и правда исчезает. Суд над Иваном Карамазовым это показывает. Нельзя установить достоверность прошлого. А об отдаленном прошлом существуют уже только легенды.

И вместе с тем Достоевского тянуло к повествовательной манере прошлого, а следовательно, и к фантастическому времени средневековых жанров, когда надо было изложить чистую идею. Не случайно Иван Карамазов упрекает Алешу, что его «разбаловал современный реализм» и он «не может вместить ничего фантастического». Легенда о Великом инквизиторе условно перенесена в XVI столетие, когда, по словам Ивана, «было в обычае сводить в произведениях на землю горние силы» (14, 224). Характерно, что и записки старца Зосимы — попытка воскресить древние формы повествования. Не случайно образцом для их стиля послужили записки старца Парфения.² Написанные в XIX веке, эти записки тем не менее следовали традициям древнерусской литературы — традициям жанра хождений во Святую землю, представляя собой любопытную форму смешения различных языков и стилей, демонстрируя живучесть старых приемов изображения суетности всего временного и значительности вневременного. И все же Достоевский прибегал к

¹ О стенографировании произведений Ф. М. Достоевского см.: Капелюш Б. Н. и Пошеманская Ц. М. Стенографические записи А. Г. Достоевской. — В кн.: Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения, т. 6. М.—Л., 1961. Однако влияние стенографирования на стиль произведений Достоевского не изучалось.

² Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженника святыя горы Афонския инока Парфения. 2-е изд. М., 1856.

Этим древнерусским способам лишь в посторонних для его основной стилистической манеры вкраплениях.

В основном же Достоевский стремился в суете сует близких к современности нагромождений фактов найти признаки достоверной и «вечной» правды. Гидом в этих поисках Достоевский избирал воображаемого хроникера — летописца, неумелого писателя, который сам, не отличая иногда значительного от незначительного и случайно наталкиваясь на существенное, давал ему наиболее объективные показания.

Отметим теперь самое важное различие в отношении ко времени у летописцев и у Достоевского. Летописное время у первых было натуральным выражением их отношения к истории, к современности, к миру событий. Это было эпическое, коллективное сознание времени, сложившееся в жанре как таковом. У Достоевского летописное время — художественный способ изображения мира, он воссоздает его искусственно, как художник, изображает самое это летописное время, создавая образ хроникера, летописца. Летописное время у летописцев — их природа, природа их видения мира. Летописное время у Достоевского — это пейзаж, написанный большим художником. И при этом Достоевский не стремится воссоздать летописное время летописца, — он только использует достижения этого древнего способа в изложении события под углом зрения вечности. Он творчески перерабатывает этот способ, трансформирует его, делает его изумительно мобильным.

Художественные достижения древней литературы входят в новую не только отдельными сюжетами, темами и мотивами, — они входят по всему фронту литературы, имеющей тысячелетний опыт.

«Предисловный рассказ»

Достоевского

Наряду с общими особенностями стиля произведений Достоевского могут быть отмечены разнообразные стилевые варианты. При этом не только отдельные произведения различаются по стилю, но и отдельные части произведения — в зависимости от назначения каждой. Следовательно, даже изложение, ведущееся от лица одного и того же повествователя, также имеет варианты.

Среди прочих различий следует обратить внимание на особый характер повествования в тех частях романов Достоевского «Бесы» и «Братья Карамазовы», которые можно было бы условно назвать «предисловными рассказами». Это выражение употреблено самим Достоевским: «Вот про этого-то Алексея (Карамазова. — Д. Л.) мне всего труднее говорить теперешним моим *предисловным рассказом* (курсив мой. — Д. Л.), прежде чем вывести его на сцену в романе» (14, 17).

Что представляют собой эти «предисловные рассказы»? Это предварительные рассказы о главных действующих лицах, помещаемые по большей части в начале романов — «прежде, чем вывести их на сцену в романе». Такие предварительные повествования о герое довольно часто встречаются

в романах XIX и предшествующего веков. Обычно (как, например, рассказы о Паншине, Лемме и Лаврецком в «Дворянском гнезде») они имеют целью охарактеризовать действующее лицо, показать происхождение черт его характера, мировоззрения и пр. Своеобразие «предисловных рассказов» Достоевского состоит в том, что они как раз ничего не разъясняют, а скорее, напротив, запутывают и заинтриговывают читателя, усложняют повествование, ставят читателя в тупик, вызывают многочисленные недоумения. Назначение их — служить завязкой определенных линий романа, но завязкой не сюжетной, а сосредоточенной в самой неразгаданной и нарочито усложненной личности героя. Функция этих рассказов не в том, чтобы что-то объяснить, а в том, чтобы ставить перед читателем вопросы, на которые он будет ждать ответа в дальнейшем.

Эта функция «предисловных рассказов» отражается и в их композиционной роли в романе.

Романы Достоевского сталкивают действующих лиц, их идеи и индивидуальности. Это столкновение происходит тогда, когда Достоевский собирает их всех в одном месте, выводит на сцену, то есть переходит от чисто повествовательного к изобразительному, сценическому воплощению своего замысла. В «предисловных рассказах» нет еще столкновения личностей. Действующие лица имеют в них более или менее изолированную историю, одиноки сюжетно. Вместо столкновения личностей в этих «предисловных рассказах» происходит столкновение внутри самих личностей: их противоречивых черт, их намерений, идей, неразгаданных сил.

«Предисловные рассказы» описывают кроме детства героя (если об этом детстве говорится) странствования его до его выступления на сцену, вне его родного города. Герои не собраны вместе. Дети покинуты отцом, отдельно воспитываются, более или менее одиноки. Затем живут за границей или в другом городе. К началу сцениче-

ского действия они собираются в тесном провинциальном городе. Провинциальность города, где все знакомы друг с другом, нужна для наибольшей эффектности столкновения. События «Бесов», может быть, были бы естественнее для Петербурга, но Петербург слишком велик для тесной сосредоточенности в нем действующих лиц, приводящей в конце концов к взрыву.

«Предисловные рассказы» имеют, как я уже сказал, только «Бесы» и «Братья Карамазовы». Нет их, например, в «Подростке». Там повествование ведется от лица одного из главных действующих лиц — Аркадия. Он рассказывает только о своей идее, но создать из своей личности завязку, разумеется, не может: автобиография не годится для целей «предисловного рассказа», трудно создать естественную загадку из своей собственной биографии. Нет «предисловного рассказа» и в «Преступлении и наказании». По существу этот последний роман — монодрама. В нем нет столкновения личностей как главной основы действия, а есть то же столкновение, но внутри одной личности. Поэтому нет необходимости выделять «предисловный рассказ» как подготовку к столкновению личностей.

Самая характерная черта «предисловных рассказов» — это их максимальная сжатость. Они должны передавать только самое основное, допуская минимум образительности. Поэтому повествователь говорит в них «малыми словами и в поверхностном изложении».

Биографические сведения часто сообщаются в «предисловных рассказах» путем простых перечислений событий, поступков, действий, иногда сопровождаемых для ясности наречиями «затем» и «потом»: «Юность и молодость его (Мити Карамазова. — Д. Л.) протекли беспорядочно: в гимназии он недоучился, попал потом в одну военную школу, потом очутился на Кавказе, выслужился, дрался на дуэли, был разжалован, опять выслужился, много кутил и сравнительно прожил довольно денег»

(14, 11); «затем вывела их (генеральша — Ивана и Алексея Карамазовых. — Д. Л.) в чем были, завернула в плед, посадила в карету и увезла в свой город» (14, 14); «молодой человек (Митя Карамазов. — Д. Л.) был поражен, заподозрив неправду, обман, почти вышел из себя и как бы потерял ум» (14, 12).

Отсутствие мотивировки поступков имеет двойную природу. С одной стороны, это отсутствие связано с тем, что «предисловный рассказ» только рассказывает, а не показывает, а с другой стороны, и это самое важное, отсутствие мотивировки поступков действующих лиц создает ту необходимую загадочность, ради которой, собственно, и создается сам «предисловный рассказ». Биография действующего лица — это ведь еще не самый роман, а только, как я уже сказал, завязка к нему, необходимая для того, чтобы затем вывести действующее лицо на сцену романа.

Отсутствие бытовых и психологических мотивировок усиливает необычность поведения действующих лиц. Их поступки внезапны, идут иногда вразрез с их же собственными интересами.

Как ни необычны поступки действующих лиц, все же при сопоставлении отдельных «предисловных рассказов» между собой можно заметить повторяющиеся мотивы: постоянные переезды с места на место, пребывание за границей, разрывы с прошлым, семейные конфликты, разрывы супружеских уз, бегство одного из супругов с «недостойным его лицом», кутежи, уход на «дно», дуэли и разжалования, всяческие скандалы. После всего этого, когда герой появляется на сцене романа, его появление в первый момент как бы не соответствует описанному ранее. Ставрогин корректен, красив, хорошо воспитан и одет. Ничтожный Лембке, напротив, сразу появляется «почтенным» губернатором. Есть всегда что-то неожиданное в том, каким предстает перед нами действующее лицо на сцене сравнительно с тем, каким оно выведено

предварительно в «предисловном рассказе». Это впечатление неожиданности сохраняется и тогда, когда видимых противоречий между героем в «предисловном рассказе» и на сцене нет.

Герой возникает как бы из затемнения, окруженный слухами о нем, сплетнями, неясными и таинственными обстоятельствами его прошлого. Его образ расплывчат и противоречив.

«Предисловные рассказы» отмечают в действующих лицах различные несоответствия в поступках, неожиданные смены настроений и линий поведения, внутреннее беспокойство, странности: «было что-то странное в этом роде» (14, 14), «напечатал... одну странную статью», «странно было...» (14, 16), «один очень странный пункт» (14, 17) и пр. Повествователь как бы не может разобраться в личности действующего лица, сомневается, вступает в спор с предположениями и слухами, а иногда даже со своим воображаемым читателем: «скажут, может быть» (14, 25), «может быть, кто из читателей подумает» (14, 24), «я не спорю» (14, 18) и т. д.

«Предисловные рассказы» особенно сильно насыщены обычными для Достоевского отрицаниями или ограничениями только что сказанного, различными оговорками и сомнениями. Характерны, например, такие рассуждения повествователя о Федоре Павловиче Карамазове: «Держал он себя не то что благороднее, а как-то нахальнее... Безобразничать с женским полом любил не то что по-прежнему, а даже как бы и отвратительнее... В самое же последнее время он как-то обрюзг, как-то стал терять ровность, самоответственность, впал даже в какое-то легкомыслие, начинал одно и кончал другим, как-то раскидывался и все чаще напивался пьян... Приезд Алеши как бы подействовал на него даже с нравственной стороны, как бы что-то проснулось в этом безвременном старике...» (14, 21). Создаваемая картина чрезвычайно зыб-

ка, неопределенна, пунктирна: «как-то», «какое-то», «как бы» и т. д.

Поражает в этих рассказах и обилие противоречивых черт, подчеркиваемых в героях. Тем самым опять-таки увеличивается загадочность, таинственность, интригующая неясность обрисовываемых личностей. Высказав что-то утвердительно, рассказчик тотчас же стремится ограничить свое утверждение констатацией противоположного. Отсюда обилие — «но», «однако», «между тем» и т. д. Вот как, например, характеризуется Алеша Карамазов: «Но он редко кому любил поверять это воспоминание. В детстве и юности он был мало экспансивен и даже мало разговорчив, но не от недоверия, не от робости или угрюмой нелюдимости, а от чего-то другого, от какой-то как бы внутренней заботы, собственно личной, до других не касавшейся, но столь для него важной, что он из-за нее как бы забывал других. Но людей он любил: он, казалось, всю жизнь жил, совершенно веря в людей, а между тем никто, никогда не считал его ни простачком, ни наивным человеком» (14, 18).

Заметим, что уже в вышеприведенном примере противительный союз «но» дважды употреблен в одной и той же фразе. И это не единственный случай: «...это был странный тип, довольно часто, однако, встречающийся, именно тип человека не только дрянного и развратного, но вместе с тем и бестолкового, — но из таких, однако, бестолковых, которые умеют отлично обделывать свои имущественные делишки и только, кажется, одни эти» (14, 7).

Характерно и другое: рассказ ведется как бы небрежно, как бы торопливо, как бы по памяти, по слухам, по чужим впечатлениям и толкам: «что-то по таким-то и таким-то сделкам, в которые сам тогда-то и тогда-то пожелал вступить, он и права не имеет требовать ничего более, и проч. и проч.» (14, 12). Повествователь постоянно оговаривает зыбкость и недостоверность передаваем-

мых им фактов, событий и характеристик: «рассказывали», «казалось», «передавали», «утверждают», «слышал лишь то...», «сам не читал, но слышал», «будто» и т. д.

Очень типичны для «предисловных рассказов» каламбуры и алогизмы в речи. О Липутине сказано, что он «всю семью держал в страхе божием и взаперти» (10, 26). О покойной жене Федора Павловича Караманова Аделаиде Ивановне говорится, что она была «дама горячая, смелая, смуглая» (14, 9). О Лебядкине рассказывается, что он явился «с своей сестрой и с новыми целями» (10, 29). Каламбуры этого рода нужны для того, чтобы обнаружить неясности и нелогичности в словах и выражениях, продемонстрировать зыбкость самой формы, в которую облачается зыбкое же содержание.

К сказанному следует добавить, что той же цели подчеркнуть противоречивые черты в будущих героях романа служит и портрет их в «предисловном рассказе». Федор Павлович отвратителен, но красавец. Ставрогин красавец, но что-то отталкивающее было в его лице. Наконец, если сам портрет не противоречив, то он несет в себе противоречие с внутренними свойствами персонажа. Лебядкин ничтожен как личность, но ростом гигант. Это трусливый Голиаф, которого таскал по полу робкий Виргинский.

Нет сомнений, что в «предисловных рассказах» Достоевского сосредоточена квинтэссенция его иррационального стиля и импрессионистической композиции. Все особенности стиля Достоевского здесь выступают отчетливо и даже преувеличенно. Объясняется это тем, что, когда действующие лица уже выведены на сцену, им предоставлена известная свобода в самовыражении. Достоевский или действующий за него повествователь более или менее самоустраиваются. В «предисловных же рассказах» этого самоустраивания повествователя почти нет. Повествователь здесь не столько изображает, сколько

рассказывает и интерпретирует. Следовательно, сознательность стилистических приемов и композиции рассказа Достоевского здесь особенно заметна.

В заметках Анны Ахматовой о Пушкине одно место очень хорошо объясняет конструктивное значение «предисловного рассказа» у Достоевского: «Головокружительная краткость, о которой я говорила в начале этой статьи, очень характерна для Пушкина. В 1829 г. («Роман в письмах») он писал: «...Я и в Вальтер Скотте нахожу лишние страницы». Это стремление к краткости очень сильно сказалось и в «Маленьких трагедиях», в частности в «Каменном Госте». Эта маленькая трагедия подразумевает очень большую предысторию, которая, благодаря чудесному умению автора, уместается в нескольких строках, там и сям вкрапленных в текст. Этот прием в русской литературе великолепно и неповторимо развил Достоевский в своих романах-трагедиях: в сущности, читателю-зрителю предлагается присутствовать только при развязке. Таковы «Бесы», «Идиот» и даже «Братья Карамазовы». Все уже случилось где-то там, за границами данного произведения: любовь, ненависть, предательство, дружба. Таков же и «Каменный Гость» Пушкина: буйная столичная жизнь молодого гранда, его трагический роман с мельничихой, ссылка и продолжение любовных похождения в стране, где «небо... точный дым», вся биография Доны Анны, ее великолепное испанское вдовство, своей суровостью изумляющее даже монаха, и т. д.

И не случайно, конечно, появляются «лавры и лимоны» «Дядюшкиного сна» при описании пародийной Испании в самом начале творческого пути Достоевского, а в своей предсмертной (1880) речи о Пушкине Достоевский называет «Каменного Гостя» как образец и доказательство всемирности Пушкина и как одно из величайших произведений.¹

¹ Ахматова Анна. О Пушкине. Л., 1977, с. 162.

Конечно, Достоевский мог учиться краткости у Пушкина, как он учился у него многому, однако функции краткости у Пушкина и в «предисловном рассказе» у Достоевского совершенно различны. В прозе Пушкина краткость вызывалась необходимостью сюжетной точности. В «предисловном рассказе» у Достоевского краткость была необходима для неточности и загадочности даваемых им характеристик, служивших повествовательной завязкой для развертывания последующих событий.

Остается объяснить, почему в некоторых романах Достоевского нет «предисловных рассказов». «Предисловный рассказ» — это экспозиционная завязка романа, объясняющая всю создающуюся конфликтную ситуацию романа и его действие. Поэтому «предисловный рассказ» как бы вне самого действия, он повествует о «предроманном времени». Но иногда для развития действия романа необходимы не события, предшествующие роману, а ложная идея, из которой возникает все последующее, все происходящее в романе.

В «Преступлении и наказании» такой заменой «предисловного рассказа» служит статья Раскольниковова, идеи которой в конечном счете послужили причиной его преступления. Сама статья не приводится, в различных случаях говорится только о ее содержании, оправдывающем «целесообразное преступление», совершаемое ради блага человечества.

В «Подростке» роль «предисловного рассказа» берет на себя идея подростка: копить, копить и копить ради последующей власти над людьми и ради того, чтобы деньги дали ему в последующем выход из своей унижительной незаконнорожденности.

В «Идиоте» роль «предисловного рассказа» играет лирическое повествование самого князя Мышкина в семье Епанчиных, дающее идиллическую картину его отноше-

ний с несчастной Мари, подчеркнута детских и простых. Эта картина взаимоотношений Мари, князя и детей рисует «швейцарское» представление князя о жизни, о падшей женщине, и оно заранее объясняет все происходящее между князем и Настасьей Филипповной в дальнейшем. Совсем обратное значение имеют представления пошляка и «чрезмерно» опытного Тоцкого о своем «хлопотливом случае» с Настасьей Филипповной.¹ Это тоже в своем роде «предисловный рассказ» о дороманном времени.

1971

¹ См. интересную статью Арпада Ковач «Поэтика романа «Идиот» (К проблеме жанрового мышления Достоевского)» («Hungaroslavica», 1978, № 16, с. 149—164).

Как известно, рукописи Достоевского испещрены виртуозно нарисованными им изображениями готических окон. Почему? Ответов на этот вопрос может быть несколько, и каждый ответ может быть в своем роде верен.

1. В Инженерном училище, где учился Достоевский, обучали истории архитектуры и различным архитектурным ордерам. Особое внимание уделялось готической архитектуре. Работая над своими произведениями, Достоевский подсознательно вспоминал уроки архитектуры, особенно когда искал ответы на возникавшие перед ним в процессе творчества вопросы построения форм — «построения», то есть архитектуры.

2. В эпоху, когда начинал жить и творить Достоевский, готика была любимым архитектурным стилем. Это была романтика в архитектуре. Достоевский-реалист был до известной степени и романтиком. Подсознательно влечение Достоевского к романтизму выражалось в его следовании архитектурным увлечениям эпохи (впоследствии историки архитектуры назовут это увлечение середины и второй половины XIX века стилями прошлых эпох в архитектуре «эклехтизмом»), особенно готике.

3. Доминирующая особенность готики — стремление к вертикали. Вертикаль характерна и для всего мировидения Достоевского. Верх и низ жизни, бог и дьявол, добро и зло, постоянные устремления его героев снизу вверх, социальный разрез общества с его низами и «высшим светом», бездна и небо в душе героев — все это располагается по вертикали¹ и может напоминать готическое построение того мира, который изображал Достоевский. Сам полифонизм творчества Достоевского несет в себе много общего с распределением массы собора на множество опор, тяг, контрфорсов.

4. Достоевский просто любил готику, преклонялся перед ней (в «обожаниях» Достоевского был всегда элемент религиозный). Когда в своей первой поездке за границу в «погоне» за Сусловой он увидел Кёльнский собор, от которого многого ждал, он ему вовсе не понравился; в свой обратный проезд через Кёльн, увидев собор во второй раз, он испытал как бы чувство вины перед ним, просил у собора прощения за то, что «не постиг в первый раз его красоту» (5, 48). Рисуя окна Кёльнского собора, Достоевский как бы каялся перед ним.

Можно было бы привести и еще разные соображения, почему Достоевский в минуты творческого раздумья «бессознательно» рисовал на страницах своих рукописей готические окна. Все предположения не противоречат друг другу. Объяснения этого — полифоничны, а следовательно, и однозначны (в своей теории полифонизма М. Бахтин² опустил добавить, что полифония только тогда подлинная полифония, а не хаос, с которым всегда активно борется искусство, когда она подчиняется законам музыки, гармонии, то есть в известной степени организована, подчинена единой структуре).

¹ См.: Б ж о з а Х а л и н а. Поэтика как средство изложения содержания и метода философии. (К характеристике творчества Достоевского.) — *Russian Literature*, XI (1982). North Holland, p. 363.

² См.: Б а х т и н М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

Лев Толстой
и традиции древней
русской литературы¹

Имя Льва Толстого обычно сопровождается в нашем сознании своего рода постоянными эпитетами, устойчивыми о нем представлениями: он гигант, великан, титан. Он для нас прежде всего большой, огромный. Ему тесно в узких пределах того или иного периода русской литературы нового времени, и поэтому при написании любой истории русской литературы нового времени неизбежно возникает вопрос: в пределах каких глав его уместить, к какому десятилетию или даже двадцатилетию его отнести?

И этот вопрос встает не только потому, что Толстой жил долго и писал много: Толстой гигант русской литературы по своему монументальному стилю, по широкому охвату этического мировоззрения, своего нравственного дела. Он как бы возвышается над своей эпохой. Он воплощал в себе не только начала культуры своего времени, но и всей русской, включая и древнерусскую. Эти древнерусские начала сказывались даже в

¹ Доклад, прочитанный на юбилейной научной конференции в Институте мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР в сентябре 1978 г.

его внешности, в манере одеваться (особенно в старости), в манере себя держать, в его любви к верховой езде и к физическому труду, в его близости тому слою населения современной ему России, который был самым стойким носителем тысячелетних русских культурных традиций, — крестьянству.

Почти все исследования, посвященные художественной интерпретации Толстым исторических событий, прежде всего анализируют взгляды Толстого, излагаемые им в его историко-философских отступлениях в «Войне и мире». Толстой при этом оказывается как бы воплотителем в художественной форме своих взглядов, выработанных им на основе источников, исторических исследований, историко-философских трактатов. Так повелось сразу же после выхода 4-го тома «Войны и мира». К роману подошли как к историческому исследованию. А. Витмер упрекал Толстого в плохой осведомленности. М. Богданович обвинял Толстого в «верхоглядстве». Создалась традиция рассматривать «Войну и мир» на фоне воспоминаний участников войны 1812 года (Ермолова, Чичагова, Беннигсена и др.), исторических сочинений о ней же (Вильсона, Бернгарди, Богдановича, Михайловского-Данилевского и пр.), а также в ряду сочинений по философии истории. Эта традиция в известной мере передалась даже современным нам литературоведам, как бы забывающим на время, что перед ними художественное произведение, а не исторический труд.

Сперва исторические воззрения Толстого, а затем их воплощение в художественной форме — такова последовательность большинства исследований об отражении истории в «Войне и мире».

Но художник не интерпретирует историю как ученый. Исторические рассуждения Толстого — это скорее надстройка над его художественным видением истории, чем его основа. И надстройка эта имеет в свою очередь важ-

ную художественную функцию, от которой ее не следует отрывать. Исторические рассуждения усиливают художественный монументализм «Войны и мира» и сходны с отступлениями древнерусских летописцев от рассказываемого. В той же мере, что и у летописцев, эти исторические рассуждения расходятся в «Войне и мире» с фактической стороной дела и в известной мере внутренне противоречивы. Они напоминают стихийно возникающие у летописца моральные наставления читателям. Эти отступления летописца возникают применительно к тому или иному случаю, но не являются целостным осмыслением всего хода истории.

Б. М. Эйхенбаум первый сравнил Толстого с летописцем,¹ но сходство это заметил в своеобразной непоследовательности изложения, которую он, вслед И. П. Еремину,² считал присущей летописанию.

Древнерусский летописец, однако, по-своему последовательно излагал происходившее. Правда, в отдельных случаях — там, где факты вступали в соприкосновение с его религиозным мировоззрением, — происходила как бы вспышка его проповеднического пафоса и он пускался в рассуждения о «казнях божиих», подвергая

¹ Эйхенбаум Б. М. Черты летописного стиля в литературе XIX в. — Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР. М.—Л., 1958, т. 14, с. 545—550. В последнее время появилось интересное и существенное исследование Е. В. Николаевой «Некоторые черты древнерусской литературы в романе-эпосе Л. Н. Толстого „Война и мир“» («Литература древней Руси». Вып. 2. Сборник трудов. М., 1978, с. 96—113). Наблюдения мои и Е. В. Николаевой были сделаны независимо друг от друга. Мои наблюдения появились в «Литературном обозрении» № 9 за 1978 г. и изложены на юбилейной Толстовской конференции в сентябре 1978 г. в Венеции; наблюдения Е. В. Николаевой опубликованы почти тогда же. Некоторое отличие моих наблюдений от интереснейших наблюдений Е. В. Николаевой состоит в том, что я останавливаюсь по преимуществу на нравственной стороне истолкования истории Л. Н. Толстым и в древней русской литературе.

² Еремин И. П. «Повесть временных лет». Л., 1947.

этому своему идеологическому истолкованию только незначительную часть того, о чем рассказывал.

Толстой как художник, как и летописец-рассказчик, гораздо шире исторического моралиста. Но рассуждения Толстого об истории обладают, однако, важной художественной функцией, подчеркивая значительность художественно изложенного, сообщая роману необходимую ему летописную медитативность.

В своей замечательной книге «Еж и лисица», посвященной историческим воззрениям Л. Толстого, И. Берлин,¹ анализируя исторические воззрения Толстого в «Войне и мире», с полной убедительностью показал своеобразную непоследовательность Толстого. Следуя замечанию древнегреческого поэта Архилоха, делившего людей на лисиц, преследующих разные цели в зависимости от обстоятельств, и ежей, которые стремятся только к одной большой задаче, И. Берлин определил Толстого как лисицу, которая думает, что она еж. И. Берлин показал это, анализируя «Войну и мир». Десятки мелких и крупных противоречий возникают у Толстого в воззрениях на исторические события и в его художественной практике. И. Берлин очень метко определил источники многих мнений Толстого, но не определил только самого главного — древнерусского субстрата художественной практики и идей Толстого. Такими же лисицами, полагающими, что они ежи, были все летописцы древней Руси: они следовали строго церковной идеологии и были прагматиками в конкретном истолковании конкретных же событий.

Толстой видел исторические события во всей их многоплановости, но объяснять их стремился однопланово, вступая на каждом шагу в противоречие с самим собой.

¹ Berlin Isaiah. The Hedgehog and the Fox. An Essay on Tolstoy's View of History. New York, 1953.

Исследования взглядов Толстого, излагаемых им в его философских отступлениях в «Войне и мире», имеют очень большой интерес, только эти взгляды относятся к художественному видению им истории в «Войне и мире» далеко не прямолинейно.

Не отвергая всего того умного, глубокого и чрезвычайно эрудитного, что было написано о взглядах Толстого на историю, я хотел бы прежде всего обратить внимание на некоторые стороны его художественного видения событий истории — самых крупных и самых мелких, которые не укладываются в исторические представления современных Толстому историков и философов, но в основе которых лежит широкий древнерусский субстрат.

Ответ на вопрос — как видел Толстой исторические события, значительно сложнее, чем ответ на вопрос — как он их интерпретировал в своих отступлениях. В своем видении истории Толстой в значительной мере зависел от многовековых традиций русской литературы в изображении нашествия врагов, войн, подвигов полководцев и простых ратников. Именно в этом он не был простым последователем Гердера или Бокля, но был национальным художником, гигантом, выражающим этические взгляды народа, сложившиеся за многие столетия.

Е. В. Николаева собрала довольно большой материал о знакомстве Л. Н. Толстого с произведениями древнерусской литературы. Приведу основные выводы из ее исследования.

«Работе над «Войной и миром» предшествовали не только увлечение Толстого историей, внимание к жизни крестьянина, но и усиленные и серьезные занятия педагогикой, вылившиеся в создание специальной, профессионально написанной учебной литературы и книг для детского чтения. И именно в период занятий педагогикой приходит к Толстому увлечение старинной русской

литературой и фольклором. В «Войне и мире» как бы слились три стихии, три потока: это интерес Толстого к истории, в особенности европейской и русской, появившийся у писателя почти одновременно с началом его литературной деятельности, это и постоянное, с молодых лет сопутствующее Толстому стремление понять народ, помочь ему и, наконец, слиться с ним, это и весь запас духовных богатств и знаний, воспринятых и полученных писателем через литературу. И одно из самых сильных литературных впечатлений времени, предшествовавшего работе над романом, — так называемая Толстым „народная литература“». ¹

«С 1871 года, — пишет Е. В. Николаева, — писатель приступил к непосредственной работе над «Азбукой», куда, как известно, вошли извлечения из «Несторовой летописи» и переработки житий. Материал же для «Азбуки» он начал собирать с 1868 г., тогда как работа над «Войной и миром» оставлена только в 1869 г. Сам же замысел «Азбуки» возник еще в 1859 г. Принимая во внимание тот факт, что Толстой начинал собственно писать свои произведения только после того, как хотя бы в основных чертах складывался замысел, после того, как был собран и осмыслен необходимый для работы материал, уверенно можно говорить о том, что годы создания «Войны и мира» — это годы, прожитые писателем и под впечатлением периодического обращения к памятникам древней литературы». ² Эти соображения Е. В. Николаевой бесспорны, но есть и еще один несомненный источник знакомства Л. Н. Толстого с русской историей и со специальной целью — выразить народную точку зрения в «Войне и мире».

¹ Николаева Е. В. Некоторые черты древнерусской литературы в романе-эпосе Л. Н. Толстого «Война и мир». — Литература древней Руси, с. 97.

² Там же, с. 98.

С. А. Толстая записывает слова Толстого, сказанные 3 марта 1877 года: «Чтобы произведение было хорошо, надо любить в нем главную, основную мысль. Так в «Анне Карениной» я люблю мысль семейную, в «Войне и мире» любил мысль народную, вследствие войны 12 года...»¹

Приступая к осуществлению своего замысла, Толстой с самого начала собирался писать не семейный роман, а роман о войне 1812 года.² Вот почему перед началом осуществления своей истории он заинтересовался русской историей в ее целом. Чтобы воспринять историю 1812 года как историю русскую по преимуществу, ему необходимо было найти в ней типическое для русской истории в целом, народную на нее точку зрения. И он месяц читал всего Карамзина.³

Какую же «народную» точку зрения на русскую историю мог он вычитать у Карамзина? Казалось бы — не мог, но вот вычитал же и воплотил в своем романе!

Дело в том, что Карамзин добросовестно пересказывал источники. Через «Историю Государства Российского» Карамзина Толстой постигал летописи и исторические воинские повести. И вот замечательно, что концепция «Войны и мира» — это расширенная концепция русских воинских повестей XIII—XVII веков. Не с XI и XII, а только с XIII века! Моральная концепция русской истории сложилась в древнерусской исторической литературе только после нашествия Батыя.

В первые века русской литературы, в русской Начальной летописи XI века и в отразившемся в ней исто-

¹ Толстая С. А. Дневники в двух томах. Том первый, 1862—1900. М., 1978, с. 502.

² См.: Зайденшнур Э. Е. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Создание великой книги. М., 1966, с. 12 и след.

³ См.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1928—1958, т. 46, с. 200—209.

рическом фольклоре, героизировались по преимуществу далекие походы русских князей за пределы Русской земли — походы Олега, Игоря, Святослава, отмечались многочисленные походы Владимира I Святославича. Составитель Начального свода упрекал даже в особом предисловии князей — своих современников в «несытстве» и противопоставлял им древних князей, которые не собирали себе большого имения, «тесня людей вирами и продажами», а кормили себя и дружину добычей от далеких походов в другие страны. Постепенно и летопись, и воинские повести переходят к описанию оборонительных, а не завоевательных войн. И дело тут не только в том, что походы в чужие земли становятся реже, а оборонительные чаще, но и в моральной стороне дела. Создаются высокие этические представления об истории, войнах, сражениях. Все чаще встречаются в русской литературе описания героической гибели храбрых воинов, защищающих Русскую землю, а не нападающих на другие страны.

На грани перехода от одного типа героического к другому стоит «Слово о полку Игореве». Игорь и его воины защищают Русскую землю, но, защищая, отправляются все же в далекий поход и сражаются в поле половецком. Игорь побежден, и при этом моральная правота Игоря подвергнута сомнению — и в «Слове», и в летописях. Поход ставил себе оборонительные цели, но тем не менее он был походом за пределы Руси, походом наступательным, дальней целью которого было дойти до далекой Тмутаракани на берегу Черного моря.

Только в XIII веке все значительнейшие воинские повести посвящены оборонительным сражениям в пределах Русской земли и вырабатывается нравственный кодекс войны. И именно этот нравственный кодекс воплощен в «Войне и мире».

Обратите внимание на следующее обстоятельство. Историческая сторона романа в ее нравственно-победной

части вся оканчивается в России, и ни одно событие в конце романа не переходит за пределы Русской земли. Нет в «Войне и мире» ни Лейпцигской битвы народов, ни взятия Парижа. Это подчеркивается смертью у самих границ России Кутузова. Дальше этот народный герой «не нужен». Толстой в фактической стороне событий усматривает ту же народную коцепцию оборонительной войны.

А «Слово о полку Игореве» Толстой не любил... Ему чужда была не только идея наступления, углубления в чужую землю, но и весь дух этого сугубо этикетного произведения. Не подумайте, что я в этом с Толстым согласен. «Слово» всегда было и останется величайшим произведением русской литературы, но у Толстого был свой подход к историческим событиям и свой творческий метод, не совпадавший с методом автора «Слова о полку Игореве», со всем духом этого рыцарственного произведения.

Вернемся к воинским повестям XIII—XVII веков. Характер, образ действующего лица в древней русской литературе определяется в основном его положением в обществе и его ролью в событиях — этической ролью. Вторгающийся враг, захватчик, не может быть добр и скромн. Поэтому древнерусскому историку не надо иметь точных сведений о Батые, Биргере, Торкале Кнутсоне, Магнусе, Мамае, Тохтамыше, Тамерлане, Эдигее, Стефане Батории или о любом другом ворвавшемся в Русскую землю неприятеле: он, естественно, в силу одного только этого своего деяния, будет горд, самоуверен, надменен, будет произносить громкие и пустые фразы. Образ вторгшегося врага определяется только его деянием — его вторжением. Напротив, защитник отечества всегда будет скромн, будет молиться перед выступлением в поход, ибо ждет помощи свыше и уверен в своей правоте. Правда, этическая правда, на его стороне, и этим определен его образ.

Почти в каждом отдельном случае враги идут на

Русь «загордевшись», «в силе тяжце», «с великим похвалением», собрав в поход многие народы (со многими народами идет на Русь Батый, идут Биргер, Магнус, Стефан Баторий и др.).

То же самое мы видим и в былинах. С огромным войском выступает на Русь Собака Калин царь...

Збиралося с ним силы на сто верст,
Во все четыре стороны.
Зачем мать земля не погнется,
Зачем не расступитца.
А от пару было от конинова
А и месяц, сонцо померкнуло,
Не видать луча света белого.

Ср. в Ипатьевской летописи под 1242 годом о подступившем к Киеву Батые: «И не бе слышати от гласа скрипання телег его, множества ревения велблуд его и ржания от гласа стад конь его».

Я ловлю читателя на мысли: но Наполеон действительно был самоуверен, действительно выступал на Россию с «двунадесятью языками» (народами), с огромным войском. Да, и в моем сознании образ Наполеона очень близок в «Войне и мире» к историческому, и войска у Наполеона было действительно много. Но ведь и русские воинские повести не фантазировали, а лишь выбирали в действительности и подчеркивали художественно необходимое... И Толстой выбирал. Сперва он хотел противопоставить Наполеону Александра,¹ но быстро убедился, что это невозможно по законам избранной им народной точки зрения, и «нашел» Кутузова.

Можно много писать о том, как Кутузов противостоит Наполеону и как он, одновременно, соответствует этической концепции русских воинских повестей.

¹ Зайденшнур Э. Е. «Война и мир» Л. Н. Толстого, с. 12—15. 19 марта 1865 г. Толстой записывает в дневнике о замысле «написать психологическую историю романа Александра и Наполеона» (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 48, с. 60—61).

Эта этическая схема так традиционна, что кажется иногда даже несколько наивной, будучи перенесенной в роман Толстого. После встречи с казаком Лаврушкой, например, «Наполеон поехал дальше, мечтая о той Moscou, которая так занимала его воображение» (т. 3, ч. 2, гл. VII). Эта наивная мечта Наполеона очень роднит его в «Войне и мире» с завоевателями русских воинских повестей, а заодно и лубочными картинками, которые были к тому же и народными, опирались на традиционные народные этические схемы. Завоеватель мечтает легко захватить город, страну, богатую добычу.

Но для победы нужна только моральная правота. Она лежит в основе летописной философии истории и в основе исторических воззрений былин. В выигрыше всегда в конечном счете оказывается незаметный Иванушка-дурачок, «Потаньюшка маленький, Потаньюшка хроменький». В русской истории побеждает не только кричащий петухом Суворов (кричать петухом Суворову нужно было, чтобы этим способом внушить русским солдатам уверенность в победе; он как бы дурачок, а дурачкам — счастье) или немощный старик Кутузов (в нем, представителе военной школы Суворова, тоже есть немного этот «петушиный крик»), побеждают незаметные и невзрачные Тушин, Коновницын, Дохтуров. Первое знакомство читателя с Тушиным происходит в соседстве с «широкоплечим, огромным солдатом 1-й номер»: «небольшой сутуловатый человек, офицер Тушин, спотыкнувшись на хобот (орудия), выбежал вперед, не замечая генерала и выглядывая из-под маленькой ручки. „Еще две линии прибавь, как раз так будет“, — закричал он тоненьким голоском, которому он старался придать молодецкую шедшую к его фигуре. „Второе, — пропищал он. — Круши, Медведев!“» (т. 1, ч. 2, гл. XVII). Далее Толстой настойчиво продолжает эту характеристику Тушина. Тушин покрикивает «своим слабым, тоненьким, нерешитель-

ным голосом». И это на фоне солдат, которые были «большею частью красивые молодцы (как и всегда в батареейной роте, на две головы выше своего офицера и вдвое шире его)» (т. 1, ч. 2, гл. XX).

Скромного маленького Дохтурова «мы находим, — пишет Толстой, — начальствующим везде, где только положение трудно» (т. 4, ч. 2, гл. XV). Далее следует целое большое рассуждение о Дохтурове и его значении. Другой незаметный герой, только как бы из приличия внесенный в список так называемых героев 12-го года, — Коновницын. Коновницын пользуется даже «репутацией человека весьма ограниченных способностей и сведений» (т. 4, ч. 2, гл. XVI). Иванушка-дурачок!

В одном случае традиционность подвига в «Войне и мире» особенно ясна. Для русских людей XIX века были хорошо знакомы картины нижегородского ополчения 1611 года с призывами Козьмы Минина отдать все для спасения Москвы и России: «Захотим помочь Московскому государству, так не жалеть нам имения своего, не жалеть ничего, двory продавать, жен и детей закладывать!» Сцены отъезда Ростовых из их дома на Поварской перед оставлением Москвы, когда Ростовы отдают свои телеги и коляски под раненых, бросая свое имущество, не могли не вызывать в памяти призывов Минина 1611 года.

Чтобы закрепить некоторые наши сопоставления «Войны и мира» с моральной схемой русских воинских повестей, позволим остановиться на некоторых мелочах. Одержав победу на поле Аустерлица, Наполеон любуется павшим князем Андреем Болконским, которого он принимает за убитого. «Вот прекрасная смерть», — говорит Наполеон. Это близко к тому, как в «Повести о разорении Рязани», добросовестно излагаемой Карамзиным, Батый восхищается убитым Евпатием Коловратом: «Аще бы у меня такой служил, держал бы его против сердца своего».

Обратим внимание и на другую деталь. В древнерусских описаниях битв, если только это не неприятельские приступы городов, а битвы в поле, всегда огромную роль играет символика света, неба, солнца. Вспомните выступление в поход русского войска в «Слове о полку Игореве», впоследствии небо и солнце играют большую роль и в описаниях битв Александра Невского и Дмитрия Донского. Сопоставьте это с символикой неба и солнца в битве при Аустерлице и особенно на Бородинском поле. Сколько там уделено внимания солнцу... Делая чертежи Бородинского поля, Толстой отметил: «Солнце встает влево назад. Французам в глаза солнце», а в самом романе этой реалии Толстой придал символическое значение: «Солнце взошло светло и било косыми лучами прямо в лицо Наполеона, смотревшего из-под руки на флешу».¹

Ясный солнечный свет, отсутствие тумана, туч — это лейтмотив описания Бородинского сражения. Особенно часто говорит Толстой о солнце, рассказывая о впечатлениях Пьера Безухова.

Когда Пьер в день сражения выходит рано утром из избы, «на дворе было ясно, свежо, росисто и весело. Солнце, только что вырвавшись из-за тучи, заслонявшей его, брызнуло до половины переломленными тучей лучами через крыши противоположной улицы, на покрытую росой пыль дороги, на стены домов, на окна забора и на лошадей Пьера, стоявших у избы» (т. 3, ч. 1, гл. XXX).

И далее о солнце говорится во многих местах; подчеркивается, что «везде блестели молнии утреннего све-

¹ Наблюдения над солнцем Толстой делает 25—26 сентября 1867 г., когда он был на Бородинском поле. Как отмечает Э. Е. Зайденшур, сведения о солнце заимствованы в какой-то мере Толстым у И. Радожицкого («Походные записи артиллериста с 1812 по 1816 год», М., 1835). См.: Зайденшур Э. Е. «Война и мир» Л. Н. Толстого, с. 364, 365.

та». Хотя последняя фраза и красива, в целом даже в описании солнца красоты нет и «молнии утреннего света» скорее риторичны, чем наглядны, а преобладает конкретность, единая точка зрения выбранного для этого персонажа — в данном случае Пьера Безухова.

Мои наблюдения над ролью солнца и солнечного света в древнерусских описаниях битв могут быть продолжены очень ценными наблюдениями Е. В. Николаевой над ролью неба в идейной стороне «Войны и мира». Приведу выдержки из ее исследования.

«Поиски смысла «настоящей жизни» и хотя бы временное приобщение к ее вечным истинам, — пишет Е. В. Николаева, — привилегия далеко не всех героев романа-эпопеи. Вечность открывается лишь некоторым из них в переломные моменты их жизни. И это вечное раскрывается в романе через символический образ неба. Знаменательно, что Толстой, как писатель древности, вводит «вечное» время в жизнь своих героев через изображение неба как средоточия их лучших, высоких и чистых устремлений и источника вечных истин и живительных сил жизни. Лишь четверем героям романа (из более чем полутысячи персонажей) дано право на общение с вечностью. Вопрос об особом преломлении «вечного» времени в «Войне и мире» в символическом изображении неба позволяет нам в качестве доказательства нашей мысли напомнить некоторые из эпизодов романа.

Толстой акцентирует внимание читателей на небе как на детали пейзажа, имеющей символическое значение, в эпизоде переправы через Энс. Взятие моста — первое боевое крещение Николая Ростова. Как противоположность смерти, огню и человеческому страданию, только что увиденным героем, предстает перед глазами иная картина, центральное место в которой отведено «голубому, спокойному и глубокому» небу, к которому в смяте-

нии обращается Ростов (см. 9; 180—181).¹ Проникшее в его сознание ощущение несправедливости и неестественности происходящего возникло именно от впечатления контраста войны и вечной красоты жизни, которую герой особенно остро почувствовал, увидев спокойствие и глубину неба...

Молодой Петя Ростов, попав в настоящую боевую обстановку, проявляет сразу все лучшие качества, унаследованные им в теплоте родного дома. Его доброта, доверчивость и простота преображают всех вокруг него и все для него. И одними из самых поэтических страниц книги стали те, что рассказывают о последних перед смертью часах жизни Пети: «Он поглядел на небо. И небо было такое же волшебное, как и земля. На небе расчищало, и над вершинами дерев быстро бежали облака, как будто открывая звезды. Иногда казалось, что на небе расчищало и показывалось черное, чистое небо. Иногда казалось, что небо высоко, высоко поднимается над головой; иногда небо опускалось совсем, так что рукой можно было достать его» (12; 146—147). Единственный в короткой жизни Пети Ростова момент напряжения всех его сил и проявления всех лучших качеств, свойственных ему, делает для героя обыденную ситуацию необыкновенной. В этот миг все лучшее, что было в Пете, все, что было в нем от „ростовской породы“, слагается в стройную мелодию, и в этот час в первый и последний раз в жизни для героя открывается вечная красота и волшебство неба. И эта открытость неба герою становится залогом чистоты и цельности его души...

Князь Андрей понимает тщету своих прежних устремлений и ничтожество прежних идеалов „на том самом месте, где он упал с древком знамени в руках“ (9; 344). Здесь происходит соприкосновение князя Андрея с веч-

¹ Е. В. Николаева здесь и далее ссылается на Полн. собр. соч. Л. Н. Толстого в 90 тт. Первая цифра — том, последующие — страницы.

ной силой истинной жизни, и это общение устанавливается для Андрея через созерцание неба. Каждый раз, переживая кризис, герой обращается к небу и раз открывшемуся ему смыслу «настоящей жизни», стремясь найти силы для обновления и возрождения. Так случается с ним и в Богучарове после спора с Пьером, когда Андрей „...поглядел на небо, на которое указал ему Пьер, и в первый раз, после Аустерлица, он увидел то высокое, вечное небо, которое он видел лежа на Аустерлицком поле, и что-то давно заснувшее, что-то лучшее, что было в нем, вдруг радостно и молодо проснулось в его душе...“ (10; 118).

В другой раз глаза князя Андрея „остановились на этом небе“ благодаря Наташе, в Отрадном, когда в „душе его поднялась такая неожиданная путаница молодых мыслей и надежд, противоречащих всей его жизни“, и для героя началась новая эпоха, разбудившая в его душе новые силы и новые желания.

Таковыми же насыщенными, глубокими раздумьями и открытиями становятся для Пьера, как и для Болконского, минуты общения с вечностью. Ощущение ясности приходит в жизнь Пьера после объяснения с Наташей, когда он видит над собой «темное, звездное небо» и комету (10; 374—375)». ¹

Но от неба и его общего глубокого смысла у Толстого вернемся к солнцу, к пучкам света, заливавшим Бородино перед битвой. Эти пучки света использованы также для сужения поля видения грандиозной картины битвы. Это своеобразный повествовательный прием. Мы знаем другие приемы такого сужения — в древнерусской миниатюре, особенно в иллюстрациях к Лицевому своду XVI века, где часть действия прячется за лещадными

¹ Николаева Е. В. Некоторые черты древнерусской литературы в романе-эпосе Л. Н. Толстого «Война и мир», с. 107—109.

горками (условно изображенными холмами), служащими своеобразными ширмами, из-за которых выступает войско, гонцы, княжеский двор и т. п. Точки зрения автора или его действующих лиц, часто «работающих» за автора, — это своеобразные пучки света, выхватывающие из происходящего тот или иной уголок происходящего. Различие только в том, что средневековый миниатюрист-повествователь мог добиться при этом чрезвычайного лаконизма повествования, а реалистическая манера уклоняться от главного в сторону деталей и частных была гораздо более многословной и противоречила в корне стремлению к сокращению поля зрения. В средневековой литературе и живописи мы видим сокращение изображения при одновременном сохранении монументальности и масштабности описываемого, а в реалистической манере — сокращение при увеличении деталей как бы под лупой художественного метода...

В характеристике Кутузова в конце романа Толстой пишет: «Кутузов никогда не говорил о сорока веках, которые смотрят с пирамид, о жертвах, которые он приносит отечеству, о том, что он намерен совершить или совершил: он вообще ничего не говорил о себе, не играл никакой роли, казался всегда самым простым и обыкновенным человеком и говорил самые простые и обыкновенные вещи» (т. 4, ч. 4, гл. V).

И далее: «Действия — все без малейшего отступления, все направлены к одной и той же цели, состоящей в трех делах: 1) напрячь все свои силы для столкновения с французами, 2) победить их и 3) изгнать из России, облегчая, насколько возможно, бедствия народа и войска.

Он, тот медлитель Кутузов, которого девиз есть терпение и время, враг решительных действий, он дает Бородинское сражение, облакая приготовления к нему в беспримерную торжественность. Он, тот Кутузов, который в Аустерлицком сражении, прежде начала его, говорит, что оно будет проиграно, — в Бородине, несмотря

на уверения генералов в том, что сражение проиграно, несмотря на неслыханный в истории пример того, что после выигранного сражения войско должно отступить, он один, в противность всем, до самой смерти утверждает, что Бородинское сражение — победа. Он один во все время отступления настаивает на том, чтобы не давать сражений, которые теперь бесполезны, не начинать новой войны и не переходить границ России.

Теперь понять значение события, если только не прилагать к деятельности масс целей, которые были в голове десятка людей, легко, так как все событие с его последствиями лежит перед нами.

Но каким образом тогда этот старый человек, один, в противность мнению всех, мог угадать так верно значение народного смысла события, что ни разу во всю свою деятельность не изменил ему?

Источник этой необычной силы прозрения в смысл совершающихся явлений лежал в том народном чувстве, которое он носил в себе во всей чистоте и силе его.

Только признание в нем этого чувства заставило народ такими странными путями его, в немилости находящегося старика, выбрать, против воли царя, в представители народной войны. И только это чувство поставило его на ту высшую человеческую высоту, с которой он, главнокомандующий, направлял все свои силы не на то, чтобы убивать и истреблять людей, а на то, чтобы спасти и жалеть их.

Простая, скромная и потому истинно величественная фигура эта не могла улечься в ту лживую форму европейского героя, мнимо управляющего людьми, которую придумала история.

Для лакея не может быть великого человека, потому что у лакея свое понятие о величии» (т. 4, ч. 4, гл. V).

Мысль о том, что Кутузов действовал, и при этом упорно один, повторяется Толстым несколько раз (т. 4, ч. 2, гл. II и XIX, ч. 4, гл. V).

В воле одного нет исторической необходимости. Когда действия русских определены эгоистическими, служебно-карьерными побуждениями отдельных лиц, то эти побуждения, хотя бы они и были одинаковы, не могут сложиться в одну общую историческую силу. Напротив, когда люди думают об интересах родины, они не только в сумме своих устремлений становятся решающей исторической силой, но даже тогда, когда одиноки, как Кутузов. В основе этой мысли Толстого лежит этический взгляд на историю, и этот взгляд вполне «древнерусский». Это видение истории в аспекте той высшей правды, которая в ней заключена, — своеобразный средневековый «этический оптимизм». Поэтому и для Толстого бессознательно, невольно остается в сердце закон летописи и исторических произведений древней Руси: «Не в силе Бог, но в правде». На современном языке это означает: побеждает правый. И победа правого не всегда внешняя, но всегда моральная. Именно эта мысль лежит в основе рассуждений Толстого о том, кто победил в Бородинском сражении. По условным человеческим законам тот, кто отступает, побежден. Русские отступили на следующий день после Бородинского сражения, но они победили морально, а это важнее, чем отступление.

Некоторым исследователям исторических взглядов Толстого он казался фаталистом, но на самом деле он им не был. Вера в народную правду управляет действиями Кутузова. Но как только мы обратимся к Наполеону и к его действиям — ни о каком фатализме, даже отдаленно напоминающем фатализм, и речи быть не может. Нашествие Наполеона не было фатально определено. Он действует эгоистично. Он сам во власти случайностей своего характера, а то и просто деспотического каприза, позерства.

В действиях Наполеона, а главное в последствиях его действий есть тоже своего рода необходимость, но необходимость своеобразная, как бы второго порядка. Лави-

на, сорвавшаяся с горы, могла начать двигаться от совершенно мелкой и случайной причины — даже громкий звук мог вызвать ее падение, однако, начав падать, лавина уже не могла остановиться. Но лавина, свалившаяся на деревню, не могла оставаться в этой деревне вечно: жители должны откопать себя и своих односельчан, и эта необходимость совсем другого порядка. Тут и там законы, вызывающие события, различны.

Заведя огромную армию в Россию, Наполеон не мог уже остановиться в своем движении. Если бы Наполеон внезапно решил уйти из России, не дав генерального сражения, солдаты бы ему не позволили этого. Наполеон оказался во власти последствий своего рокового решения объявить войну России. Л. Толстой пишет: «Солдаты французской армии шли убивать друг друга в Бородинском сражении не вследствие приказа Наполеона, но по собственному желанию... Ежели бы Наполеон запретил бы им теперь драться с русскими, они бы его убили и пошли бы драться с русскими, потому что им это было необходимо... И не Наполеон распоряжался ходом сражения... Стало быть, и то, каким образом эти люди убивали друг друга, происходило не по воле Наполеона, а шло независимо от него, по воле сотен тысяч людей, участвовавших в общем деле» (т. 3, ч. 2, гл. XXVIII).

Громадная армия Наполеона перед его наступлением на Россию должна была действовать, ее неизбежно следовало употребить в действие, но вести войска в Египет, в Россию или в какую-либо другую страну — зависело в значительной мере от Наполеона, часто от его каприза, раздражения, различных случайных обстоятельств. Толстой знает, что и беспричинный гнев иногда нельзя остановить, и в этом смысле считает, что и Наполеон в своих капризах подчинялся каким-то своим законам, но именно «своим», «психологическим», соображениям личного характера — совсем не так, как действовал русский народ, стремившийся освободиться от завоевателей. «Наполеон

начал войну с Россией потому, что не мог не приехать в Дрезден, не мог не отуманиться почестями, не мог воздержаться от вспышки гнева...» (т. 3, ч. 2, гл. I).

Как видим, законы разные. Наполеон «не мог» не поступить в определенных обстоятельствах иначе, а Кутузов «должен» был поступить именно так, как он поступал, потому что таково было стремление всего народа.

Законы, руководящие поступками завоевателей, и законы, по которым народ борется за свое существование, разные — различные по характеру и по масштабам.

Ни один историк никогда не утверждал, что исторические законы одни для завоевателя и другие для защищающих свою независимость. Это было известно только русским воинским повестям, и это внутренне ощущал Толстой.

И такое различие в определении причинностей действий обороняющихся и нападающих и есть народная точка зрения на события. В воинских повестях нападение на Русь совершается по воле командующего вражеской армией, по его бахвальству, его капризу. Для русских же это нападение внутренне обусловлено неправдой русских князей, их усобицами, их отступлением от правды. Изгнание же происходит потому, что прав народ. Л. Толстой никак не может быть определен как историк-фаталист. Скорее всего его исторические воззрения — это моральный оптимизм; в Толстом сильно сознание того, что правда всегда торжествует над силой, ибо нравственная правда сильнее любой грубой силы.

Именно эта философия лежит и в основе исторического изображения событий нашествия Наполеона и в конечном счете его изгнания. Ее не было и не могло быть ни в одной из работ по философии истории, которые читал Толстой, где законы истории едины для всех — нападающих и обороняющихся.

Иконографическая прорись «Войны и мира» — этой своеобразной «воинской повести» XIX века — была

морально-исторической схемой, национально-традиционной, и без нее, как основы, не могло быть создано народной эпопеи, о которой мечтал с самого начала Лев Толстой.

Можно было бы много говорить и о других реминисценциях древнерусской литературы, на которые не было до сих пор обращено внимания. Они рассеяны у Толстого по разным произведениям: образы, символы, нравственно-этические суждения.

Вот, например, образ свечи — как человеческой судьбы, жизни. Когда Анна гибнет под колесами поезда, то гибель ее передается образом гаснущей свечи. Много было разговоров по поводу этого образа. Находили его банальным и безвкусным. Но образ этот не банален, а традиционен. Он встречается в Ипатьевской летописи под 1288 годом в описании смерти князя Владимира Васильковича Волынского и в духовных грамотах московских князей («свеча бы не угасла», т. е. не прекратилось бы со смертью князя наследование, существование рода).

Можно было бы привести много сопоставлений с тысячелетним материалом русской литературы, привлечь Нила Сорского с его сочинениями для понимания Платона Каратаева, сочинения Ермолая Еразма о хлебе, как о том, на чем держится как духовная, так и материальная жизнь человека, для понимания отношения Толстого к русскому крестьянству. Толстой был весь связан с тысячелетними устоями русской жизни. И древнерусская тема для него отнюдь не ограничивалась, как это обычно считается, его увлеченным использованием патериков, четьих миней, легенд, летописей и былин, притч («Стефанит и Ихниллат», «Варлаам и Иоасаф»). Толстой продолжал многовековые традиции русской литературы. Он жил в русле этих традиций.

Эти сюжетные и моральные схемы, традиционность толстовской тематики, традиционность разрешения кон-

фликтов и решения моральных вопросов, может быть, потому так слабо замечались, что сама русская литература первых семи веков ее существования была очень мало известна, а изучалась по преимуществу книговедчески.

И все-таки мы ясно различаем художественную правду Толстого и художественную правду древнерусских воинских повестей. Смешения и полного объединения здесь быть не может. В чем же это различие? Как мы увидим в дальнейшем, различие это обернется снова глубоким сходством, — сходством, казалось бы, неприметным, неясным «на дневной поверхности» произведений, неясным, может быть, и для самого Толстого, но отчетливо улавливаемым, когда мы смотрим на русскую литературу с высоты ее тысячелетнего развития.

Чтобы показать различие в художественном методе Толстого и художественном методе древнерусской литературы, приведу только один пример. Как известно, перед битвой служился молебен — обычно чудотворной иконе, князь ехал в церковь поклониться святыне перед выступлением в поход, икону привозили из города к войску, ее несли среди войска, с иконой обходили стены осажденного города перед неприятельским приступом и т. д. Это был обычай. Выполнялся этот обычай и перед Бородинским сражением: с русскими войсками была икона Смоленской божьей матери. Толстой уделяет этому обстоятельству много внимания. Но древнерусские описания полны благочиния и никогда не нисходят до деталей.

Но вот один из моментов этого эпизода в «Войне и мире» — окончание молебна: «Когда кончился молебен, Кутузов подошел к иконе, тяжело опустился на колена, кланяясь в землю, и долго пытался и не мог встать от тяжести и слабости. Седая голова его подергивалась от усилий. Наконец он встал и с детски-наивным вытягива-

нием губ приложился к иконе и опять поклонился, дотро-нувшись рукой до земли. Генералитет последовал его примеру; потом офицеры, и за ними, давя друг друга, топчась, пыхтя и толкаясь, с взволнованными лицами, полезли солдаты и ополченцы» (т. 3, ч. 2, гл. XXI). Так описать молитву перед чудотворной иконой древнерусский автор не мог: это было бы равносильно святотат-ству.

Мне неоднократно приходилось писать о так назы-ваемом «литературном этикете» в древнерусской литера-туре. Это явление чрезвычайно характерно для всех древнерусских литературных произведений. Каждое яв-ление в литературном произведении имеет свои приличе-ствующие ему формы выражений. Самые явления, кото-рые так или иначе попадают в литературное произведе-ние, также допускаются в него по этикету, если они достойны стать объектом литературы. Не все то, что ви-дит и чем живет древнерусский автор, становится или может становиться предметом его творчества, включаться в художественное произведение. Именно поэтому мы плохо знаем быт древней Руси — как они жили в повсе-дневной жизни, ибо повседневность не интересовала ни летописцев, ни авторов житий святых, ни авторов исто-рико-бытовых повестей. Древнерусская литература в основном была церемониальным обряжением достойных того явлений исторической действительности.

Литературный этикет — это всегда предмет для пи-сательских забот в древней Руси. При этом литературный этикет зависит в значительной мере от этикета в жизни, от особой, повышенной церемониальности феодализма. Действующее лицо (если это положительное лицо) ве-дет себя в литературном произведении, как ему «пола-гается» вести себя, и, вместе с тем, автор подыскивает «полагающиеся» слова для описания его «полагающего-ся» же поведения.

Это основа, материал литературы. Но тут вступает

в силу и другое не менее мощное явление древней русской литературы: «стыдливость формы», стремление бороться с литературным этикетом, разрушать каноны, устоявшиеся жанры.

Литература никогда не заняла бы такого исключительного места в русской исторической действительности, если бы она ограничивалась только этим церемониальным обряжением, а главное, ограждала бы свое поле наблюдения исключительно «высшим слоем» людей и явлений. И в древнерусской литературе шла постоянная борьба с литературным этикетом, с литературностью в их древнерусском понимании. Литературная церемониальность постоянно взрывалась изнутри. Поэтому в литературу вторгались деловые формы письменности, вторгались живые наблюдения, вторгалось просторечие, вторгались реалистические элементы и пр., и пр.

В литературе все время шла ожесточеннейшая борьба с литературностью. Отдельные кульминации этой борьбы мы можем заметить в «Хождении за три моря» Афанасия Никитина, который как бы отталкивался от приподнятости жанра «хождений в Святую Землю» и создал своего рода «антихождение» — простой рассказ о простых людях нехристианской страны, преподносимый, однако, читателю с глубоким сочувствием. Борьбу эту мы можем заметить в демократических сатирах XVII века, в которых пародировалась форма деловых и литературных жанров: «лечебника», «рописи о приданом», судебного делопроизводства, церковной службы, молитвы — всего, что было облечено в привычные «формуляры» (полагающиеся в делопроизводстве словесные формулы). Все типы литературных и деловых «формуляров» подвергались осмеянию. Литература, и шире того — письменность в целом, стремилась выбиться из тисков устоявшейся формы, жанра. Одним из высших и наиболее талантливых проявлений этой борьбы с «литературным обрядом» были гениальные произведения протопопа

Аввакума. Аввакум — борец, борец не только за правду, но со всяким насилием внешней формы. Отсюда его разрушение всяческих канонов, его «вякание», его стремление к «своему природному русскому языку», его полная непосредственность, исповедальность его произведений.

Лев Толстой в своей борьбе со всевозможными явлениями формы, этикетности, церемониала в значительной мере продолжает эту борьбу за освобождение правды от сковывающей ее формы. Его изображение войны было борьбой с традиционными литературными формами, его изображение героизма как бы лишало героизм героических форм, его стремление понять настоящие двигающие силы истории было стремлением освободиться от господствовавших исторических концепций. У Толстого все лишено формы. Кутузов руководит войной не приказами, а отношением к событиям, не диспозициями, не военными советами, только временами напуская на себя обличье «светского любезника» (например, при встрече с Элен). Он и молится не по-положенному, и с солдатами разговаривает как не должно говорить командующему армией.

Все отрицательные персонажи Толстого следуют этикету, все положительные его нарушают. Литература древней Руси знает этикет поведения своих героев, знает его и Толстой. Литература древней Руси хочет стремиться к тому, чтобы положительные герои следовали этому этикету, но в существе своем не может этого достигнуть, потому что художественность требует появления элементов реалистичности, требует жизненно наблюдаемых положений. Толстой и не хочет, чтобы его герои следовали светскому этикету. И это главный конфликт в психологии его действующих лиц. Этой борьбе и в мелочах, и в главном посвящены все основные романы Толстого последних лет: и «Анна Каренина», и «Воскресение».

Бунт против литературного этикета охватывает все

творчество Льва Толстого, не только тогда, когда он задает феноменальный по своей смелости вопрос: кому у кого учиться — ему, писателю, у деревенских ребят или ребятам у него, но и тогда, когда он выступает против всей литературной традиции, в которой высшим и равным себе он ощущал Шекспира. Он выступает против этикета и красот этикета во всем — не только в стиле своих произведений, который он делает нарочито корявым, как бы обнажая фактуру языка, но и в поведении своих действующих лиц.

В стиле Толстого характерны речевые периоды, как бы переламывающиеся на середине, причем вторая половина является как бы возражением или противоречием, иногда разъяснением или раскрытием первой. Это заставляет читателя с нетерпением ожидать второй половины, помогая тем осилить первую. Вот пример.

«Левин не был в клубе уже давно, с тех пор как он еще по выходе из университета жил в Москве и ездил в свет. Он помнил клуб, внешние подробности его устройства, но совсем забыл то впечатление, которое он в прежнее время испытывал в клубе. (Далее этот период. — Д. Л.). Но только что, въехав на широкий, полукруглый двор и слезши с извозчика, он вступил на крыльцо и навстречу ему швейцар в перевязи беззвучно отворил дверь и поклонился; только что он увидел в швейцарской калоши и шубы членов, сообразивших, что менее труда снимать калоши внизу, чем вносить их наверх; только что он услышал таинственный, предшествующий ему звонок и увидел, входя по отлогой ковровой лестнице, статую на площадке и в верхних дверях третьего составшегося знакомого швейцара в клубной ливрее, неторопливо и не медля отворявшего двери и оглядывавшего гостя (здесь «перелом» периода. — Д. Л.), — Левина охватило давнишнее впечатление клуба, впечатление отдыха, довольства и приличия» («Анна Каренина», ч. 7, глава VII).

Две части периода: первая, чаще всего бóльшая, посвящена внешним обстоятельствам действия, вторая, короткая, раскрывает содержание внешних явлений.

Даже известнейшее начало «Воскресения» построено именно так: «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жалась . . . весна была весной даже и в городе».

На этом же противопоставлении одного другому в значительной мере строится и психологический анализ Толстым поступков его героев.

Есть одна тема, которая особенно занимала русских авторов на всем протяжении русской литературы: это тема смерти. Древняя русская литература донесла до нас несколько подробных и замечательных описаний смерти. Смерть князя Владимира Васильковича Волынского, смерть князя Дмитрия Красного, смерть Пафнутия Боровского, смерть великого князя московского Василия III — принадлежат к лучшим страницам древней русской литературы. И характерно, что смерти эти совершаются в пути, в отказе от прошлого, от быта, уклада, если хотите — этикетного. Смерть начинается с ухода от всего привычного. В пути умер Афанасий Никитин. Остановленный в своих бесконечных скитаниях и посаженный в земляную тюрьму, умер огненной смертью отчаянный искатель правды Аввакум. В пути умер Петр, спасая простых рыбаков, простых людей, которых он в других случаях тысячами отправлял на тот свет, строя Петербург и громя старую Русь своими реформами. «Сидя на санях», то есть опять-таки в пути, как бы ни толковать это выражение, умирал создатель единственного в своем роде морального «Поучения» властителем государства Владимир Мономах.

Переезжая с места на место, умирает Василий III (XVI век), не допуская к себе жену. Владимир Василькович (XIII век), напротив, разрешает жене делать после его смерти все, что она захочет: «Мне же не вставши из гроба смотреть, кто что будет делать по моей жизни». Это тоже своеобразный отказ от жены, но от жены любимой — «милой Ольги», как он ее называет.

Смерть — это осознание суетности всего внешнего, всего того, что составляет «плоть» жизни, это прощание и расставание с жизненным обиходом, недовольство собой внешним во имя себя — внутреннего. Русская литература XIX века как бы подхватывает эту далеко не традиционную (даже антитрадиционную) традицию. И очень часто не только в литературе, но и в быту русские люди умирали уйдя из семьи, в дороге, отказываясь от семьи и прежде всего от жены как от некоего символа устоявшегося семейного обихода.

Тему смерти во всем ее русском величии Толстой поднял в своей замечательной повести «Смерть Ивана Ильича». Умирая, Иван Ильич чувствует свою отчужденность от жены и дочери. . .

В свете всего этого смерть самого Толстого — это грандиозная, глубоко национальная эпопея. Толстой уходит из быта, из всего того внешнего, чем его окружила жизнь в Ясной Поляне. Он умирает в пути — буквально на железнодорожной станции. Он не допускает к себе жену — символ этого устоявшегося не только яснополянского, но и в целом русского быта. Это смерть льва, покидающего перед смертью свое логово, уходящего из жизни буквально.

Так ушел из своего страшного этикетного быта Пушкин, ушел на Черную речку, под дуло светского хлыща Дантеса — человека с хорошими манерами, пытавшегося завязать «хорошие связи с дамой из общества» — те самые связи, о которых мечтала для своего сына суетная светская мать Вронского.

В судьбе Пушкина и судьбе Толстого есть много общего, что еще предстоит раскрыть исследователям литературы и исследователям культуры. Пушкин ушел из дома на Мойке относительно молодым, но, может быть, потому, что конфликт его был глубже запрятан в его душе, и потому был более самоубийствен. Толстой ушел стариком, он всю жизнь уходил от самого себя и от окружавшего его окостеневшего этикетного быта — в морали общества и в литературе. Но и уйдя от всего этого, в своей титанической борьбе со всякою косностью, он ушел и от самого себя, от толстовства, которое засело в нем, и от окружавшей его семьи. Уйдя, он пришел к себе. Он выразил самого себя всего. Отъезд Пушкина на Черную речку был отъездом, в котором он все же не совладал с собой, со своим светским воспитанием. И мы не можем его за это винить, ибо и Толстой в возрасте Пушкина не мог еще уйти из своего дома. Для этого надо было прожить долгую жизнь борьбы.

Я начал свое слово о Толстом с того, что Толстой представляется нам прежде всего в образе великана, великана-богатыря. В конце своей жизни он напоминает старого казака Илью Муромца. Старого, но никогда не утрачивавшего своей богатырской силы и умершего, согласно былине «О гибели богатырей», в сражении с тем, что он сам отчасти создавал. Богатыри секли вражескую силу на́полю, а она удваивалась от каждого удара. Толстой создал успешнее закостенеть толстовство, от которого и ушел.

Толстовство — это окостенение Толстого, оно вело к остановке, оно угнездилось и в самом Толстом.

Вглядитесь в лицо Толстого Льва, Толстого Муромца. Это лицо очень русское. В самом его лице отразилось нечто, что делает его представителем тысячелетней русской культуры.

Скульптор Эрзя изобразил Толстого в вихре его закрутившейся бороды. Это символ движения, движения,

как бы вырастающего из самого себя. Это символ движения его пламенной совести, его совести, которая не мирилась ни с какими остановками и окостенением. Если бы Толстой выздоровел, он бы не остался на «своей» станции Астапово. Он бы пошел дальше, ибо ему нужно было уйти от всего, что грозило его остановить. Для него не было в жизни станций и остановок, он был странником — типичным русским странником по натуре и по своим писательским и этическим исканиям.

1978

«Ложная» этическая оценка
у Н. С. Лескова

Одна из особенностей реализма заключалась в том, что читателю самому предлагалось приходить к тому или иному заключению или к той или иной оценке изображаемого. С этой целью автор очень часто маскировался рассказчиком, который обычно избирается из людей простоватых, как бы не понимающих значения рассказываемого. Читатель домысливал за рассказчика.

Образ рассказчика, будь то Белкин в повестях Пушкина, Максим Максимыч в «Герое нашего времени» Лермонтова, хроникер или подросток — Долгорукий у Достоевского, всегда в каком-то отношении ниже не только автора, но и читателя. Читатель, таким образом, испытывает и некоторое удовлетворение, догадываясь как бы самостоятельно и ощущая себя выше рассказчика.

В противоречии с этой простоватостью рассказчика находится его искусство рассказывания, без которого и не могло бы существовать художественного произведения. Однако условие игры требует, чтобы читатель как бы не замечал этого искусства.

Решение и оценка рассказываемого в какой-то мере обычно подсказывается читателю стоящим за спиной рассказчика автором. Читатель «чувствует» точку зрения автора, как бы он ее ни маскировал.

Очень интересный феномен маскировки нравственной оценки рассказываемого демонстрируют нам многие произведения Н. С. Лескова. У него также очень часто существует «ложный» повествователь, но рассказ повествователя пересказывается третьим лицом, которое можно признать за автора. Однако этот автор снова «ложный» и дает совершенно неверную этическую оценку рассказываемому (этическая оценка раскрываемого играет большую роль в произведениях Лескова). Благодаря этой явно неверной и, я бы сказал, провокативной оценке подсказка автора не воспринимается. Читателю кажется, что он вопреки автору дает совершенно самостоятельную оценку случившемуся. Это своего рода сюжетная «ложная разгадка», о которой писал Виктор Шкловский,¹ с тем только различием, что сюжетная «ложная разгадка» у Виктора Шкловского затем исправляется самим автором, а ложную моральную оценку событиям исправляет читатель как бы самостоятельно.

Поясню свою мысль на рассказе Н. С. Лескова «Бесстыдник». Мне придется в общих чертах пересказать этот короткий рассказ, чтобы сделать понятным, в чем заключается провокативная функция «ложного автора».

«Ложный автор» рассказывает историю, якобы слышанную им в кают-компании на одном утлом суденышке после перенесенной бури.

Повествователь, рассказ которого пересказывает автор, стремится пояснить своим повествованием ту мысль, что человек ведет себя так, как ему определено его службой: геройствует, когда это подсказывается его военной или морской службой («мундиром»), и ворует, когда это позволяет его служебное положение.

Автор предваряет рассказ своего рассказчика, «старого моряка» Порфирия Никитича, уверением, что он сам

¹ См.: Шкловский В. Б. О теории прозы. М.—Л., 1925, с. 105 и след.

вынужден был целиком согласиться с моральным выводом Порфирия Никитича. Это парадоксальное и загадочное согласие и вызывает повышенный интерес читателя, так как читатель в течение всего многоэтажного повествования ждет: как же будет оправдано воровство, да еще так, что с ним должен был согласиться герой Севастопольской кампании, человек безусловно не только честный, но, как выясняется, и пострадавший со всей русской армией от этого воровства.

Порфирий Никитич рассказывает, как он однажды очутился в почтенном обществе, довольно большом и пестром, но в котором оказались и несколько «наших черноморцев», которые познакомились с хозяином дома «в севастопольских траншеях» в войну 1855—1856 годов. Среди присутствовавших оказался и интендант, чье незаконно приобретенное богатство всячески подчеркнуто его грузной, отталкивающей внешностью, всеми дурными манерами нувориша, необыкновенной толщины бумажником, набитом десятирублевками. В его присутствии рассказчик Порфирий Никитич пространно и громко возмущается воровством интендантов. Старый интендант продолжает невозмутимо играть в карты, не обращая никакого внимания на оскорбления, которые ему наносит Порфирий Никитич, а в конце концов, вынужденный к тому прямым к нему обращением Порфирия Никитича, произносит нравоучение, с которым принужден согласиться и Порфирий Никитич и все присутствующие, в том числе и старые обворовываемые интендантами черноморцы, проливавшие кровь в севастопольских траншеях, а в конечном счете и автор.

Что же эта за мораль, с которой соглашается и сам мнимый автор, пересказывающий рассказ Порфирия Никитича?

«...Нельзя же так утверждать,— говорит интендант Анемподист Петрович,— что будто одни ваши честны, а другие бесчестны. Пустяки! Я за них заступаюсь!..

Я за всех русских стою!.. Да-с! Поверьте, что не вы одни можете терпеливо голодать, сражаться и геройски умирать; а мы будто так от купели крещения только воровать и способны. Пустяки-с! Несправедливо-с! Все люди русские и все на долю свою имеем от своей богатой природы на все сообразную способность. Мы, русские, как кошки: куда нас брось — везде мордой в грязь не ударимся, а прямо на лапки станем; где что уместно, так себя и покажем: умирать — так умирать, а красть — так красть. Вас поставили к тому, чтобы сражаться, и вы это исполняли в лучшем виде — вы сражались и умирали героями и на всю Европу отличились; а мы были при таком деле, где можно было красть, и мы тоже отличились и так крали, что тоже далеко известны. А если бы вышло, например, такое положение, чтобы всех нас переставить одного на место другого, нас, например, в траншеи, а вас к поставкам, то мы, воры, сражались и умирали, а вы бы... крали...»

От этого заявления еора-интенданта Анемподиста Петровича все присутствующие (заметим — даже и те, что сражались в траншеях) «пришли в ужасный восторг от его откровенности и закричали: „Браво, браво...“»

Создается впечатление, что интендант-вор высказал необыкновенно мудрую мысль. Рассказ заключается словами Порфирия Никитича, с которыми молчаливо соглашается и автор: «Ну, понятно, я после такого урока оселся со своей прытью и... откровенно вам скажу, нынче часто об этих бесстыжих речах вспоминаю и нахожу, что бесстыдник-то — чего доброго — пожалуй, был и прав».

Итак, «бесстыдник», но «прав»! Откровенно циничный взгляд признается правильным, хотя и с некоторым реверансом, признанием его правильным только «чего доброго», но не безусловно.

Читатели понимают различие Порфирия Никитича и Лескова, но различие автора, пересказывающего рассказ

Порфирия Никитича, и Лескова совсем не обозначено. Читателю надо самому разобраться в аргументации «бесстыдника», раз уже первые двое признают его правым. Разобраться в этом не так уж в конце концов трудно. Во-первых, «бесстыдник» допускает совершенно явную логическую ошибку — преувеличение тезиса своего оппонента. Порфирий Никитич отнюдь не утверждал, что *все* русские люди делятся на героев и воров. Речь шла только о севастопольском войске, и то, я думаю, интендантов там было вовсе не половина, а едва двадцатая — тридцатая часть. Во-вторых же, тезис об оскорблении всех русских Порфирием Никитичем в условиях еще николаевского режима был откровенной политической провокацией. Порфирию Никитичу подобного рода обвинение угрожало арестом...

Если со стороны интенданта циническая речь его была политической провокацией, то в плане литературном отождествление авторской точки зрения с точкой зрения интенданта следует рассматривать как провокативную мораль. Эта авторская «провокация» должна заставить читателя задуматься и не только не признавать этого высказывания, но прийти к прямо противоположным выводам: отвергнуть и тезис интенданта, и всю систему, порождающую такое легкое и «мундирное» поведение казнокрадов, — только одень героя в мундир интенданта, и вор готов...

Такой провокативный прием встречается в произведениях Н. С. Лескова нередко. Доводя до абсурда этику разного рода чиновников, их бюрократических способов действия, Н. С. Лесков оставляет своих читателей самим разбираться в том, что хорошо и что плохо, создавая тем самым поразительно острые ситуации и разыгрывая ложный конфликт со своими читателями.

В связи со всем сказанным и возвращаясь к рассказу «Бесстыдник», хотелось бы предложить читателю одно любопытное наблюдение. «Наивный» рассказчик Порфи-

рий Никитич наивен только в своих этических выводах, но, как уже мною было сказано, подобного рода подставные рассказчики вразрез со своей внешней простоватостью вовсе не простоваты как художники. Рассказ Лескова «Бесстыдник» написан после «Севастопольских рассказов» Толстого, после его кавказских рассказов, описывающих поведение героев во время сражений. И вот замечательно, что вор-интендант Анемподист Петрович, осыпaeмый градом обвинений со стороны Порфирия Никитича, ведет себя точь-в-точь по этикету толстовских военных героев. И это необыкновенно значительно, если принять во внимание, что речь в рассказе идет об описанной Толстым Севастопольской кампании, с одной стороны, а с другой — что ложная мораль рассказа заключается в том, что воры-интенданты тоже «герои», только поставленные «у другого дела» и одеты в другие мундиры...

Анемподист Петрович невозмутим во все время словесной его «бомбардировки» — занят своим делом: игрой в карты, а затем, начав отвечать, занят не менее прозаическим делом — пережевыванием и смакованием превосходной семги, что сказывается даже в том, как он говорит, как растягивает слова. Жующий рот героя и у Толстого один из приемов передачи «простоты и правды» военного геройства.

Обращу внимание на следующие детали изображения героев в «Севастополе в августе 1855 г.». Первая же встреча с севастьяпольскими солдатами: «Два пехотных солдата сидели в самой пыли на камнях разваленного забора, около дороги, и ели арбуз с хлебом.

— Далече идете, землячок? — сказал один из них, пережевывая хлеб...»

Далее подчеркивается наслаждение едой:

«— В городе, брат, стоит, в городе, — проговорил другой, старый фурштатский солдат, копавший с наслаждением складным ножом в неспелом, белесом арбузе...»

Нечто похожее на рассуждения лесковского интенданта слышится в следующих словах одного из севастопольских офицеров:

«— Ведь вы сами рассудите, господин смотритель,— говорил с запинками другой, молоденький офицерик,— нам не для своего удовольствия нужно ехать. Ведь мы тоже, стало быть, нужны, коли нас требовали. А то я, право, генералу Крамперу непременно это скажу. А то ведь это что ж... значит, не уважаете офицерского звания».

Та же тема — «работаем, куда поставили» — слышится и в ответе станционного смотрителя, на которого обрушился гнев проезжавших офицеров: «...дайте только до конца месяца дожить — меня здесь не будет. Лучше на Малахов курган пойду, чем здесь оставаться. Ей-богу!»

Сравните и следующие слова самого Толстого, которыми он объясняет поведение одного трусоватого офицерика: «Он действительно бы был героем, ежели бы из П. попал прямо на бастионы...»

Следует еще отметить, что действие очерка Л. Толстого не только разворачивается на фоне чаепитий, еды борща и пр., но и на фоне карточной игры и ее «последствий», нужды в деньгах, лихоимства «величественных» обозных офицеров и пр.

Значит ли это, что рассказ Н. С. Лескова следует рассматривать как непосредственный отклик Н. С. Лескова на «Севастополь в августе 1855 г.»?

Рассказ Н. С. Лескова «Бесстыдник» написан им вне зависимости от последующего увлечения Лескова толстовством. Первоначальное название его было «Медный лоб» (см. письмо Лескова С. Н. Шубинскому от 4 мая 1887 г.¹), затем — «Морской капитан с сухой Недны.

¹ Звезда, 1938, № 6, с. 168.

Рассказ *entre chien et loup*.¹ (Из беседы в кают-компании)». Рассказ Н. С. Лескова обостряет толстовскую проблему героизма на том же севастопольском материале. Трудно сказать, доведено ли это обострение до внутренней своеобразной полемики с Толстым, но вот что ясно: Н. С. Лесков воспользовался толстовской концепцией героизма, чтобы создать интригующую моральную загадку в своем произведении. В отличие от прямого морализирования «в лоб» у Толстого, Н. С. Лесков очень часто превращает мораль в элемент литературной интриги, и это делает его одним из своеобразнейших писателей в мировой литературе.²

1980

¹ «Entre chien et loup» («между собакой и волком») — сумерки. В сумерки принято было экономить свечи и горное масло. В это время, когда работать было уже нельзя, а свечи и лампы зажигать рано, обычно занимались разговорами и «рассказами кстати» — на случайные темы.

² В недавно вышедшей книге американского исследователя творчества Н. С. Лескова Маклина (Hugh McLean, Nikolai Leskov. The Man and His Art, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1977, p. 40—41) подчеркивается иронический смысл циничных высказываний Анемподиста Петровича. Маклин близок к тому решению вопроса о «ложной морали», которое предлагаю я, но не отмечает своеобразной связи со вторым из Севастопольских очерков Л. Толстого и иронического смысла всей ситуации в целом, даже фигуры «невывявившего» себя «героя» — Анемподиста Петровича. В целом книга Маклина — одно из лучших и проницательнейших исследований творчества Н. С. Лескова.

Особенности поэтики произведений Н. С. Лескова



Лесков безусловно писатель первого ряда. Значение его постепенно растет в нашей литературе: возрастает его влияние на литературу, возрастает интерес к нему читателей. Однако назвать его «классиком» русской литературы трудно. Он изумительный экспериментатор, породивший целую волну таких же экспериментаторов в русской литературе, — экспериментатор озорной, иногда раздраженный, иногда веселый, а вместе с тем и чрезвычайно серьезный, ставивший себе большие воспитательные цели, во имя которых он и вел свои эксперименты.

Первое, на что я хочу обратить внимание, — это на поиски Лесковым в области литературных жанров. Он все время ищет, пробует свои силы в новых и новых жанрах, часть которых берет из «деловой» письменности, из литературы журнальной, газетной или научной прозы.

Очень многие из произведений Лескова имеют под своими названиями жанровые определения, которые им дает Лесков, как бы предупреждая читателя о необычности их формы для «большой литературы»: «автобиографическая заметка», «авторское признание», «открытое письмо», «биографический очерк» («Алексей

Петрович Ермолов»), «фантастический рассказ» («Белый орел»), «общественная заметка» («Большие брани»), «маленький фельетон», «заметки о родовых прозвищах» («Геральдический туман»), «семейная хроника» («Захудалый род»), «наблюдения, опыты и приключения» («Заячий ремиз»), «картинки с натуры» («Импровизаторы» и «Мелочи архиерейской жизни»), «из народных легенд *нового сложения*» («Леон дворецкий сын («Застольный хищник»)»), «Nota bene к воспоминаниям» («Народники и расколоведы на службе»), «легендарный случай» («Некрещеный поп»), «библиографическая заметка» («Ненапечатанные рукописи пьес умерших писателей»), «post scriptum» («О „квакерах“»), «литературное объяснение» («О русском левше»), «краткая трилогия *в просонке*» («Отборное зерно»), «справка» («Откуда заимствованы сюжеты пьесы графа Л. Н. Толстого „Первый винокур“»), «отрывки из юношеских воспоминаний» («Печерские антики»), «научная записка» («О русской иконописи»), «историческая поправка» («Нескладница о Гоголе и Костомарове») «пейзаж и жанр» («Зимний день», «Полнощники»), «рапсодия» («Юдоль»), «рассказ чиновника особых поручений» («Язвительный»), «буколическая повесть на исторической канве» («Совместители»), «спиритический случай» («Дух госпожи Жанлис») и т. д. и т. п.

Лесков как бы избегает обычных для литературы жанров. Если он даже пишет роман, то в качестве жанрового определения ставит в подзаголовке «роман *в трех книжках*» («Некуда»), давая этим понять читателю, что это не совсем роман, а роман чем-то необычный. Если он пишет рассказ, то и в этом случае он стремится как-то отличить его от обычного рассказа — например: «рассказ на могиле» («Тупейный художник»).

Лесков как бы хочет сделать вид, что его произведения не принадлежат к «серьезной» литературе и что они написаны «так» — между делом, написаны в «малых формах», принадлежат к низшему роду литературы. Это не только результат очень характерной для русской литературы особой «стыдливости формы», но желание, чтобы читатель не видел в его произведениях нечто законченное, «не верил» ему как автору и сам додумывался до нравственного смысла его произведения. При этом Лесков разрушает жанровую форму своих произведений, как только они приобретают какую-то жанровую традиционность, могут быть восприняты как произведения «обыч-

ной» и высокой литературы. «Здесь бы и надлежало закончить повествование», но... Лесков его продолжает, уводит в сторону, передает другому рассказчику и пр.

Странные и нелитературные жанровые определения играют в произведениях Лескова особую роль, они выступают как своего рода предупреждения читателю не принимать их за выражение авторского отношения к описываемому. Этим предоставляется читателям свобода: автор оставляет их один на один с произведением: «хотите — верьте, хотите — нет». Он снимает с себя известную долю ответственности: делая форму своих произведений как бы «чужой», он стремится переложить ответственность за них на рассказчика, на документ, который он приводит. Он как бы скрывается от своего читателя.

Этим закрепляется та любопытная особенность произведений Лескова, что они интригуют читателя истолкованием нравственного смысла происходящего в них (о чем я писал в предыдущей статье).

Если сравнить собрание произведений Лескова с какой-то своеобразной лавкой, в которой Лесков раскладывает товар, снабжая его этикетками, то прежде всего является сравнение этой лавки с вербной игрушечной торговлей или с торговлей ярмарочной, в которой народные, простецкие элементы, «дешевые игрушки» (сказы, легенды, буколические картинки, фельетоны, справки и пр.) занимают главенствующее положение.

Но и это сравнение при всей своей относительной верности в существе своем требует еще одного уточнения.

Лавку лесковских игрушек (а он сам заботился о том, чтобы его произведения были с веселой путаницей в интриге¹) можно было бы сравнить с магазином, носящим обычно сейчас название «Сделай сам!». Читатель *сам* должен мастерить из предлагаемых ему материалов игрушку или найти ответ на те вопросы, которые Лесков ему ставит.

Если бы пришлось в духе лесковских жанровых определений подыскивать подзаголовок собранию его сочинений, я бы дал ему такое жанровое определение — «литературный задачник в 30-ти томах» (или в 25-ти, — меньше нельзя). Его собрание сочинений — это огромный задач-

¹ В письме В. М. Лаврову от 24 ноября 1887 г. Лесков писал о своем рассказе «Грабеж»: «По жанру он бытовой, по сюжету — это веселая путаница», «в общем веселое чтение и верная бытовая картина воровского города».

ник, — задачник, в котором даются сложнейшие жизненные ситуации для их нравственной оценки, и прямые ответы не внушаются, а иногда допускаются даже разные решения, но в целом — это все же задачник, учащий читателя активному добру, активному пониманию людей и самостоятельному нахождению решения нравственных вопросов жизни. При этом, как и во всяком задачнике, построение задач не должно часто повторяться, ибо этим облегчалось бы их решение.

Есть у Лескова такая придуманная им литературная форма — «пейзаж и жанр» (под «жанром» Лесков понимает жанровые картины). Эту литературную форму (она, кстати, отличается очень большой современностью — здесь предвосхищены многие из достижений литературы XX века) Лесков создает для полного авторского самостранения. Автор даже не прячется здесь за спины своих рассказчиков или корреспондентов, со слов которых он якобы передает события, как в других своих произведениях, — он вообще отсутствует, предлагая читателю как бы стенографическую запись разговоров, происходящих в гостиной («Зимний день») или гостинице («Полунощники»). По этим разговорам читатель сам должен судить о характере и нравственном облике разговаривающих и о тех событиях и жизненных ситуациях, которые за этими разговорами постепенно обнаруживаются перед читателем.

Моральное воздействие на читателя этих произведений особенно сильно тем, что в них ничего не навязывается читателю явно: читатель как будто бы обо всем сам догадывается. По существу, он действительно сам решает предложенную ему моральную задачу.

Рассказ Лескова «Левша», который обычно воспринимается как явно патриотический, как воспевающий труд и умение тульских рабочих, далеко не прост в своей тенденции. Он патриотичен, но не только... Лесков по каким-то соображениям снял авторское предисловие, где указывается, что автора нельзя отождествлять с рассказчиком. И вопрос остается без ответа: почему же все умение тульских кузнецов привело только к тому результату, что блоха перестала «дансы танцевать» и «вариации делать»? Ответ, очевидно, в том, что все искусство тульских кузнецов поставлено на службу капризам господ. Это не воспевание труда, а изображение трагического положения русских умельцев.

Обратим внимание еще на один чрезвычайно характерный прием художественной прозы Лескова — его страсть к особым словечкам-искажениям в духе народной этимологии и к созданию загадочных терминов для разных явлений. Прием этот известен главным образом по самой популярной повести Лескова «Левша» и неоднократно исследовался как явление языкового стиля.

Но прием этот никак не может быть сведен только к стилю — к балагурству, желанию рассмешить читателя. Это и прием литературной интриги, существенный элемент сюжетного построения его произведений. «Словечки» и «термины», искусственно создаваемые в языке произведений Лескова самыми различными способами (здесь не только «народная этимология», но и использование местных выражений, иногда прозвищ и пр.), также ставят перед читателем загадки, которые интригуют читателя на промежуточных этапах развития сюжета. Лесков сообщает читателю свои «термины» и загадочные определения, странные прозвища и пр. раньше, чем дает читателю материал, чтобы понять их значение, и именно этим он придает дополнительный интерес главной интриге.

Вот, например, повествование «Умершее сословие», имеющее подзаголовок (жанровое определение) «из воспоминаний». Прежде всего отметим, что элемент интриги, занимательности вводит уже само название произведения — о каком сословии, да еще «умершем», будет идти речь? Затем, первый же термин, который Лесков вводит в эти воспоминания, — «дикие фантазии» старых русских губернаторов, выходки чиновников. Только в последующем объясняется, что же это за выходки. Загадка разрешается для читателя неожиданно. Читатель ждет, что он прочтет о каком-то чудовищном поведении старых губернаторов (ведь говорится — «дикие фантазии»), но выясняется, что речь идет просто о чудачествах. Лесков берется противопоставить старое дурное «боевое время» современному благополучию, но оказывается, что в старину было все проще и даже безобиднее. «Дикость» старинных фантазий совсем не страшная. Прошлое, противопоставляемое новому, очень часто служит Лескову для критики его современности.

Лесков употребляет «термин» «боевое время», но затем выясняется, что вся война сводится к тому, что орловский губернатор Трубецкой был большой охотник «пошу-

меть» (снова термин), и, как оказывается, «пошуметь» он любил не по злобе, а как своего рода художник, актер. Лесков пишет: «О начальниках, которых особенно хотели похвалить, всегда говорили: «Охотник пошуметь». Если к чему привяжется, и зашумит, и изругает как нельзя хуже, а неприятности не сделает. Все одним шумом кончал!» Далее употребляется термин «надерзить» (опять в кавычках) и добавляется: «О нем (т. е. о том же губернаторе. — Д. Л.) так и говорили в Орле, что он „любит дерзить“». В таком же роде даются термины «напрягай», «на выскочку». А далее выясняется — шибкая езда у губернаторов служила признаком «твердой власти» и «украшала», по мнению Лескова, старые русские города, когда начальники ездили «на выскочку». О шибкой езде старинных губернаторов Лесков говорит и в других своих произведениях, но характерно — снова интригуя читателя, но уже другими терминами. В «Однодуме», например, Лесков пишет: «Тогда (в старое время. — Д. Л.) губернаторы ездили „страшно“, а встречали их „притрепетно“». Разъяснение того и другого термина сделано в «Однодуме» удивительно, причем Лесков походя употребляет и различные другие термины, которые служат подсобными интригующими приемами, готовящими читателя к появлению в повествовании «надменной фигуры» «самого».

Создавая «термин», Лесков обычно ссылается на «местное употребление», на «местную молву», придавая тем своим терминам народный колорит. О том же орловском губернаторе Трубецком, которого я уже упоминал, Лесков приводит много местных выражений. «Прибавьте к тому, — пишет Лесков, — что человек, о котором говорим, по верному местному определению, был «невразумителен» (снова термин. — Д. Л.), груб и самовластен, — и тогда вам станет понятно, что он мог внушать и ужас и желание избегать всякой с ним встречи. Но простой народ с удовольствием любил глядеть, когда «ён садит». Мужики, побывавшие в Орле и имевшие *счастье* (подчеркнуто мною. — Д. Л.) видеть ехавшего князя, бывало долго рассказывают:

— И-и-и, как ён садит! Ажно быдто весь город тарахтит!»

Далее Лесков говорит о Трубецком: «Это был «губернатор *со всех сторон*» (снова термин. — Д. Л.); такой губернатор, какие теперь перевелись за „неблагоприятными обстоятельствами“».

Последний термин, который связан с этим орловским

губернатором, это термин «растопыриться». Термин дается сперва, чтобы поразить читателя своею неожиданностью, а потом сообщается уже его разъяснение: «Это было любимое его (губернатора. — Д. Л.) устройство своей фигуры, когда ему надо было идти, а не ехать. Он брал руки «в боки» или «фертом», отчего капишон и полы его военного плаща растопыривались и занимали столько широты, что на его месте могли бы пройти три человека: всякому видно, что идет губернатор».

Я не касаюсь здесь многих других терминов, связанных в том же произведении с другим губернатором: киевским Иваном Ивановичем Фундуклеем: «выпотнение», «прекрасная испанка», «дьяк с горы спускается» и пр. Важно следующее: такого рода термины уже встречались в русской литературе (у Достоевского, Салтыкова-Щедрина), но у Лескова они вводятся в самую интригу повествования, служат нарастанию интереса. Это дополнительный элемент интриги. Когда в произведении Лескова киевский губернатор Фундуклей («Умершее сословие») называется «прекрасной испанкой», естественно, что читатель ждет объяснения этого прозвища. Объяснений требуют и другие выражения Лескова, и он никогда не торопится с этими объяснениями, рассчитывая в то же время, что читатель не успел забыть эти загадочные слова и выражения.

И. В. Столярова в своей работе «Принципы «коварной сатиры» Лескова (слово в сказе о Левше)» обращает внимание на эту замечательную особенность «коварного слова» Лескова. Она пишет: «Как своеобразный сигнал внимания, обращенный к читателю, писатель использует неологизм или просто необычное слово, загадочное по своему реальному смыслу и потому возбуждающее читательский интерес. Рассказывая, например, о поездке царева посла, Лесков многозначительно замечает: «Платов ехал очень спешно и с церемонией...». Последнее слово, очевидно, является ударным и произносится рассказчиком с особым смыслом, «с растяжкой» (если воспользоваться выражением Лескова из его повести «Очарованный странник»). Все последующее в этом длинном периоде — описание этой церемонии, таящей в себе, как вправду ожидать читатель, нечто интересное, необычное, заслуживающее внимания».¹

¹ Столярова И. В. Принципы «коварной сатиры» Лескова (слово в сказе о Левше). — В сб.: Творчество Н. С. Лескова, Курск, 1977, с. 64—66.

Наряду со странными и загадочными словечками и выражениями («терминами», как я их называю) в интригу произведений вводятся и прозвища, которые «работают» тем же самым способом. Это тоже загадки, которые ставятся в начале произведения и только потом разъясняются. Так начинаются даже самые крупные произведения, например «Соборяне». В первой главе «Соборян» Лесков дает четыре прозвища Ахиллы Десницына. И хотя четвертое прозвище, «Уязвленный», в этой же первой главе объясняется, но в совокупности все четыре прозвища раскрываются постепенно по мере чтения «Соборян». Разъяснение же первого прозвища лишь поддерживает интерес читателя к смыслу остальных трех.

Необычный язык рассказчика у Лескова, отдельные выражения, определяемые Лесковым как местные, словечки, прозвища служат вместе с тем в произведениях опять-таки сокрытию личности автора, его личного отношения к описываемому. Он говорит «чужими словами» — следовательно, не дает никакой оценки тому, о чем говорит. Лесков-автор как бы прячется за «чужими» словами и словечками, — так же как он прячется за своими рассказчиками, за вымышленным документом или за каким-либо псевдонимом.

Лесков как бы «русский Диккенс». Не потому, что он похож на Диккенса вообще, в манере своего письма, а потому, что оба — и Диккенс, и Лесков — «семейные писатели», писатели, которых читали в семье, обсуждали всей семьей, писатели, которые имеют огромное значение для нравственного формирования человека, воспитывают в юности, а потом сопровождают всю жизнь, вместе с лучшими воспоминаниями детства. Но Диккенс — типично английский семейный писатель, а Лесков — русский. Даже очень русский. Настолько русский, что он, конечно, никогда не сможет войти в английскую семью так, как вошел в русскую Диккенс. И это — при все увеличивающейся популярности Лескова за рубежом и прежде всего в англоязычных странах.

Есть одно, что очень сильно сближает Лескова и Диккенса: это чудаки-праведники. Чем не лесковский праведник мистер Дик в «Давиде Копперфильде», чье любимое занятие было запускать змею и который на все вопросы находил правильный и добрый ответ? И чем не

диккенсовский чудак Несмертельный Голован, который делал добро втайне, сам даже не замечая, что он делает добро?

А ведь добрый герой как раз и нужен для семейного чтения. Нарочито «идеальный» герой не всегда имеет шансы стать любимым героем. Любимый герой должен быть в известной мере тайной читателя и писателя, ибо по-настоящему добрый человек если делает добро, то делает его всегда втайне, в секрете.

Чудак не только хранит тайну своей доброты, но он еще и сам по себе составляет литературную загадку, интригующую читателя. Выведение чудачков в произведениях, по крайней мере у Лескова, это тоже один из приемов литературной интриги. Чудак всегда несет в себе загадку. Интрига у Лескова подчиняет себе, следовательно, моральную оценку, язык произведения и «характерографию» произведения. Без Лескова русская литература утратила бы значительную долю своего национального колорита и национальной проблемности.

Творчество Лескова имеет главные истоки даже не в литературе, а в устной разговорной традиции, восходит к тому, что я бы назвал «разговаривающей Россией». Оно вышло из разговоров, споров в различных компаниях и семьях и снова возвращалось в эти разговоры и споры, возвращалось во всю огромную семейную и «разговаривающую Россию», давая повод к новым разговорам, спорам, обсуждениям, будя нравственное чувство людей и уча их самостоятельно решать нравственные проблемы.

Для Лескова весь мир официальной и неофициальной России — как бы «свой». Он вообще относился ко всей современной литературе и русской общественной жизни как к своеобразному разговору. Вся Россия была для него родной, родным краем, где все знакомы друг с другом, помнят и чтут умерших, умеют о них рассказать, знают их семейные тайны. Так говорит он о Толстом, Пушкине, Жуковском и даже Каткове. Даже умершего шефа жандармов он называет «незабвенный Леонтий Васильевич Дубельт» (см. «Административную грацию»). Ермолов для него прежде всего Алексей Петрович, а Милорадович — Михаил Андреевич. И он никогда не забывает упомянуть о их семейной жизни, о их родстве с тем или иным другим персонажем повествования, о знакомствах... И это отнюдь не тщеславное хвастовство «коротким знакомством с большими людьми». Это созна-

ние — искреннее и глубокое — своего родства со всей Россией, со всеми ее людьми — и добрыми и недобрыми, с ее многовековой культурой. И это тоже его позиция как писателя.

Стиль писателя может рассматриваться как часть его поведения. Я пишу «может», потому что стиль иногда воспринимается писателем уже готовым. Тогда это не его поведение. Писатель его только воспроизводит. Иногда стиль следует принятому в литературе этикету. Этикет, конечно, тоже поведение, вернее, некий принятый штамп поведения, и тогда стиль писателя лишен индивидуальных черт. Однако когда индивидуальность писателя выражена отчетливо, стиль писателя — его поведение, поведение в литературе.

Стиль Лескова — часть его поведения в литературе. В стиль его произведений входит не только стиль языка, но отношение к жанрам, выбор «образа автора», выбор тем и сюжетов, способы построения интриги, попытки вступить в особые «озорные» отношения с читателем, создание «образа читателя» — недоверчивого и одновременно простодушного, а с другой стороны — изощренного в литературе и думающего на общественные темы, читателя-друга и читателя-врага, читателя-полемиста и читателя «ложного» (например, произведение обращено к одному-единственному человеку, а печатается для всех).

Выше мы стремились показать Лескова как бы «прячущегося», скрывающегося, играющего с читателем в жмурки, пишущего под псевдонимами, как бы по случайным поводам во второстепенных разделах журналов, как бы отказывающегося от авторитетных и импозантных жанров, писателя самолюбивого и как бы оскорбленного...

Почему?

Я думаю — ответ напрашивается сам собой.

Неудачная статья Лескова по поводу пожара, начавшегося в Петербурге 28 мая 1862 года, подорвала его «литературное положение... почти на два десятка лет».¹ Она была воспринята как натравливание общественного мнения против студентов и вынудила Лескова надолго уехать за границу, а затем сторониться литературных кругов или, во всяком случае, относиться к этим кругам

¹ Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памяткам. Тула, 1981, с. 141.

с опаской. Он был оскорблен и оскорблял сам. Новую волну общественного возмущения против Лескова вызвал его роман «Некуда». Жанр романа не только не удался Лескову, но заставил Д. И. Писарева заявить: «Найдется ли в России хоть один честный писатель, который будет настолько неосторожен и равнодушен к своей репутации, что согласится работать в журнале, украшающем себя повестями и романами г. Стебницкого».¹

Вся деятельность Лескова как писателя, его поиски подчинены задаче «скрываться», уйти из ненавистной ему среды, прятаться, говорить как бы с чужого голоса. И чудаков он мог любить — потому, что он в известной мере отождествлял их с собой. Потому и делал своих чудаков и праведников по большей части одинокими и непонятными... «Отвержение от литературы» сказалось во всем характере творчества Лескова. Но можно ли признать, что оно сформировало все его особенности? Нет! Тут было все вместе: «отвержение» создавало характер творчества, а характер творчества и стиль в широком смысле этого слова вели к «отвержению от литературы» — от литературы переднего ряда, разумеется, только. Но именно это-то и позволило Лескову стать в литературе новатором, ибо зарождение нового в литературе часто идет именно снизу — от второстепенных и полуделовых жанров, от прозы писем, от рассказов и разговоров, от приближения к обыденности и повседневности.

1982

¹ Писарев Д. И. Соч. в 4-х тт. М., 1956, с. 263.

Из комментария
к стихотворению А. Блока
«Ночь, улица, фонарь, аптека...»

С осени 1921 по весну 1922 года в школе, где я учился (190-я советская трудовая школа им. Лентовской на Плуталовой улице Петроградской стороны), литературный кружок вел небезызвестный в биографии А. Блока Евгений Павлович Иванов.¹ Иванов жил на Петроградской стороне недалеко от Большого проспекта. По моим воспоминаниям, он работал тогда не то бухгалтером, не то счетоводом, и школьный кружок после смерти А. Блока был для него своего рода интеллектуальной отдушиной. Пригласил его вести этот кружок замечательный педагог этой школы Леонид Владимирович Георг. По существу Л. В. Георг и вел всю организационную работу, так как организатор Е. П. Иванов был никудашный. Но он постоянно выступал и делал на кружке доклады. Один доклад я помню по названию — «Море и Евангелие от Марка»; читал он его как стихотворение в прозе, но понять его мы,

¹ О нем см.: Воспоминания и записки Евгения Иванова об Александре Блоке (публикация Э. П. Гомберг и Д. Е. Максимова). — В кн.: Блоковский сборник. Тарту, 1964, с. 344—424.

школьники, не были в состоянии, — нас только завораживало звучание речи Е. П. Иванова. На занятия кружка ходили все педагоги школы, а кроме того, и «посторонние» литературоведы: А. А. Гизетти, С. А. Алексеев (Аскольдов) и др.

После занятий кружка я обычно провожал Е. П. Иванова домой. Однажды я почему-то провожал его на Крестовский остров. Мы шли по Большой Зелениной, где на углу Геслеровского он показал мне чайную, которую посещал Блок, с кораблями на обоях, и которая изображена Блоком в первом действии «Незнакомки» (как раз в эту чайную упала одна из первых бомб во время осады Ленинграда в конце августа или начале сентября 1941 года). А дальше, перед деревянным мостом на Крестовский остров, на котором происходит второе действие («Второе видение») «Незнакомки», на углу слева он показал мне аптеку и сказал, что Блок всегда конкретен в своей поэзии (то же обычно повторял и двоюродный брат А. А. Блока — Г. П. Блок) и в стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека. . .» имел в виду именно эту аптеку. Блок любил здесь гулять, любил Петроградскую сторону вообще, даже после того как поселился на Офицерской.

Требуются некоторые пояснения. Стихотворение входит в цикл «Пляски смерти». Мост на Крестовский остров был по ночам особенно пустынен, не охранялся городовыми. Может быть, поэтому он всегда притягивал к себе самоубийц. До революции первая помощь при несчастных случаях оказывалась обычно в аптеках. В аптеке на углу Большой Зелениной и набережной (ныне набережной Адмирала Лазарева, дом 44) часто оказывалась помощь покушавшимся на самоубийство. Это была мрачная, захолустная аптека. Знаком аптеки служили большие вазы с цветными жидкостями (красной, зеленой, синей и желтой), позади которых в темную пору суток зажигались керосиновые лампы, чтобы можно было легче найти аптеку (золотой крендель был знаком булоч-

ной, золотая голова быка — мясной, большие очки с синими стеклами — оптической мастерской и пр.). Берег, на котором стояла аптека, был в те времена низким (сейчас былой деревянный мост заменен на железобетонный, подъезд к нему поднят и окна бывшей аптеки наполовину ушли в землю; аптеки тут уже нет). Цветные огни аптеки и стоявший у въезда на мост керосиновый фонарь отражались в воде Малой Невки. «Аптека самоубийц» имела опрокинутое отражение в воде; низкий берег без гранитной набережной как бы разрезал двойное тело аптеки: реальное и опрокинутое в воде, «смертное». Стихотворение «Ночь, улица...» состоит из двух четверостиший. Второе четверостишие (отраженно-симметричное к первому) начинается словом «Умрешь». Если первое четверостишие, относящееся к жизни, начинается словами «Ночь, улица, фонарь, аптека», то второе, говорящее о том, что после смерти «повторится все, как встарь», заканчивается словами, как бы выворачивающими наизнанку начало первого: «Аптека, улица, фонарь». В этом стихотворении содержание его удивительным образом слито с его построением. Изображено отражение в опрокинутом виде улицы, фонаря, аптеки. Это отражение отражено (я намеренно повторяю однокоренные слова — «отражение отражено») в построении стихотворения, а тема смерти оказывается бессмысленным обратным отражением прожитой жизни: «Исхода нет». Посмертная жизнь как опрокинутое и карикатурное повторение жизни — обычный для фольклора мотив. Он ярко представлен, например, в древнерусской повести о бражнике, стучащемся на том свете в рай и переспоривающем всех праведников, или в поэме А. Т. Твардовского «Теркин на том свете». Все — то же, но все ненастоящее, отраженное, лишённое подлинного содержания и смысла.

В стихотворении Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» поразительно совпадение его построения, композиции с содержанием. Даже зрительно два четверостишия,

отделенные друг от друга пробелом, производят впечатление как бы «самоиллюстрации» их содержания. Позволю себе полностью воспроизвести здесь это всем хорошо знакомое стихотворение:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Два следующих стихотворения в цикле «Пляски смерти» также связаны с самоубийством, с водой, аптекой, фонарями:

Пустая улица. Один огонь в окне.
Еврей-аптекарь охает во сне.
А перед шкапом с надписью Venepa (яд)
.....
Скелет...

Второе стихотворение:

Старый, старый сон. Из мрака
Фонари бегут — куда?
Там — лишь черная вода,
Там — забвенья навсегда...

Стихотворения эти также общеизвестны. Я не цитирую их полностью, но напомню, что, написанные в 1912 и 1914 годах, они возвращают нас к темам и картинам «Второго видения» «Незнакомки», написанной в 1906 году: «Тот же вечер. Конец улицы на краю города. Последние дома, обрываясь внезапно,¹ открывают широкую

¹ Дома Большой Зелениной действительно «обрывались» близко у низкого берега.

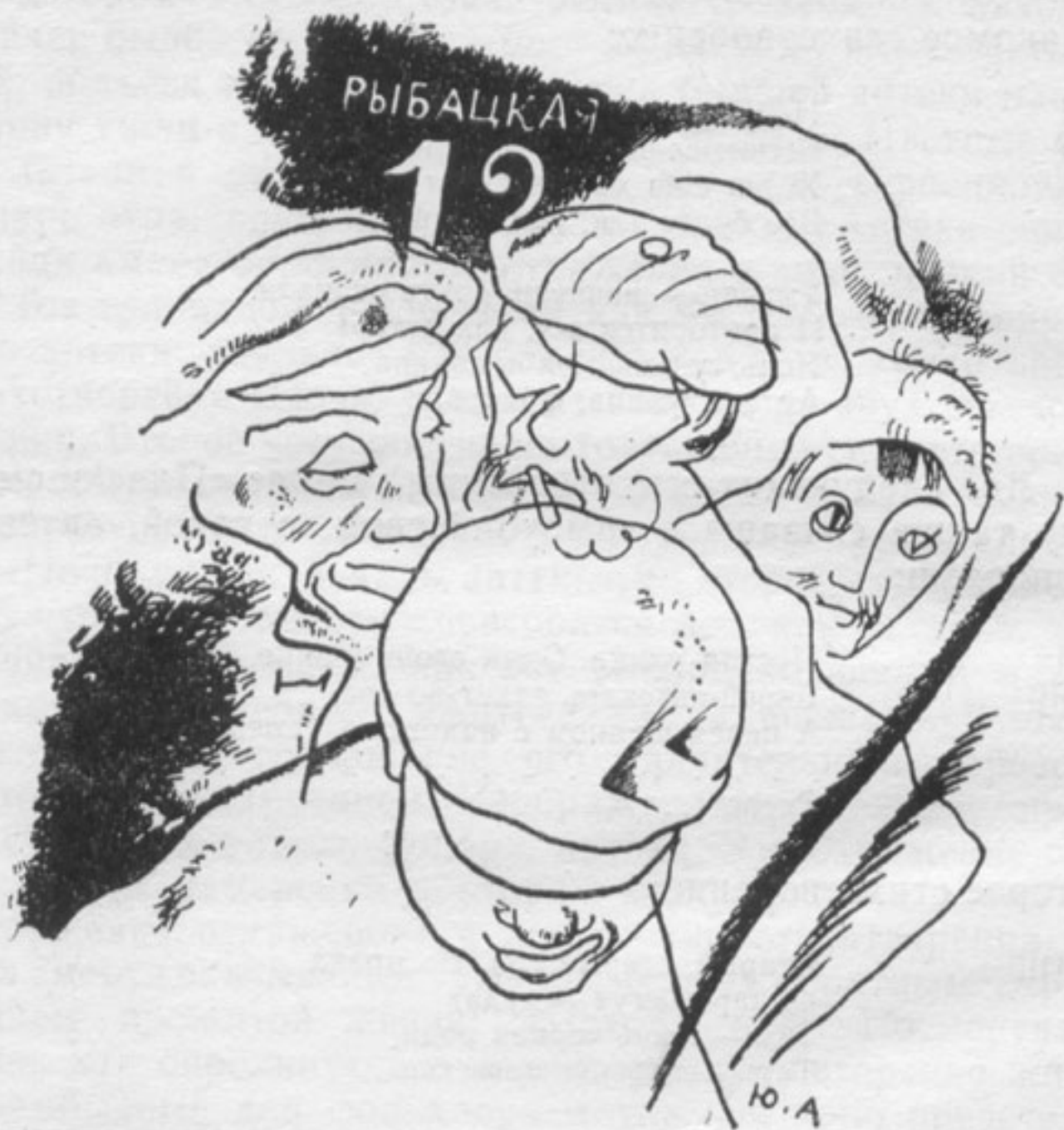


Иллюстрация Ю. Анненкова
к поэме А. Блока «Двенадцать»

перспективу: темный пустынный мост через большую реку. По обеим сторонам моста дремлют тихие корабли с сигнальными огнями. . .»

Как указал мне Л. К. Долгополов, Ю. Анненков в своих рисунках к «Двенадцати» прямо назвал адрес Катьки — и это место опять-таки недалеко от Большой Зелениной — Рыбацкая, дом 12 (см. страницу 22 книги: Александр Блок. Двенадцать. Рисунки Ю. Анненкова, Петербург, «Алконост», 1918).

Напомню, что Катька убита; Катька также связана с темой смерти:

А Катька где? — Мертва, мертва!
Простреленная голова!

Отсюда следует, что окраина Петербурга—Петрограда у Крестовского моста всегда была ассоциативно связана в поэзии Блока с темой смерти—самоубийства или убийства. Случайно или не случайно в эту же сторону, на Петровский остров, идет Раскольников после убийства старухи и Елизаветы, здесь же в 1916 году спускают убийцы с Петровского моста под лед тело Распутина, что хорошо было известно Блоку в пору написания «Двенадцати».

К. И. Чуковский в своих многократно переиздававшихся воспоминаниях называет другую аптеку — аптеку Винникова на Офицерской, сравнительно недалеко от той квартиры, где Блок поселился в 1912 году. Но богатая аптека Винникова недалеко от Мариинского театра, на ярко освещенной улице, к тому же стоявшая далеко от воды Крюкова канала и посещавшаяся богатым артистическим миром (здесь недалеко напротив находились Мариинский театр и Консерватория, жили П. З. Андреев, Э. Ф. Направник, находилась знаменитая кондитерская Иванова), вряд ли так соответствовала теме смерти в воде, как та аптека, на которую указал мне Е. П. Иванов.

Почему же Блок назвал Малую Невку «каналом»?

Ответа на этот вопрос у меня нет. Блок был поэтом, а не фотографом, и канал в данном случае больше соответствовал, очевидно, его обобщенному видению Петербурга.

В своем прекрасном истолковании стихотворения «Ночь, улица...» Д. Е. Максимов пишет об «угрюмых символах ночного города».¹ Впрочем, с моей точки зрения, стихотворение это не «о страшном, повторяющемся, прозаическом мире» (с.113), а о призрачном повторении жизни и смерти. Симметрия построения этого стихотворения не вертикальная, а с горизонтальной осью — осью берега, отделяющего жизнь наверху от смерти внизу, в ледяной воде.

Возвращаясь к Е. П. Иванову, отмечу, что он мне указывал на Петроградской стороне и другие обычные для прогулок Блока места: кинематографы (слов «кино» и «кинотеатр» тогда еще не существовало) «Палас», «Ниагару» и функционирующую до сих пор, но сильно перестроенную «Молнию». Дальше «Молнии» по направлению к Тучкову мосту Блок гулять не любил: не хотел проходить мимо Введенской гимназии, в которой когда-то учился и которая, по словам Е. П. Иванова, навела на него ужас.

1977

¹ Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 112.

К числу, произведений, насквозь пронизанных литературными, артистическими, театральными (в частности, балетными), архитектурными и декоративно-живописными ассоциациями и реминисценциями, принадлежит «Поэма без героя» Анны Ахматовой. Это, несомненно, одно из самых «литературных» произведений мировой художественной письменности, и не случайно, что в ткань своего произведения Ахматова ввела своеобразные литературоведческие толкования и объяснения. Она выступает в поэме и как поэт, и как истолкователь (но очень осторожный) своего произведения, и как мемуарист, и как критик.¹

К числу названных в самой поэме авторов или таких авторов, которые так или иначе легко узнаются читателем, относятся: царь Давид, Софокл, Данте, Сервантес, Шекспир, Байрон, Шелли, Мериме, Гофман, Баратынский, Пушкин, Лермонтов, Достоевский, О. Уайльд, Гамсун, Блок, Мейерхольд, Мандельштам, Ю. Беляев, М. Лозинский, Вс. Князев, Элиот, Анненский, М. Куз-

¹ См. очень значительную в плане исследования многообразности поэтических ассоциаций «Поэмы» заметку В. Н. Топорова «Без лица и названья (к реминисценции символистского образа)» (Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970, с. 103—109).

мин, Клюев, мать Мария — Кузьмина-Караваева и мн. др.

Ахматова стремится создавать ассоциации одновременно с несколькими авторами, произведениями, событиями искусства. «Бал метелей» — это ассоциация и с А. Белым (с его «Кубком метелей»), и с прославленным танцем снежинок балетмейстера Л. И. Иванова в «Щелкунчике». Блок выступает в поэме одновременно и в своих произведениях и как реальная личность — «демон сам с улыбкой Тамары». Создает Ахматова переключку и с собственными произведениями, прямо упоминая «Подорожник» и «Белую стаю», беря эпитафии из своих произведений.

Но есть в произведении и авторы, присутствие которых в поэме менее ясно, но установить которых помогают литературоведческие улики: мелкие и, казалось бы, случайные детали, которые, однако, при установлении влияний, заимствований или использований всегда наиболее показательны и доказательны.¹

В «Поэме без героя» есть слова: «И валились с мостов кареты». В наиболее авторитетном издании поэмы, принадлежащем академику В. М. Жирмунскому, это место комментируется следующим образом: «Как объяснил К. И. Чуковский, лошади скользили, въезжая на обледенелые мосты».² Но это объяснение не может быть приня-

¹ См. об этом ниже, в статье «Литературный «дед» Остапа Бендера».

² См.: Ахматова Анна. Стихотворения и поэмы. Составление, подготовка текста и примечания В. М. Жирмунского. Библиотека поэта (Б. с.). 2-е изд. Л., 1976, с. 516. В работах К. И. Чуковского я не нашел подобного объяснения, но в статье К. Чуковского «To Anna Akhmatova: A Tribute» (Oxford Slavonic Papers, 1965, v. XII, p. 142—147) говорится о зорко отмеченных Ахматовой реалиях Петербурга—Ленинграда. Возможно, что реальное объяснение этих строк было сообщено К. И. Чуковским В. М. Жирмунскому в личной беседе или частном письме. Отмечу, что в статье Т. В. Цивьян «Заметки к дешифровке „Поэмы без героя“» приводится «совпадение» «Поэмы» с «Невским проспектом» Гоголя в рассматриваемом образе (Труды по знаковым системам, V. Тарту, 1971, с. 277, сноска 4).

то: в поэме говорится не о том, что лошади скользили, а о том, что «валились кареты», которых в начале ХХ века в Петербурге вообще было сравнительно мало.

Между тем это место — несомненная реминисценция из заключительной (и, следовательно, особенно ответственной) фразы «Невского проспекта» Гоголя, задача которой (т. е. этой реминисценции) вызвать одну из самых острых в поэме литературных ассоциаций.

У Гоголя приведенные Ахматовой слова звучат несколько шире: «мириады карет валяются с мостов». Ахматова опускает слово «мириады» — типичную гоголевскую количественную гиперболу, с помощью которой Гоголь создавал для своих произведений космические и потусторонние ассоциации (вспомним его реальные в потустороннем плане «тридцать пять тысяч одних курьеров» Хлестакова, «миллион афиш» в том же «Ревизоре», «миллион казацких шапок высыпал на площадь» в «Тарасе Бульбе» и т. д.).¹

Случайная ли это реминисценция в поэме из «Невского проспекта» Гоголя? Что дает она в идейно-эстетическом отношении Ахматовой? Оказывается, очень много, несмотря на всю внешнюю полярность эстетических систем Ахматовой и Гоголя.

Оба произведения сближает «Гофманиада». О «Гофманиаде» своего произведения Ахматова говорит прямо: «Ту полночную Гофманиану». На «Гофманиаду» «Невского проспекта» намекает Гоголь, давая двум своим действующим лицам, немцам, фамилии немецких классиков — Шиллер и Гофман. Причем о Шиллере и Гофмане Гоголь дает такое ироническое разъяснение: «Перед ним (Пироговым. — Д. Л.) сидел Шиллер, не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Телля» и «Историю Тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестяных дел

¹ О количественной гиперболе у Гоголя см.: Белый Андрей. Мастерство Гоголя. Исследование, М.—Л., 1934, с. 260 и след.

мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман — *не писатель Гофман*, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы...» (курсив мой. — Д. Л.). Это не случайный в «Невском проспекте» прием Гоголя — прием «иронических ассоциаций». «Тузы» у него играют в карты, сапожники «пьяны как сапожники» и пр. Возможно, что Гоголь иронически же использует некоторые ситуации из пушкинского «Медного всадника», которого он мог знать до его опубликования (как знали «Медный всадник» А. И. Тургенев и П. А. Вяземский до его опубликования). Во всяком случае мечты Пискарева о тихом и «бедном» семейном счастье с девицей, оказавшейся затем «ночной бабочкой», и нищенские похороны Пискарева на далеком Охтинском кладбище в сопровождении одного только квартального очень напоминают ироническое и саркастическое обыгрывание Гоголем сюжетных ситуаций с бедным Евгением «Медного всадника». Различие с «Поэмой без героя» состоит, однако, в следующем: в поэме Ахматовой литературные реминисценции и ассоциации поэтичны, у Гоголя они ироничны.

Сходство же в следующем. Фантастичность Петербурга в обоих произведениях подчеркивается сновидениями (у Гоголя даже бредом в состоянии опьянения опиумом) и неожиданными «перескоками» в описании города и событий: у Ахматовой даже в большей мере, чем у Гоголя.

Есть в «Поэме без героя» и намек на другое произведение Гоголя — «Портрет»:

Ты сбежала сюда с портрета,
И пустая рама до света —
На стене тебя будет ждать,

.....

На щеках твоих алые пятна:
Шла бы ты в полотно обратно...

Что приемы описания фантастичности Петербурга у Гоголя и Ахматовой связаны не случайно, показывает

следующая важная «мелочь». В попытке создания впечатления иллюзорности Петербурга Гоголь использует следующий оптический обман: находящемуся в движущемся объекте иногда кажется, что движется не он, а окружающее его пространство. Так пассажиру в начавшем медленно ехать поезде кажется, что тронулся видный из окна соседний поезд. Гоголь дает следующее крайне смелое для своего времени описание «движущегося Петербурга» (движение в описании города вообще играет у Гоголя первенствующую роль): «Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз». Этот оптический обман использован в «Поэме без героя» в отношении целиком всего Петербурга:

Были святки кострами согреты,¹
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью
По Неве иль против течения, —
Только прочь от своих могил.²
На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл.
Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень,
Ветер рвал со стены афиши,

¹ В сильные морозы предписывалось разводить на петербургских улицах костры, у которых грелись прохожие, извозчики, городовые. Костры эти зажигались в специальных решетках.

² Впечатление «плывущего» города было особенно сильным во время весенних и осенних ледоходов, если смотреть на Неву сверху. Из окна квартиры Ахматовой у Екатерининской церкви на Васильевском острове открывалась великолепная панорама Невы.

Дым плясал вприсядку на крыше,
И кладбищем пахла сирень.¹
И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый,
Город в свой уходил туман.
И выглядывал вновь из мрака
Старый питерщик и гуляка,
Как пред казнью бил барабан...

Я процитировал «Поэму без героя» в несколько большем объеме, чем необходимо для того, чтобы доказать ее связь с «Невским проспектом». Мне кажется важным, что в поэме Ахматовой перекрещиваются различные литературные ассоциации. Ни одна ассоциация не остается в одиночестве. В данном случае ассоциации (и даже поэтика) «Невского проспекта» перекрещиваются в «Поэме без героя» с ассоциациями из «Подростка» Достоевского (туман, который может рассеяться над Петербургом, оставив на финском болоте «для красы» одного «бронзового всадника» «на жарко дышащем загнанном коне»²), с «Петербургом» Белого, с «Двенадцатью» Блока («Ветер рвал со стены афиши»), с народными петербургскими преданиями о нелюбимой жене Петра Евдокии Лопухиной (она по-народному названа «Авдотьей») и с питерскими обычаями еще XIX века («питерщик» — балаганный дед, барабанная дробь — при торговой казни, пляски извозчиков у костров, разводившихся на улицах в большие морозы, и т. д.).

Характерно, что все произведения о Петербурге, с которыми связана «Поэма без героя», в свою очередь соединены между собой теснейшими ассоциативными связями.

¹ В фантазмагорической картине уплывающего города слиты разные времена года (святки, весенний или осенний ледоход, время цветения сирени).

² «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подымет ли с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?» (ч. I, гл. 8, § 1).

«Поэма без героя» — развитие единой «петербургской саги».

«Поэма без героя» Ахматовой — характерное звено в линии постепенного усиления в литературе ее «ассоциативной литературности». «Литературность» средневековой литературы¹ заключалась в ее традиционности. «Литературность» литературы нового времени при постепенном спаде внешне традиционного начала компенсируется усилением литературных ассоциаций.² «Поэма без героя» насыщена огромным количеством перекрещивающихся ассоциаций с произведениями литературы, главным образом посвященных теме Петербурга. В этом отношении до сих пор не замечавшиеся связи поэзии Ахматовой с петербургскими повестями Гоголя чрезвычайно показательны.

1978

¹ Под «литературностью литературы» я подразумеваю различные формы отражения в литературе предшествующей литературы, без понимания которого невозможно полное ее понимание.

² Следует особенно подчеркнуть сознательно вводимую и открыто упоминаемую связь с литературными героями в произведениях Достоевского, а затем Салтыкова-Щедрина, что могло бы стать предметом специального большого исследования.

Альфред Джингль в «Пиквикском клубе» Диккенса принадлежит к числу замечательных образов мировой литературы.

Джингль — пустой и легкомысленный, болтливый, лживый персонаж, вечно выкручивающийся из различных неприятностей, в которые он попадает из-за своей нерасчетливой активности, постоянно предпринимающий все новые и новые попытки разбогатеть, закрепиться на этой земле, где ему не за что зацепиться, — к концу романа возвышается до трагичности и вызывает сочувствие не только мистера Пиквика, которому он причинил множество неприятностей, но и самого читателя. В образе Джингля с особенной рельефностью сказались знаменитые черты Диккенса-гуманиста и Диккенса-психолога.

Не случайно поэтому Джингль оставил по себе многочисленное литературное потомство. Один из самых близких к Джинглю персонажей — Александр Тарасович Аметистов в комедии М. Булгакова «Зойкина квартира». Комедия эта шла в 1926 году в Театре им. Вахтангова в Москве, ставилась в различных провинциальных театрах и за границей.¹ Аметистов — русская трансформа-

¹ Рукописи и машинописные копии хранятся: Гос. библиотека СССР им. Ленина в Москве, теат-

ция образа Джингля. В одном из своих писем, связанных с постановкой комедии, М. Булгаков дает следующую характеристику Аметистову: «Аметистов Александр Тарасович: кузен Зои, проходимец и карточный шулер. Человек во всех отношениях беспринципный. Ни перед чем не останавливается.

Смел, решителен, нагл. Его идеи рождаются в нем мгновенно, и тут же он приступает к их осуществлению.

Видел всякие виды, но мечтает о богатой жизни, при которой можно было бы открыть игорный дом.

При всех его отрицательных качествах, почему-то обладает необыкновенной привлекательностью, легко сходится с людьми и в компании незаменим. Его дикое вранье поражает окружающих. Обольянинов (другой персонаж пьесы. — Д. Л.) почему-то к нему очень привязался. Аметистов врет с необыкновенной легкостью в великолепной, талантливой актерской манере. Любит щеголять французскими фразами (у Вас английскими), причем произносит по-английски или по-французски чудовищно».¹

Вся эта характеристика Аметистова могла бы быть применена и к Джинглю. Однако больше всего убеждают в том, что Аметистов — русская трансформация образа Джингля, разные частности и внешние приметы. Оба худы и легковесны, легко двигаются и любят танцевать. Аметистов в ремарках от автора «пролетает», «улетает», «проносится» через сцену, «летит», «исчезает», «летит к зерка-

ральная библиотека «Рампа» в Ленинграде, Научная библиотека им. В. Короленко в Харькове и др. Попытки поставить комедию «Зойкина квартира» имели место также в Большом драматическом театре в Ленинграде в 1926 г., в том же году в Бакинском рабочем театре, в Театре им. Луначарского в Ростове-на-Дону, в Саратовском гос. театре им. Чернышевского, в Тифлисском рабочем театре. В 1928 г. ее поставил Театр русской драмы в Риге. Перевод на немецкий язык вышел в 1929 г. в Берлине.

¹ Письмо госпоже Гейнгардт от 1 авг. 1934 г. Фонд М. Булгакова в Архиве ИРЛИ АН СССР, № 14.

лу, охорашивается», «выскакивает», «вырастает из-под земли». На обоих одежда с чужого плеча и слегка мала, у обоих недостаток белья. Джингль одет в зеленый фрак (зеленый — заметьте это!). На Аметистове появляются чужие брюки. Оба вначале невероятно бедны и голодны, но оба выдают себя за людей состоятельных. У Джингля только пакет в оберточной бумаге, но он уверяет, что остальной его багаж идет водой — «ящики заколоченные — величиной с дом — тяжелые, чертовски тяжелые». У Аметистова — один «измызганный чемодан», остальной багаж у него якобы украли: «Обокрали в дороге. Свистнули в Ростове второй чемодан. Прямо гротеск». Джингль переменял множество профессий, главная — бродячий актер, подсобная — шулер. Аметистов тоже переменял множество профессий, главная — шулер, подсобная — «актером был во Владикавказе». По его уверениям, он «старый массовик со стажем». Оба умеют производить впечатление на пожилых дам, сыпят комплименты, ведут себя с ними игриво и развязно. Аметистов, в отличие от Джингля, целует дамам ручки (в Англии это не принято). Оба ведут себя экспансивно, любят принимать участие в общих увеселениях, легко завязывают знакомства, стремясь быть на одной ноге со своими новыми друзьями. Аметистов уверяет даже, что он запанибрата с М. И. Калининым. Обращаясь к портрету Маркса, он говорит: «Слезай, старичок». Оба не любят называть себя знакомьясь. Оба склонны к выпивке, особенно за чужой счет. Оба стремятся пристроиться к богатой, пожилой и некрасивой женщине, от которой спасаются затем бегством. Голодное воображение заставляет обоих рисовать себе и другим горы еды. Джингль завет Пиквика: «Сюда-сюда — превосходная затея — море пива — огромные бочки; горы мяса — целые туши; горчица — возами». Аметистов вспоминает огромных раков в пивной — «размером с гитару».

Пожалуй, больше всего объединяет обоих персонажей

их речь: отрывистая, быстрая, стремительная, вульгарная, развязная и бессвязная. Оба опускают сказуемые, повторяют восклицания, любят иностранные слова, пышные выражения, которые причудливо соединяют с вульгаризмами, прибегают к постоянным преувеличениям.

Но между Джинглем и Аметистовым есть, разумеется, и различия. Соответственно обстановке нэпа, Аметистов выдает себя за бывшего дворянина, за бывшего кирасира, намекает, что у него было поместье, намекает на «тайны своего деторождения» и уверяет, что в прошлом он «потерялся при дворе».

При всем сходстве Аметистова и Джингля, образ первого все же не достигает сложности второго. К концу пьесы Аметистовым восторгаются, но он не вызывает к себе сочувствия, что, конечно, требует большого искусства от писателя. Может быть, М. Булгакову не удалось показать сложность своего персонажа из-за ограниченности возможностей самого жанра.

От Джингля пошел отчасти и образ Остапа Бендера — один из самых популярных и удачных в советской литературе не только 20-х и 30-х годов. Он характерен для периода нэпа. Литературных предков Остапа Бендера искали то в Жиль Блазе Лесажа (в тех случаях, когда значение «Двенадцати стульев» поднималось очень высоко), то в образе Бени Крика — «короля Молдаванки» или Васьки Свиста Бабеля (когда значение романа «Двенадцать стульев» понималось более реалистично). После появления «Золотого тельца», где образ Остапа Бендера усложнился и изменился, последнего сравнивали с Хулио Хуренито.

Однако аналогии эти отдалены и утверждать родство Остапа Бендера со всеми этими персонажами трудно. На самом же деле Остап Бендер, как нам представляется, ведет свое происхождение от Аметистова, а через него и непосредственно — от Альфреда Джингля. Убеждают

в этом опять-таки некоторые мелочи, частности, внешние приметы, которые имеют большую доказательную силу.

Остап носит тоже зеленый костюм, как и Аметистов и Джингль. На Джингле «зеленый костюм, желтые ботинки, голубой жилет» (гл. XXVII). Зеленый цвет характерен для костюмов всех трех персонажей (включая фрак Аметистова). Это цвет «дьявольский», «зеленого змия». Вокруг шеи у Остапа, как и у Джингля, обернут старый шарф, скрывающий отсутствие белья. Джингль мечтает о фраке и раздобывает его себе. Аметистов раздобывает себе и брюки, и фрак. Остап мечтает о «дивном, сером в яблоках костюме», без которого нельзя начинать действовать. В костюме Остапа осталась от своих предков жалкая претензия на моду. У Остапа «ноги были в лаковых штиблетах с замшевым верхом. Носков под штиблетами не было» (гл. V), у него нет ничего и под ковбойкой (гл. VI). Он так же, как и его предки, безденежен и бездомен. Он ищет возможности выгодно жениться на старой женщине (старой девице или вдове).

Остапа объединяет с Аметистовым и Джинглем манера говорить: стремительная, отрывочная, со склонностью к залиvistому вранью, с множеством восклицаний, афоризмов, иностранных слов и вульгаризмов.

Различия у Остапа с Джинглем в том, что у первого «могучая фигура». В этом Остап ближе к Аметистову. К Аметистову Остап ближе и потому, что оба они — представители нэпа. Встает вопрос: насколько Остап, сильно изменившийся в «Золотом теленке» сравнительно с «Двенадцатью стульями», следует в этом изменении за Джинглем и Аметистовым? Отмечу следующее. Аметистов изменяется не так, как изменяется Джингль. Джингль «исправляется», он становится человечнее, начинает вызывать у читателя жалость и сочувствие. Он поднимается до того, что читатель начинает понимать, что перед ним человек, с человеческими качествами. Ценность человеческой личности самой по себе осознается в Джингле

почти так же, как она осознается в Акакие Акакиевиче из «Шинели». В этом величие гуманистического творчества Диккенса. Изменение образа Аметистова куда более просто: он начинает вызывать восхищение своей ловкостью, грациозной и виртуозной.¹ Изменение образа Остапа в «Золотом теленке», о чем уже много писалось, ближе к тому изменению, которое претерпевает Аметистов. Из мелкого жулика Остап сперва становится жуликом крупным, а в конце концов философом и мудрецом жульничества, «великим комбинатором», поэтом и романтиком комбинаций. В нем появляются даже черты бескорыстия, ценящего жульничество ради искусства.²

Встает вопрос: насколько все три изменения в характере трех комбинаторов связаны между собой литературной зависимостью? Признаков и примет этой связи нет. Думаю, что ее нет и в действительности. Сама логика характера симпатичного и легкомысленного жулика требовала его постепенного развития и углубления. При всем сходстве развития характеров Остапа и Аметистова, я все же думаю, что изменения, которые произошли с Остапом, самостоятельны. Остап изменился не только потому, что он стал «старше»,³ но потому, что «старше» и взрослее стали его создатели.

¹ Когда Аметистов в конце пьесы рассказывает о своей встрече с М. И. Калининным (встрече, разумеется, выдуманной), Обольянинов «дико изумлен» и говорит о нем, зная, конечно, что он врет: «Он гениален, клянусь!»

² Об изменении характера Остапа Бендера в «Золотом теленке» см.: Яновская Л. М. «Почему вы пишете смешно?». М., 1963, с. 72 и след.

³ Л. М. Яновская пишет: «В «Двенадцати стульях» ему (Остапу. — Д. Л.) 27 или 28 лет, в «Золотом теленке» — 33. Он возмужал и постарел. В его облике появилась уверенная сила, которой мы не видели в нем прежде» (там же, с. 73), но в дальнейшем Л. М. Яновская справедливо не придает этому «постарению» Остапа особого значения.

Сколько я не припомню, всегда, когда произведение создается свободно, когда у автора нет жесткого предварительного плана и строгой композиции и герои предоставлены самим себе (т. е. имеют какое-то свое внутреннее развитие, действуют не столько по воле автора, сколько следуют своей собственной логике — логике их образа), они к концу произведения становятся или лучше в моральном плане, или глубже, или просто сложнее. Подлинный творец произведения искусства всегда добр... Примеры тому не только в «Пиквикском клубе», в «Двенадцати стульях», но и в «Дон Кихоте», и, особенно, в «Евгении Онегине». Вертопрах в начале романа, Онегин к его концу — человек умудренный жизнью, глубокий, своего рода философ (ср. его письмо к Татьяне, столь восхищавшее своею мудростью В. В. Маяковского).

Ю. М. Лотман посвятил специальный раздел «Принцип противоречий» в своем исследовании «Роман в стихах Пушкина „Евгений Онегин“» (Тарту, 1975) свободному развитию образа Онегина. Противоречия в обрисовке образа Онегина — это противоречия движения и развития в сторону интеллектуального и морального усложнения образа Евгения (то же самое можно сказать, кстати, и об образе Татьяны).

Возвращаясь к образам Джингля, Аметистова и Остапа Бендера, следует указать на следующие различия. Джингль становится постепенно «морально приемлемее» читателю. Аметистов не изменяется, так как образ его связан жесткой драматургической структурой. Остап Бендер к концу двух произведений о нем начинает вызывать сочувствие читателей не в моральном плане, а в плане своей деловой удачливости и неудачливости. Его читатели сочувствуют ему, как болельщики спортсмену. В этом существенное отличие «деда» от «внука».

Поэтическая проза Бориса Пастернака

Читая прозу Б. Л. Пастернака, мы узнаем его стихи. «Итак, на дворе зима, улица на треть подрублена сумерками и весь день на побегушках. За ней, отставая в вихре снежинок, гонятся вихрем фонари». ¹ Иногда в прозе Пастернак прямо говорит стихами: «В силках снастей скучал плененный воздух». Это о прошлом Венеции (с. 249).

Мелькают образы его будущих стихов. В «Апеллесовой черте» мы уже замечаем будущие стихи — «Гамлет»: это встреча Гейне с Камиллой.

«— Я вас не понимаю. Или это — новый выход? Опять подмости? Чего вы, собственно, хотите?

— Да, это снова подмости. Но отчего бы и не позволить мне побыть немного в полосе полного освещения? Ведь не я виной тому, что в жизни сильнее всего освещаются опасные места: мосты и переходы. Какая резкость! Все остальное погружено во мрак. На таком мосту, пускай это будут и подмости, человек вспыхивает, озаренный тревожными огнями, как будто его выставили всем напоказ, об-

¹ Пастернак Б. Охранная грамота. — В его кн.: Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982, с. 194. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

несши его перилами, панорамой города, пропастями и сигнальными рефлекторами набережных (...)

— Синьора, — театрально восклицает Гейне у ног Камиллы, — синьора, — глухо восклицает он, спрятав лицо в ладони, — провели ли вы уже ту черту?.. Что за мука!..» (с. 29—30).

И через несколько страниц снова возвращение к той же теме, которая, в сущности, и не прерывалась:

«Той же тошнотворной, карусельной бороздой тронулась, пошла и потекла цепь лиц... эспаньолок... моноклей... лорнетов, в ежесекундно растущем множестве наводимых на нее...» (с. 35).

Это не проза, это пророчество о будущих стихах — о «Гамлете»:

Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

О соотношении стихотворного романа «Спекторский» (1924—1930) и «Повести» (1934) сам Б. Пастернак писал: «Между романом в стихах под названием «Спекторский», начатым позднее, и предлагаемой прозой (имеется в виду «Повесть». — Д. Л.) разноречья не будет: это — одна жизнь» (с. 136).

Почему так? Разве не лежит пропасть между прозой и поэзией? У Пастернака этой пропасти нет. Он объединял поэзию и прозу как единое искусство слова. В заметке 1919 года «Несколько положений» Пастернак писал: «Неотделимые друг от друга, поэзия и проза — полюса. По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, предается затем импровизации на эту тему. Чутьем, по своей одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и подкидывает, и потом, для блага человечества, делает вид (речь идет о прозе. — Д. Л.), что нашла его среди современности. Начала эти

(поэзия и проза. — Д. Л.) не существуют отдельно» (с. 112). Поэтому он едино и поэтично характеризует Лермонтова, Тютчева, Гоголя, Чехова, Достоевского, Толстого. Будничная «сор жизни», как и живую разговорную речь, Пастернак воспринимал поэтически. Поэзия началась в прозе. Поэтому, по свидетельству его сына Е. Б. Пастернака, поэт Пастернак восхищался живой разговорной речью письма Ксении Годуновой как прямым предвестием поэтического языка Пушкина, легшего в основание русской литературы. На Первом съезде писателей Б. Пастернак говорил: «Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было поэтических произведений, но сама проза в действии, а не в беллетристическом пересказе. Поэзия есть язык органического факта, т. е. факта с живыми последствиями. И, конечно, как все на свете, она может быть хороша или дурна, в зависимости от того, сохраним ли мы ее в неискаженности или же умудрившись испортить. Но как бы то ни было, именно это, то есть чистая проза в ее первородной напряженности, и есть поэзия». Обратите внимание на это последнее утверждение. Оно особенно важно. Оно говорит о том, что поэзия требует наиболее ясного, отчетливого отпечатка жизни во всей ее прозаической «первородной напряженности». И проза и поэзия сближаются до нерасторжимости именно потому, что и в то и в другое входит действительность: действительность, правильно воспринятая, принятая человеческим сознанием, и есть поэзия, которая одновременно является и первородной прозой. Это многое объясняет в существе пастернаковской художественности.

Пастернак живет в едином мировосприятии, и мир, действительность для него нечто гораздо большее, чем его восприятие этого мира. Поэтому для него вообще существует единое и неразделенное искусство. И на мир он смотрит не только глазами поэта или прозаика, но и музыканта, и художника. Не случайно он сын знаменитого художника и европейски известной пианистки. В письме к М. А. Фроману от 17 июня 1927 года Б. Пастернак пишет: «...я сын художника, искусство и больших людей видел с первых дней и к высокому и исключительному привык относиться как к природе, как к живой норме. Социально, в общежитии оно для меня от рождения слилось с обиходом. Как размноженное явление оно для меня не выделено из обиходности цеховым помостом, не взято в именные кавычки, как для боль-

шинства. Размежевывающей строгой нотой сопровождается у меня только моя собственная работа».¹

Музыкальной композиции Пастернак учился и даже получил признание у Скрябина. Остались три законченных его произведения, из которых одно издано в 1979 году.²

Но кроме искусств Пастернак много занимался философией. Философию Скрябин считал необходимой основой творчества. Пастернак слушал лекции по философии в Московском университете, в частности у Г. Г. Шпета, который первым из представителей феноменологического направления обратился к истории и к философии языка. Историческую науку Г. Шпет воспринимал как «чтение слова» и придавал огромное значение истолкованию документов, или герменевтике.³ При этом — что особенно важно для понимания творчества Б. Пастернака — он превыше всего ставил действительность. В неопубликованной работе «Герменевтика и ее проблемы», хранящейся в архиве Г. Шпета, он писал: «Мы идем от чувственной действительности как загадки к идеальной основе ее, чтобы разрешать эту загадку через осмысление действительности, через усмотрение разума в самой действительности, реализованного и воплощенного». В дальнейшем мы увидим, насколько это положение важно для уяснения поэтики творчества Пастернака.

Стремление прикоснуться к основам европейской философии побудило Пастернака поехать на два месяца в центр тогдашней философской мысли — Марбург, где тогда преподавали Г. Коген, П. Наторп и Н. Гартман. В «Охранной грамоте» (ч. I; 9) Пастернак выделяет реалистический подход марбургской школы и говорит о ней как о теоретической философии интеллекта, основанной на знании и критическом чтении источников. Несмотря на положительное отношение к нему профессоров (и в частности Когена), Пастернак оставил философию, главным образом не выдержав воздержания от искусства и осудив академическое, нетворческое безучастие подражателей и учеников Когена, о чем он писал в письме к А. А. Штиху от 19 июля 1912 года: «Что меня гонит сейчас? Порядок вещей? Понимаешь ли ты меня? Я видел этих женатых ученых; они не только женаты, они наслаждаются иногда театром и сочностью лугов; я думаю, драматизм

¹ Вопросы литературы, 1972, № 9, с. 103.

² Соната для фортепьяно. М., «Советский композитор», 1979.

³ См.: Шпет Г. Внутренняя форма слова. М., 1927.

грозы также привлекателен им. Можно ли говорить о таких вещах на трех строчках? Ах, они не существуют, они не спрягаются в страдательном (страдательном залоге. — Д. Л.). Они не падают в творчестве. Это скоты интеллектуализма».¹

Что значит это обвинение марбургских философов в том, что они «не спрягаются в страдательном» залоге? Объяснение этому во всей философии художественного творчества Пастернака. Деятельность художника — вся в «страдательном залоге». И это ключ к пониманию практики его как поэта и прозаика.

Искусство по Пастернаку создается не творцом, а действительностью. Поэзия разлита в мире. Она не в поэте, а в окружающем. В образе преобразенной действительности она является творцу, как некогда являлась поэтам муза. Мир сам говорит с поэтом и заявляет о себе в его поэзии. Пастернак пишет: «Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» (с. 231). И еще об искусстве в том же роде: «Будучи запримечена, природа расступается послушным простором повести, и в этом состоянии ее, как сонную, тихо вносят на полотно» (с. 250). «Я узнал далее, — пишет Пастернак, — какой синкретизм сопутствует расцвету мастерства, когда при достигнутом тождестве художника и живописной стихии становится невозможным сказать, кто из троих и в чью пользу проявляет себя всего деятельнее на полотне — исполнитель, исполненное или предмет исполнения... Надо видеть Веронезе и Тициана, чтобы понять, что такое искусство» (с. 250).

В какие отношения вступает действительность с художником, требуя от него собственного отображения? Вот как отвечает на этот вопрос Пастернак: «Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство» (с. 229).

Внутренний мир поэта необыден, внешний же мир обыден. Поэтому поэзия, самая праздничная, самая бо-

¹ Текст этого письма, как и других цитируемых далее писем из архива Б. Л. Пастернака, любезно предоставлен мне его сыном Е. Б. Пастернаком.

гатая неожиданностями, самая торжественная, слагается из обыденностей, но в их необыденном положении — в их активности, в их вторжении во внутренний мир поэта. «Мы втаскиваем вседневность в прозу ради поэзии», — пишет Пастернак (с. 203).

Окружающее всегда активно, во всех его формах, фактах и проявлениях. Когда автора постигает горе, он пишет: «Утро знало меня в лицо и явилось точно затем, чтобы быть при мне и меня никогда не оставить» (с. 226). А далее: «Я должен был где-то в будущем отработать утру его доверие» (там же). Это в описании постепенного исцеления автора от обрушившегося на него несчастья. Все приходит извне: даже доброта природы, исцеление.

Вторжение во внутренний мир всегда внезапно, всегда победительно и производит решительные изменения. Поэтому так часты и в поэзии, и в прозе выражения и слова вроде следующих: «с разбега», «опрометью», «во всю мочь», «неслыханный», «напролет» или «поверх»...

И, как Маяковский, Пастернак говорит об искусстве как о пощечине равнодушию: «...равнодушие к непосредственной истине, вот что приводит его в ярость. Точно это пощечина, данная в его лице человечеству» (с. 251).

Факты действительности сгорают в художественном творчестве. Их мало, но они вспыхивают метафорами (они названы), превращая действительность в фейерверк поэтической праздничности.

Образы Пастернака неожиданны, ибо факты внешнего мира вообще неожиданны и даже случайны по отношению к внутреннему миру поэта. Поэтому они врываются в сознание поэта, они диктуют ему мысли, как поэтические поступки... и, больше того, диктуют ему стихи и прозу.

Факты из действительности вторгаются в земной мир поэта как метеориты, так же внезапно и «случайно», вспыхивают и сгорают, но этот момент вспышки надо успеть запечатлеть стихами, прозой — чем угодно. Его надо запечатлеть, ибо он прекрасен и мгновенен. Поэт торопится, ему некогда, ибо он запечатлевает мир в движении, в его вторжениях. Сравнение Пастернаком поэзии с губкой, впитывающей окружающий мир, следует расширить — губка слишком мала. Нет, поэт — это околоземная атмосфера, окружающая огромный внутренний мир поэта, в нее-то тысячами и вторгаются метеориты фактов и, вторгаясь, преображаются, вспыхивают.

Говоря о вторгающейся в поэтическое сознание Пастернака действительности, мы должны представить себе — что такое действительность Пастернака. Это не только природа, но и само искусство, — искусство, вышедшее из веков. Оно становится активным фактом, также входящим в поэзию извне. «Италия кристаллизовала для меня, — пишет Пастернак, — то, чем мы бессознательно дышим с колыбели. Ее живопись сама доделала для меня то, что я должен был по ее поводу додумать, и пока я днями переходил из собрания в собрание, она выбросила к моим ногам готовое, до конца выварившееся в краске наблюдение» (с. 251—252).

Действительность — это и история. «Имена городов, — пишет Пастернак про места, через которые он ехал поездом по Германии, — становились все громче. Большинство из них поезд отшвыривал с пути на всем лету, не нагибаясь. Я находил названия этих откатывающихся волчков на карте» (с. 213). И еще: «Исконное средневековье открывалось мне впервые. Его подлинность была свежа и страшна, как всякий оригинал. Лязгая знакомыми именами, как голой сталью, путешествие вынимало их одно за другим из читанных описаний, точно из пыльных ножен, изготовленных историками» (там же).

Воспоминания заключают в себе для Пастернака самостоятельную и обнаженную ценность. Поэтому он пишет без документов. Ему важно мелькнувшее впечатление о прошлом. Оно полно свежести, извлечено из пыли, будь это воспоминание об истории человечества или о своей собственной жизни. Прошлое для него целиком в настоящем. Поэзия рождается и там, где прошлое вторглось через воспоминание в настоящее, влетело в него падающим дождем, звезд. И потому, может быть, в искусстве Пастернака (и в поэзии, и в прозе) так много атмосферных явлений, полного ночного света или дневной темноты. Поэтому он так любит черную воду венецианских каналов, отблеск света в стекле, в воде, в росе, так часты в его произведениях дождь и снег, ветер по всей земле. Для него нет остановок, как не могут остановиться в воздухе падающие дождем метеориты. Умерший Маяковский для него лишь спит, и спит «со всех ног», и весь он со всей своей поэзией врезается «с наскоку в разряд преданий молодых».

И традиция культуры для него жива, движется, летит в пространстве, постоянно влетает в его поэзию ци-

татами и образами предшествующей поэзии. «Всем нам являлась традиция, всем обещала лицо, всем, по-разному, свое обещанье сдержала. Все мы стали людьми лишь в той мере, в какой людей любили и имели случай любить» (с. 194). Традиция и привязанность к ней — это любовь к людям, далеким и близким, уже умершим и живущим с ним рядом (как, например, Маяковский, которого он так любил). «Отчего же, — спрашивает Пастернак, — большинство ушло (от традиции. — Д. Л.) в облик сносной и только терпимой общности? Оно лицу предпочло безличье, испугавшись жертв, которых традиция требует от детства. Любить самоотверженно и беззаветно, с силой, равной квадрату дистанции, — дело наших сердец, пока мы дети» (там же). А Пастернак остался ребенком до конца. Он сохранил свежесть впечатлений — от мира, от прошлого, от той традиции, в которой важен не шаблон, а необычное и индивидуальное.

И вместе с тем он требует знать цветы по Линнею, через ботанику. Всегда активная природа рвется к словам, к имени, к названиям, «точно из глухоты к славе».¹ Человек, вооруженный словом, — сознание природы. Действительность открывается через обращение к науке. «Культура в объятия первого желающего не падает» (с. 259).

Как часто проносится в поэзии Пастернака (особенно, может быть, именно в прозе) образ поезда, навстречу которому летит природа, история, станции, вокзалы, перроны: «...в тот же миг поезд проносится мимо, судорожно бросаясь вверх, вниз и во все стороны сразу. Сноп его барабанного света попадали в хозяйские кастрюли» (с. 216—217). Это поезд проносится мимо кухни немецкой хозяйки, в квартире которой живет Пастернак. Но чаще всего сам Пастернак в поезде проносится мимо мира, истории, стран, городов, перронов, дебаркадеров, грачей, придорожной пыли: «...под крыши перронов вкатывались спящие города» (с. 210).

Внезапно, неожиданно появляются образы, метафоры, сравнения. Отсюда его торопливый лаконизм: «жар-

¹ О сочетании в поэте ребенка и ученого Пастернак пишет так: «...как... десятилетку (ребенку десяти лет. — Д. Л.) открылась природа. Как первой его страстью в ответ на пятилепестную пристальность растения явилась ботаника. Как имена, отысканные по определителю, приносили успокоенье душистым зрачкам («зрачкам» цветов. — Д. Л.), безвопросно рвавшимся к Линнею, точно из глухоты к славе» (с. 192—193).

ко цвели яблоны», «выжидательно чирикали птицы» («Охранная грамота»), «итальянская ругань, страстная, фанатическая, как молитвословие» («Апеллесова черта»), там же описание заката: «пизанская косая башня ведет целое войско косых зарев и косых теней приступом на Пизу», «пизанская косая башня прорвалась сквозь цепь средневековых укреплений».

Отсюда же его поразительные суждения и определения, похожие на афоризмы, но крепко вплетенные в содержание того, о чем он говорит, — про метаморфозы XIX века он говорит: «...века, пустынного, как зевок людоеда» (с. 216). Разве это не метко? Ведь за девятнадцатым веком последовал двадцатый... «Венеция — город, обитаемый зданьями» (с. 248). И далее: «Пустых мест в пустых дворцах не осталось — все занято красотой» (там же). Ведь так сказать можно было только о Венеции. «Пустые дворцы» — пустые от их былых обитателей, но «занятые красотой». И афоризмы эти крепко впаяны в текст. Картина Венеции в «Охранной грамоте» точно принадлежит Кандинскому: и тот, и другой открыли в Венеции черный цвет ее воды. Один перенес его в свои абстракции, другой — в густо насыщенную образами прозу. Вот он говорит о венецианских каналах, где полощется «маслянисто-черная вода»: «В высоте поперек черных, как деготь, щелей, по которым мы блуждали, светлело небо, и все куда-то уходило» (с. 245). Или как необыкновенно сказано у Пастернака о Библии, когда он знакомится с картинами итальянских художников на библейские сюжеты: «Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества» (с. 252). И в свете сказанного Пастернаком можно понять, что искусство во все века человечества вписывает в эту тетрадь каждый раз новое, свое понимание библейских тем. Как это верно! А разве не верно такое необыкновенное суждение Пастернака: «Замечательно перерождаются понятия. Когда к ужасам привыкают, они становятся основаниями хорошего тона» (с. 249). Это суждение, равно верное для всех веков, сказано по самому конкретному поводу: увиденной им «львиной щели», куда венецианское правительство сбрасывало не угодных ему лиц. Сравните и то, что он пишет далее: «...мало-помалу стало признаком невоспитанности упоминание о лицах, загадочно провалившихся в прекрасно изваянную щель, в тех случаях, когда сама власть не выражала по этому поводу огорчения»

(там же). Или вот что он говорит о властном духовнике Елизаветы Венгерской: «тиран, то есть человек без воображения» (с. 217). Или опять-таки о взаимоотношениях их обоих, когда Елизавете пришлось уступить духовнику: «Так приходится иногда природе отступать от своих законов, когда убежденный изувер чересчур настаивает на исполнении своих» (там же).

Художественные открытия Пастернака разнообразны до чрезвычайности. Вот что он пишет о колокольном звоне мелкого колокола: «...юродствовал, трясась в лихорадке, тоненький сельский набат» (с. 194). И вот тут же, в той же «Охранной грамоте», через две-три страницы о звоне больших колоколов в Великий пост: «Сонной дорогой в туман погружались висячие языки колоколен. На каждой по разу ухал одинокий колокол. Остальные дружно безмолвствовали всем воздержаньем говевшей меди» (с. 195).

Графика этих образов по своей остроте и тонкости напоминает графику метеоритного дождя: стальной иглой до яркой меди прочерчен рисунком черный лаковый фон.

Читать прозу Пастернака — это промывать золото в золотоносном песке. Золото в изобилии, но его надо добыть. Но и сам этот труд по добыванию золота становится драгоценностью. Читателя, который хоть немного любит труд чтения, начинает бить «золотая лихорадка» — безудержное стремление к духовному и словесному обогащению.

Золото... но оно не одно. И наряду с ним есть и явные неудачи. Эти неудачи надо понять, чтобы они не засоряли чтение. Они от чрезмерности впечатлений.

Бывают драгоценные камни в «рубашке» — коктебельский сердолик, например. «Рубашка» эта — чуждая камню простая порода, стягивающая или облепляющая драгоценность. Таких простых неудач у Пастернака немало. Вот несколько фраз, вкрапленных в великолепное описание московской весны: «Там, отдуваясь, топтались облака, и, расталкивая их толпу, висел поперек неба сплывшийся дым несметных печей. Там линиями, точно вдоль набережных, окунались подъездами в снег разрушавшиеся дома. Там утлую невзрачность прозябанья перебирали тихими гитарными щипками пьянства, и, сварясь за бутылкой вкрутую, раскрасневшиеся степенницы выходили с качающимися мужьями под ночной прибой извозчиков, точно из гогочущей горячки шашк в березо-

вую прохладу предбанника» (с. 203—204). Не хочется продолжать и приумножать примеры — количество таких нарочитостей не следует преувеличивать, даже если их и найти несколько на одной странице.

Когда Пастернак возмужал как художник, «внутренняя атмосфера его души» стала не такой экзальтированной по отношению к вторжению в нее фактов внешнего мира. Метеориты перестали сгорать в метеоритном дожде в таком чрезмерном изобилии метафорического их восприятия, но звездный дождь его поэзии и прозы не стал от этого менее прекрасен. Пастернак стал простым, но не менее изумительным в своей праздничной простоте:

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

В ранней прозе Пастернака господствует до времени праздничная сложность, перерабатывающая обыденность. Простота эта «всего нужнее людям»,

Но сложное, понятней им.

Почему сложное «понятней»? Потому, что жизнь сложна, если в нее поэтически вникнуть. Сложное интенсивнее пробуждает духовное начало, заставляет всматриваться, вслушиваться, вдумываться. Сложное будит сознание, будит понимание.

Не спите днем...

В письме к отцу в Берлин от 25 декабря 1934 года Пастернак пишет о вторичной простоте своего творчества последних лет: «А я, хоть и поздно, взялся за ум. Ничего из того, что я написал, не существует. Тот мир прекратился, и этому новому мне нечего показать. Было бы плохо, если бы я этого не понимал. Но, по счастью, я жив, глаза у меня открыты, и вот я спешно переделываю себя в прозаика диккенсовского толка, а потом, если хватит сил, в поэта — пушкинского. Ты не вообрази, что я думаю себя с ними сравнивать. Я их называю, чтобы дать тебе понятие о внутренней перемене. Я бы мог сказать то же самое по-другому». Характерна эта последовательность, которую намечает себе Пастернак в переменах к простоте: сперва — проза, потом — поэзия.

Простота идет от прозы, как от прозы идет и поэзия. Но одновременно в поэзии наметки прозы. В «Замеча-

ниях к переводам из Шекспира» Пастернак пишет: «Стихи были быстрой и непосредственной формой выражения Шекспира. Он к ним прибегал как к средству наискорейшей записи мыслей. Это доходило до того, что во многих его стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе» (с. 395). Опять мы констатируем: поэзия и проза в творчестве Пастернака едины. Они идут одним галсом. Но в какой-то момент своего относительно позднего творчества он им командует: «Поворот „Все вдруг!“». Поворот к конечной простоте.

Пастернак всегда сознательно культивировал в себе свежесть и непредвзятость взгляда, впечатлительность и верность воспоминаниям детства. Пастернак воспринимал мир с какой-то особой детскостью, которую в нем отмечала Анна Ахматова в своих разговорах о нем с пишущим эти строки. И эту свою детскую, праздничную отзывчивость на все вторжения действительности неоднократно отмечал в себе сам Борис Леонидович. Он писал: «...единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас» (с. 110), и еще: «Мне кажется, что в настоящее время менее, чем когда-либо, есть основание удаляться от пушкинской эстетики».¹ Но и к концу своего творчества он уже более отчетливо формулировал свое стремление не только к простоте и непосредственности восприятия, но и к простоте выражения. Говоря о Маяковском, Асееве и себе на вечере в университете в 1944 году, Пастернак заявлял: «Мы были сознательными озорниками. Писали намеренно иррационально, ставя перед собою лишь одну-единственную цель — поймать живое. Но это пренебрежение разумом ради живых впечатлений было заблуждением. Мы еще недостаточно владели техникой, чтобы сравнивать и выбирать, и действовали нахрапом. Высшие достижения искусства заключаются в синтезе живого со смыслом».

Проза Пастернака важна для понимания его поэзии, как и наоборот. Поэзия его устремлялась к прозе, а проза к поэзии. Надо было сгладить различия между поэзией и прозой, чтобы поэзия явила собой что-то новое, незнакомое и сразу берущее внимание читателя в свои теплые руки. Что же касается до прозы, то тяготением

¹ Наши современные писатели о классиках. — На литературном посту, 1927, № 5-6, с. 62.

ее к поэзии отмечена проза всех почти писателей начала XX века. Б. Л. Пастернак говорил о поэзии на Первом съезде советских писателей: «Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было прозаических произведений, но сама проза, голос прозы, проза в действии, а не в пересказе. Поэзия есть язык органического факта, т. е. факта с живыми последствиями. И, конечно, как все на свете, она может быть хороша или дурна, в зависимости от того, сохраним ли мы ее в неискаженности или умудримся испортить. Но, как бы то ни было, именно это, т. е. чистая проза в ее первоизданной напряженности, и есть поэзия».¹

Борьба Пастернака за «неслыханную простоту» поэтического языка была борьбой не за его понятность, а за его первозданность, первородность — отсутствие поэтической вторичности, традиционности, поэтической шаблонности. Пастернак стремился создавать метафору необычную, неожиданную и тем самым особенно поражающую воображение. Никакого деления слов и образов на поэтические и обыденные с точки зрения Б. Пастернака не должно быть. Обыденность вводилась в царство поэзии с помощью точности, неожиданности и... близости к прозе.

Детские встречи с Львом Толстым не остались бесследными. Разлагающий все на простые элементы анализ, свойственный художественному мышлению Л. Н. Толстого, властно вошел в поэзию Пастернака и сделал ее подчас предельно прозаической, лишенной всякого поэтического пафоса. Вот, например, описание в «Спекторском» прихода героя в незнакомое семейство Больцева:

В таких мечтах: «Ты видишь, — возгласил,
Входя, Сергей, — я не обманщик, Сашка», —
И, сдерживаясь из последних сил,
Присел к столу и пододвинул чашку.

И осмотрелся. Симпатичный тесть
Отсутствовал, но жил нельзя шикарней...

и т. д.

В канун десятилетия Октября появились поэмы Пастернака «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт». В обеих поэмах Б. Л. Пастернак стремился возможно точнее воспроизводить факты и писать о них в стиле га-

¹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, с. 549.

зетной хроники, т. е. предельно простой и газетно-деловой прозой:

Часть бегущих отстала,
Он стал поперек.
— Снова шашни?! —
Он скомандовал:
— Боцман,
Брезент!
Караул, оцепить! —
Остальные,
Забившись толпой в батарейную башню,
Ждали в ужасе казни,
Имевшей вот-вот наступить.

(«Девятьсот пятый год»)

Пожалуй, так прозаически Пастернак прозу не писал. «Имевшей наступить» — это ли не квинтэссенция языка казенных реляций! Но язык казенных реляций именно здесь и уместен: речь идет о готовящейся страшной казни, а как это передать страшнее, чем равнодушным языком!

Это тяготение поэзии к прозе вело Б. Л. Пастернака к романному жанру в стихах («Спекторский», «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт»), а прозу сближало с лирикой («Охранная грамота», «Детство Люверс» и т. д.).

Прозу Пастернака надо читать как поэзию. Пожалуй, это своего рода подстрочник: подстрочник — перевод стихотворного текста в прозу. Когда читаешь прозу Пастернака, начинаешь понимать его стихи, их перенасыщенность чувством. Это как бы отпечаток монеты в гипсе: гипс — сознание Пастернака, монета — окружающий мир. Монета твердая, тяжелая, весомая. Отпечаток совсем невесомый, ибо дело не в гипсе, а в том, что отпечаталось и куда-то ушло. Есть ли, нет ли монеты — ее отпечаток живет в душе автора и поражает своею точностью и невесомостью. Пожалуй, самая характерная проза Пастернака — «Детство Люверс». Ибо детство — возраст, когда душа, еще не сложившаяся, мягкая, с необыкновенной точностью принимает в себя окружающий мир, со всеми его мельчайшими зазубринками, острыми краями, царапинами, даже — попавшими между монетой и гипсом пылинками.

Впрочем, состояние детства для Пастернака — не меняющееся, постоянное. Пастернак — большой ребенок, по-детски впитывающий в себя все впечатления от окружающего мира.

Его прозу надо читать медленно. Читать и перечитывать, так как не сразу воспринимаешь неожиданность его впечатлений. Читатель читает — точно в первый раз видит мир. Все впечатления его — «первые», детские, необыкновенно свежие. Не скажешь, что у него есть манера видеть мир. Если что и постоянно, то это непостоянство мира, непостоянство его отражения в душе.

Лирика Пастернака тоскует по эпосу, как она тоскует по широко понятой действительности. Поэзия Пастернака тоскует по прозе, по прозаизмам, по обыденности. Пастернак пишет, что «эпос впушен временем».¹ Он сам стремится быть всегда открытым времени. Он ищет возможности в лирике перейти к эпосу, в поэзии перейти к прозе. Но эпос его остается лиричен, а проза — поэзией. Это бунт против всего косного и неподвижного. Это восстание против устоявшихся жанров и разграничений. И поэтому Пастернак — сын своего времени, времени трех революций, когда рушились не только старое государство и старый общественный строй, но все перегородки и когда все пришло в движение. Пастернака нельзя понять вне его времени, вне революций и войн. «Я стал частицей своего времени и государства, и его интересы стали моими», — пишет Пастернак в письме к отцу от 25 декабря 1934 года.

Очень рано в словесном искусстве Пастернака появились «бастующие небеса», «солдатские бунты и зарницы». Здания прошлого становятся снарядами в будущее. Московский Кремль в 1918 году

Несется, грозный, напролом,
Сквозь неистекший в девятнадцатый...

Революционной становится сама природа: «В это знаменитое лето 1917 г. — пишет он, — в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды. Воздух из конца в конец был охвачен горячим тысячеверстным вдохновением и казался личностью с именем, казался ясновидящим и одушевленным» (архив Н. В. Банникова).

След ветра живет в разговорах
Идущего бурно собранья
Деревьев над кровельной дранью.

¹ Писатели о себе. — На литературном посту, 1927, № 4, с. 74.

Возражая существу поэзии Хлебникова, Пастернак писал: «Поэзия моего понимания все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью» (с. 267—268).

Словесное искусство Пастернака по своему содержанию и форме целиком соответствовало стилю революций: первой русской революции, первой мировой войне как прологу ко второй революции и революции Октября. Обыденная действительность вторгалась в сознание. Рабочие входили в дворцы, крестьяне — в усадебные дома. В Зимнем устраивались танцевальные вечера рабочей молодежи, в помещениях усадеб — школы ликвидации неграмотности и кружки самодеятельности. Действительность празднично преобразовывалась. Революционные празднества следовали одно за другим: праздновались и взятие Бастилии, и день Октябрьской революции, и День труда. Толпа, нарядная от красных и зеленых галифе, сшитых из сукна, содранного с письменных столов бюрократов, и от ярких толстовок, выкроенных из бархатных портьер буржуазных квартир, куда была переселена беднота с окраин, восторженно приветствовала в дни революционных праздников звездный дождь военных ракет.

Видимые и невидимые нити протягивались между революционной действительностью и той действительностью, что властно вторгалась в произведения Пастернака.

Поэтическая проза Пастернака, которой ограничено наше рассмотрение, не имеет строгих прозаических канонических форм. Она не укладывается в обычные жанры прозы — рассказ, повесть, очерк. Это и понятно: жанровая система поэтических произведений как бы разрушает систему жанров прозы.

И все же проза не была для Пастернака попутным явлением, чем-то второстепенным. В письме к Е. Д. Романовой от 23 декабря 1959 года Пастернак писал так: «Дороже всего мне Ваше знание того, на чем Гоголь с ума сошел или чем измучился: того, чем может быть настоящая художественная проза, какое это волшебное искусство, на границе алхимии... «*Beau comme le prose*» («Прекрасно, как проза»), — говорил Карамзин о настоящей поэзии, может быть, о молодой пушкинской, когда желал похвалить ее».

Прогрессивные линии развития в истории русской литературы

В мою задачу не входит рассмотрение философской стороны проблемы прогресса вообще и художественного прогресса в частности. В советской науке с марксистских позиций проблема прогресса в литературе в последнее время углубленно рассматривалась в книгах и статьях М. Б. Храпченко, А. С. Бушмина, Б. С. Мейлаха, В. Р. Щербины; в художественной области вообще наиболее рассудительный очерк дан в книге В. В. Ванслова «Прогресс в искусстве» (1973).

Наша задача конкретная — выявить те общие линии, по которым литература, развиваясь, постепенно совершенствуется и расширяет свои художественные возможности.

Художник творит в пределах тех возможностей, которые перед ним открывает эпоха и окружающее его искусство. Создаваемые художником ценности ни, в какой мере не пропорциональны возможностям, имеющимся в его сфере искусства. Скорее напротив: чем больше возможностей у художника, тем труднее ему творить, ибо возрастание возможностей есть одновременное возрастание тех требований, которые вольно или невольно предъявляет зритель, читатель или слу-

шатель к произведению искусства. Поэтому возрастает роль таланта и гения. Но прогресс — не в талантах и гениях, а именно в средних возможностях, в совершенствовании их и в расширении и усложнении художественной сущности литературы.

Постепенное снижение прямолинейной условности

Обращаюсь непосредственно к краткому обзору тех линий и направлений, которые могут быть прослежены на всем тысячелетнем пути русской литературы.

Одна из линий в направленной смене стилей и течений состоит в постепенном снижении прямолинейной условности искусства.

Раннесредневековое искусство во всей Европе, не исключая и Восточной, чрезвычайно условно. Эта условность первоначально имеет прямолинейный характер: для понимания раннесредневекового искусства нужны словари символов, аллегорий, философских и богословских понятий. Из символов и понятий писатель строит картину, в которой только во вторичном плане могут быть заметны черты правдоподобного изображения действительности. Так, например, Кирилл Туровский из символов Воскресения Христова строит картину весеннего воскресения природы, и эта картина является одним из первых в русской литературе изображений пейзажа.

Замечательный историк средневекового искусства Эмиль Маль смог построить цельную характеристику искусства XIII века исходя из энциклопедических собраний символов Винцента из Бовэ, Фомы Кантимпратана, Варфоломея Английского и др.¹

В эпоху развитого, «готического» средневековья в искусство вторгается сильная струя эмоциональности, разрушающая и перестраивающая условность искусства предшествующего периода.

Ренессанс — новый этап в снижении условности искусства. Каждое из последующих стилевых направлений и течений снижает условность всех искусств и литературы в их числе.

¹ Male Emile. L'art religieux du XIIIe siècle en France (первое издание — 1898 г., последнее из известных мне — 1958 г.).

Постепенное падение условности искусства может быть прослежено на разных участках искусств. Здесь может быть отмечено падение условности вымысла. Вымысел, вначале очень ограниченный дозволенным и недозволенным, становится «игрой без правил», за исключением одного — требования правдоподобности, которая снижает степень условности вымысла больше, чем все «правила» предшествующего периода.

Литературный язык, резко отделенный от разговорного, — церковно-славянский, латинский, арабский, персидский, санскрит, вэнь-янь и пр. — постепенно уступает место литературным языкам, развивающимся на основе национальных и обретающим новую приподнятость над языком обыденным, которая постепенно в свою очередь исчезает.

Шаг за шагом исчезают в искусстве «запретные» темы — темы, не разрешающиеся литературным этикетом. Область литературных тем постепенно расширяется и сливается с действительностью. Количество тем в искусстве, сперва очень ограниченное, стремится сравняться с количеством сторон и аспектов самой действительности.

Резко снижается в искусстве количество «матриц», канонов, облегчающих создание новых произведений. Снижается роль литературного этикета, расширяются и облегчаются самые правила.

Окаменелые эпитеты, метафоры, образы, устойчивые формулы и мотивы постепенно оживают. Так, например, прослеживая движение одного какого-либо эпитета в фольклоре или средневековой литературе, можно говорить о постепенном «окаменении» эпитетов (термин и понятие А. Н. Веселовского), но, прослеживая движение эпитетов в целом как известной категории литературных средств, следует говорить о том, что эпитет постепенно выходит из своего окаменения, оживает, становится гибким, изменчивым, авторы в ненасытимой погоне за меткостью эпитетов изобретают все новые и новые, точнее прежних отображающие действительность.

Падение условности может быть отмечено по всем литературным путям и дорогам. Метафора, которая в средние века и в фольклоре была по преимуществу метафорой-символом, в более позднее время становится метафорой по сходству. Сравнения, которые искали подобий в области «извечных» свойств и качеств объектов

сравнения, все больше ищут внешних, непосредственно ощутимых сходств.

Искусство все определеннее стремится создавать *иллюзию* действительности — зримую и слышимую картину изображаемого.

Происходит постепенное сближение средств изображения и изображаемого. Коротко это явление объяснить очень трудно. Оно очень сложно. С некоторым упрощением мы можем сказать, однако, что оно заключается в том, что, вместо того чтобы пользоваться готовым набором условных средств изображения, автор стремится воспользоваться новыми, беря их из самой действительности или «приближая» их прямо и переносно к действительности. Эта черта — стремление средства изображения приблизить к предмету изображения в стиле реализма — хорошо показана в исследовании В. В. Виноградова «О языке художественной литературы» (1959).

Еще большее уменьшение условности искусства могло бы быть продемонстрировано на изображении человека. Для древней русской литературы я отчасти стремился показать это в своей книге «Человек в литературе древней Руси» (1958), но процесс этот идет и в последующей литературе. Он идет не только от стиля к стилю, от одного литературного течения к другому, но и внутри литературных течений — особенно в недрах реализма.

Итак, степень условности литературы снижается. Границы между литературой и действительностью все время «размываются». Литература не только все шире и глубже *изображает* действительность, но она и приближает средства изображения к самому изображаемому. Не только реализм идет по этому пути, но и предшествующие ему направления. Романтизм, например, сравнительно с классицизмом менее условен, шире отражает действительность и больше приближает средства изображения к действительности. Поэтому может возникнуть предположение, что путь приближения литературы к действительности есть общий и прямолинейный путь движения литературы. Эту иллюзию поддерживают некоторые модернистские, авангардные течения в литературе, в которых литературное произведение готово слиться со стенограммой мыслей автора или даже с расшифрованной магнитофонной записью того или иного эпизода человеческого общения.

В снижении условности искусства некоторые западные искусствоведы видели признаки регресса — энтропии, действие второго закона термодинамики.

Второй закон термодинамики — это закон о «деградации» или «снижении качества» энергии в результате падения разности потенциалов. Можно представить себе гипотезу о том, что закон этот имеет нечто аналогичное и в литературе.

Условность и «без условная» действительность создают ту разность энергий, которая и создает «работу искусства».

И действительно, появление новых произведений литературы облегчено наличием условностей. «Генетическая способность» литературы высока в средние века, где существует литературный этикет и литературные каноны. Она еще более высока в фольклоре. На новый «случай» можно легко составить новое произведение в пределах известной условной системы, стилистического кода. Но если системы нет, то нужно создавать не только произведение, но и его стилистическую систему. Этим усложняется и творчество, и восприятие произведения.

Искусство, сливаясь с действительностью, перестает быть искусством, становится только фиксацией этой действительности, ее дублированием. Однако, к счастью, литература не знает процесса энтропии. Ей не угрожает «тепловая смерть». Литература не только избавляется от условных форм, но и приобретает их вновь. Приобретаемые формы условности «стыдливее», слабее и тоньше утрачиваемых. Условность в реализме менее заметна, чем в романтизме, а в романтизме внешне выражена слабее, чем в классицизме. Тем не менее она есть в каждом направлении — в том числе и в реализме.

Рост литературной культуры заставляет замечать условность, канон и штамп там, где раньше их не замечали. Условность не любит «дневного света», она возникает по большей части как бы «тайно». Соблюдать «скрытость» становится в литературе все труднее. От этого падение уровня условности и ее возобновление происходит со все большими трудностями. Искусство становится все более сложным, и тем самым восстанавливается необходимая «разность потенциалов», различие искусства и действительности.

Однако дело не только в этом. Энтропии противостоит внесенные энергии извне, из «биосферы», окружающей

литературу. Биосфера в материальном мире, по Вернадскому, не подчиняется второму закону термодинамики. Есть своя «биосфера» и у литературы. Биосфера литературы — прежде всего окружающая ее действительность. Литература строится из «вещества», захваченного ею в окружающей действительности. Действительность переменна, и поэтому нельзя ее отображать все время одними и теми же средствами, на одном и том же уровне условности. Поэтому если даже условность перестанет изменяться, изменение действительности вызывает постоянное различие в соотношении кода и действительности, системы условностей и действительности.

Говоря о том, что литература получает энергию из действительности, строится из «вещества», захваченного в действительности, мы должны учитывать, что этот захват производится не только отдельным автором в отдельном произведении. В процессе развития литературы существует внутренняя миграция наблюдений, опыта, «стилистических кодов» — художественных условностей. Литература получает вещество не только из внешней среды, но и «из самой себя».

Литературное произведение (я нарочно говорю в данном случае о произведении, а не о писателе, так как явление это органически присуще самому искусству) служит не только действительности и самому себе, но поддерживает рождение других произведений. В литературном произведении заложена способность «заботиться» о других литературных произведениях. Литература обладает способностью к саморегулированию.

Энтропии противостоит внешний источник энергии. В литературе одним из этих внешних источников энергии является талант творца. Роль таланта все возрастает в литературе, иначе нет других возможностей создавать «разность энергий», необходимых для создания новых произведений. Искусство, сперва безличностное (фольклор), затем становится все более личностным.

Искусство не может быть системой, закрытой от внесения в него энергии со стороны. Энергия вносится творцом, но творцом не безличным, а личностным. Полностью безличностное искусство творится в пределах кода, в пределах существующих условностей и канонов, иначе говоря, оно лишь «воспроизводит», но по существу не создает новых произведений искусства. Когда же код «разоблачен», он не действует и искусства не существует.

Личность, индивидуальность творца способствует сохранению в литературе необходимого энергетического уровня, без которого невозможно дальнейшее существование искусства. Это своеобразное «световое излучение» личности творца. Литература (как и всякое другое искусство) открыта для входа свободной энергии таланта автора извне (автор ведь находится вне своего произведения).

Литературоведение служит саморегулированию литературы, оно разоблачает код и одновременно служит его возобновлению на более высокой и «тонкой» основе при помощи энергии таланта. Поэтому литературоведение — необходимое для литературы явление, когда снижается роль канонов и она приобретает все более личностный характер.

Итак, в литературе одновременно действуют и увеличиваются и хаосогенные и антихаосогенные начала. Сложность литературы как искусства возрастает. Это ясно видно на примере реализма. Реализм как стиль обладает сильнейшими хаосогенными началами (сближение с «хаосом» действительности) и сильнейшими антихаосогенными началами (усиление индивидуального начала в творчестве, индивидуальных стилей и пр.).

Возрастание организованности

Вторая линия в развитии литературы состоит в усилении в ней организованного начала, начала сознательного, интеллектуального.

В литературном творчестве в разных пропорциях находятся элементы организованного и стихийного. Эти пропорции меняются. В прошлом стихийные элементы творчества занимали гораздо более сильные позиции, чем в новое время.

В самом деле, к стихийным, бессознательным элементам творчества относятся традиционные элементы, которые не изобретаются заново, но которыми художник пользуется в необходимых случаях. Традиционные элементы часто включаются в новые элементы по своеобразной «творческой инерции». К инертным элементам творчества относится также типичная для средневековья однолинейность повествования, когда рассказчик не за-

бегает вперед, а рассказывает все случившееся в порядке «естественной» последовательности событий. Эта однолинейность повествования создает композиционную примитивность произведения. Повествователь, чтобы заинтересовать своих читателей или слушателей, пользуется по преимуществу замедлением рассказа, но не создает сложной интриги, которая требовала бы от него некоего «художественного заговора» против читателя, заставляла бы его создавать ложные концы, ложные разгадки, не сразу раскрывать характеры действующих лиц, прибегать к различным формам художественной косвенности и пр.

Художественное творчество все время усиливает эти элементы сознательности. Сознательный, организованный сектор литературы растет по мере роста всех этих «приемов», по мере усложнения содержания, которое тоже в первоначальном этапе литературы традиционно, однолинейно и пр.

Высшее проявление сознательности в литературе — появление критики и литературоведения, критический отбор лучшего в прошлом, усиление исторического отношения к достижениям прошлого.

Интеллектуальный читатель литературных произведений прошлого учитывает в новое время поправку на исторический этап, на особенности творчества в ту или иную эпоху, способен переключиться с одного стиля на другой, воспринимает старые произведения в аспекте тех литературных направлений, к которым они принадлежат, и т. д.

Историчность сознания — одно из самых важных достижений интеллектуальности. Историческое сознание требует от человека осознания исторической относительности своего собственного сознания. Историчность связана с «самоотречением», со способностью ума понять собственную ограниченность.

Неудержимый рост этих сознательных элементов ведет на известном уровне развития к «перехлестам». В известную часть литературы проникают «штукарство», изощренность, искусственность, претенциозность, расчет только на особо искушенного читателя. Композиция произведений до крайности усложняется, возникает опасность исчезновения настоящего содержания, появления псевдохудожественности, различных «умствований» и пр. Растут все формы подделок под талант и новизну. В этих

условиях, чтобы отличить подлинное от ложного, возрастает роль критики и литературоведения. Они возникают только на определенном уровне развития литературы. И они нужны не только для того, чтобы отбрасывать лженоваторство, но также чтобы указывать читателю на подлинную новизну подлинно художественных произведений, так как с ростом модернизма растет иногда и предубеждение читателей против всякой новизны — какой бы она ни была.

Рациональность и иррациональность в художественном творчестве находится в некотором свойственном каждой эпохе и каждому художнику отношении, и нельзя безнаказанно это соотношение нарушать, искусственно увеличивая либо то, либо другое. Если увеличить долю рациональности, может исчезнуть искусство, как и в обратном случае. Есть какие-то «допуски», различные для каждой эпохи. Чем это определяется, пока сказать трудно, но, во всяком случае, они вполне определенные, и то, что допустимо в одну эпоху, ведет к гибели искусства в другую. Это какая-то исторически обусловленная относительность, смягчающаяся литературоведением на определенном этапе его появления.

Воздействие литературоведения необязательно идет непосредственно на читателя. Можно испытывать это воздействие через преподавание в школе, через разговоры со знакомыми, через чтение стихов чтецами, через театр и фильмы. Литературоведение во всех этих случаях создает подспудный фон, слаборазличимую, но все же твердую почву.

Современный читатель воспринимает Пушкина и его творчество в свете этого литературоведения, даже если он не прочел ни одной специальной работы по Пушкину. Он слышал что-то о его жизни, знает примерно, когда он жил, делает исторические поправки к его стихам, к его языку. Понимает по крайней мере то, что он чего-то не понимает и что есть где-то, в каких-то работах объяснение того, чего он не понимает. Историческое сознание пронизывает его эстетическое восприятие. Этого не было в средние века. Читатель средних веков если и знал биографию автора, которого он читал, то не потому, что он автор, а потому, что он был, допустим, святым, отцом церкви, военным, государственным деятелем и т. д. Вот почему мы не знаем многих авторов средних веков даже по имени.

Рост организованного, сознательного начала в литературном творчестве идет вопреки отдельным элементам возвращения к стихийности в абсурдном творчестве, вопреки временному росту интереса к бессознательному в психологии и в изображении человеческой психологии в литературе, вопреки росту интереса к иррациональному и экзистенциальному в философии, вопреки отдельным модам на «расторможенный» стиль и пр.

Итак, внешняя организованность литературы сменяется по всем линиям ее более высокой внутренней организованностью.

Возрастание личностного начала

Возьмем третью линию литературного развития. От начала развития литературы и до современности, как мы уже отметили выше, протягивается линия возрастания личностного начала в литературе. Развитие личностного начала, «раскрепощение личности» в древней русской литературе идет по многим путям. Это даже не одна линия, а множество линий, множество нитей, свивающихся в прочнейшие связи, крепящие единство историко-литературного процесса.

Индивидуальное начало имеется в любом творчестве, однако в фольклоре оно сильно приглушено. Индивидуальное начало сказывается в фольклоре главным образом в исполнительском искусстве, но авторов произведений мы обычно не знаем. Авторы мало проявляют свою личность, подчиняя свое творчество канонам, этикету, господствующему в народном искусстве стилю.

Значительно сильнее представлено личностное начало в древней русской литературе, и тем не менее в древней литературе оно слабее развито, чем в новой. Причины тому две. С одной стороны, постоянные последующие в древней русской литературе переделки произведения, не считавшиеся с авторской волей и уничтожавшие индивидуальные особенности авторской манеры. С другой же стороны, авторы средневековья и сами гораздо менее стремились к самовыявлению, чем авторы нового времени. В литературе древней Руси гораздо бóльшую роль, чем авторское начало, играл жанровый признак. Каждый литературный жанр имел свои традиционные особенности художественного метода. Особенности художе-

ственного метода, присущие тому или иному жанру, вытесняли индивидуальные авторские особенности. Один и тот же автор способен был прибегать к разным методам изображения и к разным стилям, переходя от одного жанра к другому. Пример тому — произведения Владимира Мономаха. Летопись его «путей» (походов) и «ловов» (охот) составлена в летописной манере (по художественному методу и по стилю). Совсем иной художественный метод и иной стиль в нравоучительной части «Поучения». Здесь перед нами художественный метод церковных поучений. Письмо к Олегу отличается и от того, и от другого — это одно из первых произведений эпистолярной литературы, своеобразное по художественному методу и по стилю.

Древнерусские литературные произведения очень часто говорят от имени автора, но этот автор еще слабо индивидуализирован. В средневековой литературе авторское «я» в большей степени зависит от жанра произведения, почти уничтожая за этим жанровым «я» индивидуальность автора. В проповеди — это проповедник, в житии святого — это агнограф, в летописи — летописец и т. д. Существуют как бы жанровые образы авторов. Будь, скажем, летописец стар или молод, монах или епископ, церковный деятель или писец посадничьей избы — его манера писать, его авторская позиция одна и та же. И она едина, даже несмотря на совсем разные политические позиции, которые могут летописцы занимать.

Индивидуальность авторского стиля резко возрастает в XIV и XV веках. Затем авторская личность начинает заявлять о себе с достаточной определенностью в XVI веке в произведениях, принадлежащих перу властного и ни с чем не считающегося человека — Ивана Грозного. Это в какой-то мере первый писатель, сохраняющий неизменной свою авторскую индивидуальность независимо от того, в каком жанре он писал. Он не считается ни с этикетом власти, ни с этикетом литературы. Его ораторские выступления, дипломатические послания, письма, рассчитанные на многих читателей, и частная переписка с отдельными лицами всюду выявляют сильный неизменный образ автора: властного, ядовитого, саркастически настроенного, фанатически уверенного в своей правоте, все за всех знающего. Это сильная личность, но жестоко подавляющая другие личности, личностное начало в литературе своего времени.

Как знак развития личности могут быть восприняты и многочисленные автобиографии, записки о своем участии в событиях, которыми пестрит XVII век. Здесь и Аввакум, и его сподвижник Епифаний, и игумен полоцкого Богоявленского монастыря Игнатий Иевлевич, и Андрей Матвеев, составивший историю Стрелецкого бунта. С XVII же века развивается эпистолярное искусство, появляется личная переписка как явление быта и литературы.

В классицизме XVIII века индивидуальность автора выражена уже достаточно резко, но все же слабее, чем в романтизме. В классицизме сильно сказывается власть жанров, «жанровый образ» автора, жанровая регламентация стиля. Предромантизм и романтизм связаны с резким развитием личностного начала, почти с культом личности, с разрушением привычных жанровых норм и возрастанием лирической стихии.

В реализме индивидуальный стиль автора почти обязателен. Каждый автор стремится писать в своей манере, говорить своим голосом, выразить свое миропонимание.

С ростом индивидуального начала в литературе связано и развитие в литературном творчестве профессионализма. Один из первых профессиональных писателей закономерно появляется в России в XV веке в эпоху Предвозрождения — это Пахомий Серб, но в дальнейшем профессионализм удерживается лишь на уровне переписчиков рукописей. Профессионализм вновь возрождается в XVII веке,¹ и затем мы можем проследить его постепенный рост в XVIII и XIX веках. Жить на заработки от своего литературного труда становится почетным только в сущности в XX веке.

Возрастание личностного начала в литературе было связано и с возрастанием личностного начала в действующих лицах литературных произведений. Действующее лицо из представителя своей среды — сословия, группы — становится ярко выраженной личностью, в которой сословные признаки сказываются лишь во вторую очередь или трансформированными через признаки глубоко личностные, индивидуальные.

Рост личностного начала сказался и в индивидуализации прямой речи действующих лиц.

¹ См.: Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973, с. 116—166.

Древняя русская литература до XVII века обильно насыщена прямой речью героев. Герои произносят длинные речи, молитвы, обмениваются короткими обращениями друг к другу. Но при всем обилии прямой речи действующих лиц речь эта не индивидуализирована. Прямая речь по большей части носит книжный характер. В речах действующих лиц дается мотивировка их поступков, изображаются их душевное состояние, их мысли — при этом в предписываемых литературным этикетом формах. Между речами персонажей и изложением автора нет ни стилистических, ни языковых различий. Действующие лица говорят «гладко» и литературно. Поэтому до XVII века по большей части речь действующего лица — это речь автора за него. Автор как бы переизлагает то, что сказало или могло сказать действующее лицо. Персонажи еще не обрели своего собственного языка, своих, только им присущих слов и выражений. Этим достигается своеобразный эффект немоты действующих лиц, несмотря на всю их внешнюю многоречивость. Литературное произведение — как бы пантомима, комментируемая авторским голосом. Даже во многих произведениях XVII века мы еще не слышим героев, а только читаем их речи. Так, например, при всей повизне и остроте образа молодца в «Повести о Горе Злочастии» — это еще «немой» персонаж, как бы некоторая тень. Вместе с тем прямая речь не выделена не только в своих индивидуальных особенностях, но и в своих профессиональных и социально-групповых разветвлениях и диалектных формах. Прямая речь до XVII века — это главным образом способ повествования, а не способ показа происходящего, его изображения.

Внимательное изучение истории прямой речи покажет в будущем множественность ее функций и обилие исключений из ее общей безличности.

Индивидуализация прямой речи идет по мере того, как снижается речь самого автора, становится менее высокопарной и книжной. Разговорные элементы проникают в демократической литературе второй половины XVII века в повествование и в прямую речь. Только с этой поры стала возможной и индивидуализация речи. Речь действующих лиц не может индивидуализироваться сама по себе, независимо от других процессов в языке и содержании литературы.

Живостью прямой речи отличается прежде всего «Повесть о Фроле Скобееве». Прямая речь действующих лиц «Повести о Фроле Скобееве» отличается от авторской речи. В ней соблюдены живые интонации устной речи. Замечательно и то разнообразие, с которым вводится в этой повести прямая речь действующих лиц: то Нащокин «закричал», то он «плачет и кричит», то стал «рассуждать з женою», то «приказал», то «спрашивает его», то стольники «имели между собой разговоры», то Ловчиков «объявил» и т. д.

Может быть отмечено в «Повести о Фроле Скобееве» и искусное ведение диалога. Автор как бы самоустраивается из повествования. Он предоставляет слово своим персонажам, и те разговаривают между собой, а не «для читателя», пропуская то, что им понятно, что само собой разумеется, заставляя читателя самостоятельно догадываться о значении реплик без каких-либо авторских пояснений. Автор полностью самоустраивается из их разговоров.

Живость изложению придает и непосредственное столкновение косвенной и прямой речи, внесение элементов прямой речи в косвенную, авторскую.

Живые интонации и живая, разговорная лексика свойственны всем действующим лицам «Жития» протопопа Аввакума. Речи действующих лиц сильно разнообразятся в зависимости от того, при каких обстоятельствах они произнесены. Сам Аввакум говорит по-разному в зависимости от того, молится ли он, проклинает ли никониан, «лает» ли своего мучителя Пашкова, взывает ли о помощи к богу, разговаривает ли со своими последователями. Речи разнообразны, но при этом все же слабо индивидуализированы. Трудно отличить речи врагов Аввакума от речей самого Аввакума, и тем не менее в общей массе это различие все же есть. Речи Аввакума отличаются от речей его последователей и даже врагов большей «сниженностью», обилием бранных и просторечных выражений. Но это пока сделано не для того, чтобы подчеркнуть неуимчивый характер Аввакума, а из авторской скромности: Аввакум унижает себя низкой речью, подчеркивает свою «грубость», необразованность, некнижность. Эта незамеченная исследователями черта речей Аввакума удивительна. Конечно, в этом есть уже доля речевой самохарактеристики, но не она главное.

Живая разговорная речь, казалось бы, должна была

бы прежде всего отразиться в русской драматической литературе — уже в первых пьесах русского театра. Но этого не случилось. Мешала «высокая тематика» этих драм. Речи персонажей «Артаксерксова действия» не менее приподняты и искусственны, чем речи «Хронографа». Только с появлением интермедий с их сниженной тематикой достижения демократической литературы в передаче разговорной речи стали достоянием театра.

Дальнейшая индивидуализация прямой речи, разделение ее по профессиональным и социальным признакам, индивидуально-характеристические черты речей отдельных лиц и прочее могли проявиться только с развитием чувства стиля и потребовали почти столетия для своего осуществления.

Как показали исследования В. В. Виноградова, подлинного развития индивидуальные черты в речи персонажей достигают только в реализме. Речь действующих лиц становится не только характерной для их социального положения, но и для их индивидуального характера, для их склада мышления. В реализме начинают резко различаться речь автора и речь рассказчика, которому автор передает повествование. Достоевский гордится тем, что у него «каждое лицо говорит своим языком и своими понятиями» (в письме к А. Н. Плещееву от 20 августа 1875 г.).¹

Такое же развитие личностного начала сказывается в изменении представлений об авторской собственности. Произведения древней русской литературы компилятивны и не всегда имеют имя автора. Иногда имя автора подменяется именем составителя, редактора, переписчика на совершенно равных основаниях. А иногда, и далеко не редко, произведение надписывается именем авторитетного лица, чьи взгляды оно только могло бы выражать: из уважения к этому авторитетному лицу... Так было, например, со многими древнерусскими поучениями, надписывавшимися именем Иоанна Златоуста.

Чувство авторской собственности с трудом пробивается до XVII века и только в XVIII веке получает первую более или менее прочную основу. Однако и в классицизме, и в журналистике XVIII века оно совсем иное, чем в XIX веке. Это хорошо известно специалистам по

¹ Достоевский. Письма. М. — Л., 1934, т. 3, с. 197.

XVIII веку. Недостаточность чувства авторской собственности, как и неразвитость индивидуального стиля в классицизме были в свое время показаны Г. А. Гуковским.

Г. А. Гуковский пишет о судьбе текста произведений в классицизме: «Случалось, что редактор, издавая старый текст, считал нужным исправить его согласно художественным требованиям новейшей эпохи или своим литературным вкусам; при этом, имея в виду приумножить красоты издаваемого текста, скрыть недостатки его, он хотел, конечно, лишь уберечь или распространить славу своего автора». ¹ Как видим, отношение к чужому тексту еще близко к отношению к нему в древней русской литературе.

К. В. Чистов в частном письме ко мне предложил следующую схему развития представлений об авторской собственности. Сперва это собственность только на рукописи. Затем к этому прибавляется собственность на литературное произведение (появляется автор). В XIX веке к этому присоединяется чувство собственности на литературные сюжеты. И наконец, создается представление о собственности на те или иные вновь вводимые изобразительные средства (появляются понятия вроде следующих: «ахматовская строка», «ахматовская интонация», «есенинский образ» и т. п.). Следовательно, представление о собственности усложняется. Собственностью могут становиться не только материальные, но и чисто духовные ценности.

Может снова возникнуть вопрос: не находимся ли мы у конца процесса возрастания в литературе личностного начала? Какие еще личностные элементы литературы могут развиваться? Однако знание этих новых личностных элементов было бы равносильно их открытию в литературе. Поэтому-то каждый этап в развитии литературы кажется современникам последним, завершающим, наиболее совершенным. Он и в самом деле по большей части наиболее совершенный, но только по отношению к прошлому. Он не отменяет будущего.

Практически все новые и новые открытия в области совершенствования личностного начала в искусстве создаются, кроме того, меняющимися условиями действи-

¹ Гуковский Г. А. К вопросу о русском классицизме. — В кн.: Поэтика, IV. Л., 1928, с. 146.

тельности. Личность сама по себе не является чем-то неподвижным, и поэтому новое в искусстве всегда следует за новым в действительности, за новым в человеке.

Движение вперед всегда связано с некоторыми потерями, потерями ценностей. Иначе и быть не может. Ведь накопление ценностей связано с изменением системы, в которую эти ценности входят как в целое. Раз создается новая система, значит утрачивается старая, обладавшая ценностью как таковая, как система. Эти ушедшие, но не забытые ценности время от времени воскрешаются на новой основе, возвращаются к жизни искусства.

Заботу о том, чтобы ценности прошлого не забывались и могли вернуться в строй искусства, несет на себе история искусств и история литературы в частности.

Увеличение «сектора свободы»

Четвертая линия в литературном развитии заключается в постепенном изменении в нем сектора свободы и сектора необходимости. Соотношение этих двух секторов в литературном творчестве неустойчиво. Оно различно в различные периоды.

В самом деле, литературное творчество сочетает в себе необходимость и свободу. Необходимость — это закономерности историко-литературного развития, это традиционные формы, в которых это развитие совершается, — формы, определяемые литературным этикетом и выражающиеся в традиционных идеях, канонах, «окаменевших эпитетах», «бродячих сюжетах», традиционных темах, мотивах, образах и т. д. Свобода же в литературном творчестве — это предоставляемые литературой возможности творческого выбора среди этих традиционных средств, тем и идей и возможности создания новых.

Свобода литературного творчества развивается с падением прямолинейной условности литературы, с увеличением творческих потенций писательской личности по мере возрастания личностного начала в литературе.

Если сравнить в этом отношении средневековую литературу с новой и проследить в этом отношении весь

путь изменений, то в историко-литературном процессе ясно выступит нарастание степеней свободы.

Начнем со средневековой литературы. Новые произведения в средневековой литературе синтезируются в соответствии с жанровыми нормами, с традицией, с литературным этикетом (представлениями о том, что полагается и чего не полагается в литературе, литературным «приличием»). Имея в виду весь опыт средневековой китайской литературы, Б. Рифтин пишет: «Средневековый писатель подобен шахматисту, который, зная исход партии знаменитых мастеров, должен сам разыграть ее вновь на доске...».¹ Жанры, традиционные формы и правила литературного этикета выполняют в литературе роль неких матриц, облегчающих появление новых произведений. Создаваемый этими матрицами консерватизм литературного творчества увеличивает в средние века «генетическую деятельность» литературы, но одновременно уменьшает выбор нового, сужает рамки творчества. Поэтому в средневековой литературе количество рождений новых произведений преобладает над способностью создавать новое и высокое качество.

В самом деле, в средневековой литературе поразительно высока «рождаемость». Новые произведения легко создаются на основе старых, и эти произведения как бы не отделены полностью от старых, находятся с ними в некотором симбиозе. В средние века создаются многочисленные «несповоротливые» компилятивные произведения, произведения-монстры, в которых соединяются несколько других произведений, с несколькими началами и несколькими завершениями, произведения разнообразные по стилю, принадлежащие нескольким авторам. Б. Рифтин пишет: «средневековый автор больше «делает» свое произведение, чем творит его как современный художник».² Далее Б. Рифтин подчеркивает роль имитации и литературного этикета в средневековых литературах.

В русской литературе количество «степеней свободы» быстро увеличивается уже в XVII веке благодаря умно-

¹ Р и ф т и н Б. Метод в средневековой литературе Востока. — Вопросы литературы, 1969, № 6, с. 93. — К этому же сравнению с шахматной игрой любил прибегать М. К. Азадовский в своих лекциях по фольклору. Фольклор еще более традиционен, чем средневековая литература.

² Там же, с. 86.

жению жанров, переносу новых литературных форм через переводную литературу, расширению социальной почвы литературы, вторжению в литературу фольклора через демократического писателя и читателя нового типа и т. д.

Однако начало необходимости еще очень велико даже в литературе XVIII века из-за жесткой системы поэтического искусства, наличия в классицизме различных правил, единств, регламентаций, различных уровней литературного языка (учение о трех стилях), недостаточности развития индивидуального начала и т. д.

Значительное расширение начала свободы дает романтизм, бунтовщически порвавший со многими правилами классицизма.

Степени свободы резко возрастают в реализме. Отмечу такие явления, как развитие индивидуальных стилей, сближение литературного языка с формами быденной и деловой речи, вторжение в область запретных для литературы тем, снижение роли трафаретных форм, возрастание поисков нового во всех сферах литературного творчества, стремление воздействовать на читателя непривычными ассоциациями и различными «остранениями».¹

Очень важен и еще один момент. Сектор необходимости особенно велик в литературах отстающих, там, где необходимо догонять другие литературы. В следовании за чужим опытом, за чужими образцами и достижениями есть та же необходимость, что и в средневековых литературах, пользующихся своими собственными шаблонами и матрицами. Необходимость возрастает на «догонах». При прокладывании же новых путей естественно возрастает сектор свободы, увеличивается возможность творческого выбора. Это увеличение сектора свободы в передовых литературах одновременно и *следствие* передового положения литературы и *условие* ее движения вперед.²

Было бы наивно думать, что необходимость прямолинейно отступает перед свободой и что процесс этот

¹ Отмечу, что явление «остранения» (т. е. изображение того или иного явления странным, необычным) не присуще литературе как таковой во все времена и у всех народов, а характерно по преимуществу для реализма.

² Мысль эта подсказана мне покойным проф. В. В. Новожиловым.

приведет к полной свободе литературного творчества от всевозможных форм традиционности. Отдельные формы традиционности возникают вновь, частично захватывая уступленные позиции.

Вместе с тем свобода и необходимость не исключают друг друга. Они не могут существовать друг без друга. Свобода есть преодоление необходимости, вернее, ее постоянное преодоление, а необходимость есть сужение и ограничение свободы, вернее, постоянное ограничивание возможностей свободы. Поэтому процесс постепенного нарастания степеней свободы не может быть бесконечным и не может привести к «абсолютной» свободе. Свобода не может существовать в условиях ничем не ограниченного выбора, ибо отсутствие границ выбора есть отсутствие самого выбора, следовательно, и отсутствие свободы. Наличие же выбора не только предопределяет собой свободу, но в известной мере и ограничивает ее. Между свободой и необходимостью существует диалектическое единство, и одно не может существовать без другого.

Для каждого периода существует свое оптимальное соотношение сектора свободы и сектора необходимости.

Тем не менее процесс нарастания сектора свободы и постепенное ограничение сектора необходимости в историко-литературном процессе — несомненный факт. Как же в таком случае следует понимать процесс нарастания свободы? Дело в том, что в литературе меняются и самые формы необходимости. Они становятся все более и более сложными, глубокими и «глубинными». Так, например, если в средние века одним из проявлений традиционности в литературном развитии была связанность этого развития трафаретными, шаблонными формами, то в новое время шаблон уступает место более сложной традиционности — традиционности осознанного и сознательного освоения всего литературного прошлого. Слепая традиционность литературных форм уступает место осознанному эстетическим представлениям, диктующим поиски новых форм с учетом всего многовекового опыта литературы. Необходимость, будучи осознанной, пронизывается свободой.

Постепенное качественное изменение сектора свободы заметно даже в таком определяющем литературное развитие явлении, как социальная обусловленность литературы. Это очень крупный вопрос, который подле-

жит внимательному исследованию. Укажу только на следующее: зависимость идейной позиции писателя от его социального положения гораздо более отчетлива и прямолинейна в средневековой литературе, чем в новое время. Характерно, что «вульгарный социологизм» в истолковании литературных явлений совершенно исчез в трактовке русской литературы XIX века, но он не исчез в истолкованиях литературных памятников средневековья и его писателей историками. Поиски прямолинейных вульгарно-социологических истолкований творчества Даниила Заточника, Максима Грека, Вассиана Патрикеева, Пересветова и других не случайно продолжают существовать в исторической науке. Неправильность и ошибочность такого рода «метода» в подходе к средневековой литературе менее очевидна, чем в подходе к литературе нового времени.

Социальная детерминированность литературы отнюдь не уменьшается, она становится только все более и более сложной и опосредованной. В качестве аналогии укажу: прогресс в области развития живых организмов одной из своих сторон имеет усложнение организмов, достижение ими все более и более целесообразной и развитой организованности.

Расширение социальной среды

Не меньшее значение для литературы имело и расширение социального круга, в котором происходило действие произведений. Это также составляло особую линию в развитии литературы.

В русской средневековой литературе отчетливо выступает связь между средой, в которой разворачивается действие произведения, и самым типом повествования. Вот, например, жития святых. В основном признанием святости в древней Руси пользовались либо рядовые монахи (основатели монастырей и подвижники этих монастырей), либо иерархи церкви (епископы, митрополиты), либо князья-воины и князья-мученики. Соответственно делились и типы агиографической литературы. Не только каждый из святых действовал согласно этикету своей среды, но и самый сюжет развивался согласно литературному этикету. Рассказчик-церемониймейстер вводил своего героя в событийный ряд, соответствующий занимаемому героем положению, и обставлял

рассказ о нем подобающими этикетными формулами.

Следовательно, искусство повествования было ограничено рамками литературного этикета. Ограничения эти, впрочем, касались не всех сфер, а лишь наиболее официальных — тех, в которых поведение действующих лиц подчинялось официальным церковным идеалам и официальным способам изображения. Там, где свобода творчества была сравнительно мало подчинена этим требованиям, повествование развивалось более свободно.

Рассказы о чудесах святого были гораздо реалистичнее самого жития, как клейма иконы реалистичнее изображения в среднике. В рассказах о чудесах внимание повествователя сосредоточивалось не столько на самом святом, сколько на тех, кто его окружал, кто был объектом его нравственного или сверхъестественного воздействия. Поэтому чудеса происходят в более разнообразной и часто в гораздо менее «официальной» среде: в купеческой, крестьянской, ремесленной и т. д. Действующие лица оказываются рядовыми людьми, они ведут себя свободнее, они важны не сами по себе, а как объект воздействия чудесной силы молитвы святого. Особенное значение имели те чудеса, в которых действие разворачивалось в купеческой среде. Эти чудеса дали постепенно особую жанровую разновидность повествовательной литературы древней Руси — повести о купцах.

Повести о купцах в какой-то мере продолжают эллинистический роман, приемы и сюжеты которого проникли к нам через многие переводные жития — типа «Жития Евстафия и Плакиды». Эти жития-романы были распространены на Руси в четвях минеях, прологах и патериках. Так же как жития-романы, повести о купцах рассказывают об опасных путешествиях, во время которых происходят всяческие приключения героев: главным образом кораблекрушения и нападения разбойников. В повестях о купцах обычны испытания верности жены во время долгого отсутствия мужа, кражи детей, потом неузнанных или узнанных, предсказания и их исполнения. Важно, что повествование о купцах не подчиняется в такой мере этикету, как повествование о героях более «официальных» — церковных деятелях или военных. Чудесный элемент повествования получает в повестях о купцах иное значение и имеет иной харак-

тер, чем в агиографической литературе. В агиографической литературе чудо — вмешательство бога, восстанавливающего справедливость, спасающего праведника, наказывающего провинившегося. В литературе о купцах чудесный элемент часто — чародейство. Это чародейство иногда не может осуществиться, а иногда сводится на нет усилиями героя или вмешательством божественной силы. Чудесный элемент — это и вмешательство дьявола, злой силы, тогда как в житиях ему противостоит вмешательство бога. Вмешательство бога в житиях уравнивает, восстанавливает справедливость, сводит концы с концами. Чародейство, волхование и прочий чудесный элемент в купеческих повестях, наоборот, завязка действия.

Но расширение социальной сферы действия литературных произведений не ограничивается купцами. Действие перебрасывается в сферу низшего и при этом также не отличающегося святостью поведения мелкого духовенства — белого и черного («Стих о жизни патриарших певчих»), кабацких ярыжек, кабацких завсегдаев, мелких судебных служащих, крестьян и т. д. Это расширение сферы действия сближало изображение и изображаемое, повышало изобразительность литературного изложения, вводило в литературу новые сюжеты, усложняло интригу и т. д. Расширение социального круга действующих лиц идет все время параллельно с расширением круга возможностей литературы: в области сюжетов, мотивов, изобразительных средств и т. д.

Расширение социальной сферы действия в литературных произведениях, стремление писателей охватить все новые и новые круги общества, показать такие социальные слои, которые ранее не изображали в литературе, — характерная черта и литературы нового времени, особенно реалистической. Древняя русская литература, особенно XVII века, начинает в этом отношении ту особую линию в развитии литературы, которая длится и последние два столетия.

Дело заключается не только в простом введении в литературу людей «низшего» социального круга, но и в развитии их социальных характеристик. В новой русской литературе особенное значение в этом отношении имеют 20—30-е годы XIX века. Д. Е. Максимов пишет о «резко обозначившемся тогда повороте литературы к изображению простых людей». Он отмечает: «В лите-

ратуре 30-х годов социальная характеристика простого человека становится несравненно конкретной, чем в произведениях предшествующего периода. При этом образ простого человека у передовых писателей тех лет, выполняя в их творчестве до известной степени одну и ту же идейную функцию, сплошь и рядом наполнялся весьма различным социальным содержанием. Так, например, в «Повестях Белкина» выведены: мелкий служащий — стационарный смотритель и ремесленник — гробовщик. В повести В. Нарезного «Горкуша, малороссийский разбойник» (1825), в повести «Нищий» (1832) М. Погодина главные герои — крепостные крестьяне. В «Дмитрии Калишине» Белинского (1830—1831), в «Именинах» (1835) Н. Павлова, в «Художнике» (1833) А. Тимофеева в центре стоят крепостные интеллигенты. В повести Погодина «Черная немочь» (1832) и Марлинского «Мореход Никитин» (1834) основными и при этом положительными героями являются сын купца и мелкий промышленник из мужиков». ¹

Расширение социального круга действующих лиц литературы, углубление социальных характеристик с позиций их «социальной правды» характерно и для всей последующей русской литературы XIX и XX веков. Достаточно назвать имена Некрасова, Достоевского, Толстого, Глеба Успенского, Чехова, Горького.

Рост гуманистического начала

Еще одно наблюдение. Оно касается самого важного в развитии литературы: ее гуманистического начала. Вся мировая история, как уже отмечалось выше, представляет собой развитие и углубление начал гуманизма — «человечности». ² То же и в литературе.

Но характерно, что и гуманизм развивается не прямолинейно. Мы можем заметить и здесь, как и в развитии художественности, пульсацию живого организма. Гуманизм развивается толчками.

Развитие гуманизма проходит как бы некоторые ста-

¹ Максимов Д. Е. Образ простого человека в лирике Лермонтова. (К постановке вопроса.) — Учен. зап. Лен. гос. пед. ин-та. Фак-т яз. и лит-ры, вып. 3 (т. IX). Л., 1954, с. 144.

² Ср.: Конрад Н. Запад и Восток. 2-е изд. М., 1972, с. 480—486.

дии. По пути открытия ценности человеческой личности, вернее, ее ценностей, мировое искусство движется от открытия ценности целого класса, целого слоя общества — к определению ценности отдельной личности самой по себе.

Ценности господствующего слоя или класса (в классовом обществе, живописуемом в стиле «монументального историзма») сперва начинает противопоставляться не ценность отдельной человеческой личности, а ценность эксплуатируемого большинства, ценность не признанного в искусстве класса. И этот класс или слой общества предстает сперва как единое целое. С течением времени в этом развитии ценность отдельного представителя этого «непризнаваемого» класса начинает теряться, и тогда происходит открытие ценности человеческой личности самой по себе, которая не есть, однако, человек вообще, как кажется в эту эпоху, а тоже представитель своего класса. От класса к личности, к отдельному представителю этого класса, от представителя класса к возведению в абсолют именно этого слоя населения, новый сдвиг в сторону «непризнанного» класса и новое обращение к человеку — такова пульсация развития гуманизма. Это не замкнутый круг, а именно развитие: новое и новое обращение к человеку с раскрытием новых и новых гуманистических ценностей. Гуманизм развивается как ряд последовательных обращений к человеку, которые все время являются новыми, ибо общественное развитие раскрывает для искусства в человеке все новые и новые стороны.

Развитие гуманистического начала в литературе тесно связано со снижением степени условности искусства, с развитием личностного начала и с расширением в нем сектора свободы. Следовательно, и эта линия в развитии литературы поддерживается вышенамеченными другими. Все линии в развитии литературы связаны между собой.

Развитие гуманистического начала литературы идет рука об руку с увеличением общественной роли литературы.

Если в средние века литература по преимуществу обслуживала отдельные институты общества, была в той или иной мере официальна и только в какой-то мере отражала общегуманистические тенденции, то в новое время все сильнее и интенсивнее призывы литературы

к отрешению от узколичных или узкогрупповых интересов во имя интересов более широких, широкого круга людей, всего общества в целом.

Расширение мирового опыта

Есть еще одна линия в развитии литературы, которая требует особенно внимательного к себе отношения и которую я могу только предложить для будущего изучения. Это линия расширения мирового опыта литературы. Национальные литературы никогда не развивались в одиночку и в изоляции от других литератур. Никогда не была изолированной и русская литература. Она родилась из внутренних потребностей, но при участии произведений, перенесенных к нам непосредственно из Болгарии, из Византии и из Византии через Болгарию. Она с самого начала была связана с литературами западнославянскими, с литературой Сербии. В ее составе были произведения, общие всем литературам Европы: не только сочинения общехристианские (священное писание, сочинения отцов церкви, жития святых, возникшие до разделения церквей, частично сочинения богослужебные), но и такие «светские» произведения, как «Александрия», «Повесть о Варлааме и Иоасафе», «Троянская история», «Физиолог» и пр.¹ Общими для литературы Руси со странами средневековой Европы были и многие жанры: хроники, жития святых, разные типы проповедей, сборники изречений, повести, многие богослужебные жанры и т. д. Но все-таки опыт, который имела русская литература, был опытом ограниченных географических границ. Это была литература, тесно связанная с определенным районом Европы — ее православным юго-востоком. Европейские связи русской литературы расширяются в XV, XVI и XVII веках. В сферу используемого литературного опыта вводится Кавказ, Украина, Белоруссия, Польша и Чехия.² В XVIII веке

¹ Характеристику переводной литературы XI—XV вв. см.: Мещерский Н. А. Проблемы изучения славяно-русской переводной литературы XI—XV вв. — ТОДРЛ. М. — Л., 1964, т. 20, с. 180—231; его же. Искусство перевода Киевской Руси. — ТОДРЛ. М. — Л., 1958, т. 15.

² См.: Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси. М., 1903; Сперанский М. Н. Из истории русско-славянских литературных связей. М., 1960.

в круг литературного опыта вводится вся Европа: Германия, Франция, Англия, Италия. Идет и расширение хронологических границ: в русские литературные традиции входит античность. В XIX веке новый пересмотр и новое расширение хронологических и географических границ. И наконец, наше время с его всемирно-историческим литературным опытом. Для использования всех традиций и всего опыта сейчас, в условиях социалистических стран, фактически нет преград — ни национальных, ни временных. Мы не только имеем возможность учесть художественные ценности африканских или азиатских народов, но и глубже, с помощью литературоведения, проникнуть в ценности собственного прошлого или прошлого других стран, в ценности, создаваемые литературами народов СССР.

Соседство литератур делает возможным ускоренное развитие отдельных литератур и преодоление ограниченностей национальных литератур. Эти возможности еще не реализуются, но они все больше и больше расширяют степени свободы литературы, возможности ее творческого выбора.

Теряются ли в этом расширении истории мировой литературы ее национальные особенности? И что такое эти национальные особенности? Вопрос этот очень сложный. Во всяком случае отмечу, что представление о том, что национальные особенности, вначале очень сильные, с течением веков прямолинейно стираются — неверно. Древняя русская литература накапливала национальные особенности. Этот процесс достиг своего апогея в XVII веке — в пору образования русской нации. Затем процесс шел неровно. Какие-то стороны литературы теряют национальные особенности с расширением литературного горизонта. Это в первую очередь познавательная сторона литературы. Но в чисто художественном отношении литература не теряет своих национальных особенностей. Она углубляет их и усложняет. В будущем национальная ограниченность литератур должна исчезнуть, национальные же ценности — оплодотворить опыт литератур всех стран. Национальное своеобразие каждой литературы, имевшее ценность только для этой национальной литературы, должно стать ценностью мирового порядка, стать опытом всех литератур, войти в мировые исторические традиции.

Исчезновение наций и освобождение национальных ценностей от их национальной ограниченности — соци-

ально детерминировано. Эти ценности должны войти в социалистическое начало жизни и стать достоянием всех. В. И. Ленин писал, что «социализм целиком интернационализирует» национальную культуру, беря «из каждой национальной культуры исключительно ее последовательно демократические и социалистические элементы».¹

Расширение и углубление читательского восприятия литературного произведения

Любое литературное произведение не представляет собой законченного и застывшего в своей законченности «материализованного» факта. Оно является совокупностью различных процессов — системой, в которой постоянно происходят разнообразные упорядоченные изменения. Две группы главных процессов могут быть отмечены в произведении: изменение внешней формы произведения, его текста и изменение его восприятия читателями в зависимости от изменения окружающей действительности (процессы устаревания или актуализации его содержания и пр.). И вот — любопытное историко-литературное явление. В средние века неустойчива по преимуществу внешняя форма произведения. Произведение не имеет законченного текста, не имеет определенных границ и т. д. Из текста одного произведения рождается другое, текст все время приобретает новые редакции, изменяется. Новое произведение вбирает в свой текст различные более ранние произведения на ту же тему.² Средневековое произведение подобно простейшим организмам не знает индивидуальной смерти. Организм не умирает, а переходит в другой организм. Однако содержание произведения стремится к тому, чтобы касаться «вечных» тем или рассматривать временные, преходящие, исторические явления с позиций вечности. Авторы средневековых произведений стремятся повторять уже известные читателям темы и сохранять устойчивое отношение читателя к тем или иным персонажам. Если к какому-либо историческому персонажу

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 23, с. 318.

² См. подробнее: Лихачев Д. С. Текстология на материале русской литературы X—XVI вв. М.—Л., 1962, с. 40 и сл.

утвердилось отношение как к злодею, то он будет из произведения в произведение именно злодеем — вечно гореть в адском огне читательской ненависти. Средневековый писатель и средневековый читатель не терпят изменения своего отношения к персонажам, темам, идеям.

В новое время может быть отмечено обратное явление. Внешняя форма произведения стремится к законченной и «вечной форме». Хотя, конечно, не может освободиться от того несомненного и обостренно воспринимаемого современным читателем факта, что она является результатом процесса, результатом некоей творческой истории, связана с тем или иным определенным периодом литературы, определенным автором и определенным этапом творчества последнего. Современные текстологи, усиленно настаивающие в своих исследованиях на необходимости соблюдать последнюю авторскую волю относительно произведения нового времени (к средневековым произведениям их требования, разумеется, не могут относиться), отлично отражают это стремление нового времени утвердить «вечность» и неизменяемость внешней формы литературного произведения. В этом отношении они выражают тенденции нашего времени.

В противоположность этому отношению к внешней форме литературного произведения — канонизации его текста и «последней авторской воли» — отношение к содержанию характеризуется в новое время текучестью, изменчивостью, стремлением связать старое произведение с новыми явлениями меняющейся действительности. «Слово о полку Игореве» в восприятии XIX и XX веков, Шекспир, прочитанный нашим современником, новая трактовка образа Чацкого, различные новые ассоциации, создаваемые произведениями Салтыкова-Щедрина, Кафки и других в связи с изменениями самой действительности, — все это факты, типичные для нового времени. «Вечность» старых произведений в новое время состоит в «вечной» изменяемости их содержания и «вечной» общественной актуальности для нового читателя. Восприятие произведения оказывается процессом. Таким образом, от текучего текста с «вечным» содержанием к «вечному» тексту с текучим содержанием — такова одна из других линий литературного развития. Само собой разумеется, что слово «вечное» мы берем в кавычки не случайно. И в «вечном» содержании сред-

невекового произведения, и в «вечном» тексте произведений нового времени может быть отмечено движение, только более медленное и искусственно затормаживаемое. В целом процесс развития содержания более важен, чем «замораживание» формы. Произведение становится все более динамичным, и вместе с тем его общественное значение все более усиливается.

Нетрудно видеть, что и эта линия развития литературы может быть связана с остальными линиями: с развитием личностного начала в литературе, развитием в ней «сектора свободы» и особенно с уже упомянутым ростом ее общественного значения.

Итак, линии развития могут выдвигаться в изобилии. Их надо замечать и изучать. Остановимся пока на этом.

* * *

Мы наместили выше восемь линий в развитии литературы. В будущем, возможно, их будет открыто больше. Но в целом все эти линии близки между собой, переходят одна в другую и составляют единое направление прогресса. Попробуем определить — в чем заключается это единство прогресса в литературе.

Литература представляет собой совокупность большого числа начал, обеспечивающих ее функционирование, выполнение ею общественных и общественно-эстетических функций. В целом во все века литература представляет собой высокоупорядоченную структуру. Тем не менее структура литературы меняется, совершенствуется. Повышается степень организованности литературы. Внешние рамки, стягивавшие и формировавшие литературу, сменяются все большей ее внутренней организованностью. Литература совершает свой путь от менее сложной организованности к более сложной. Происходит рост внутренней упорядоченности литературы. Уровень организованности литературы возрастает.

Порядок во всякой литературе создается сознательной идейно-эстетической деятельностью авторов и бессознательным консерватизмом традиционных форм и идей. Оба этих сектора колеблются в своих взаимоотношениях. Постепенно сектор сознания занимает все больше места, отвоевывая его у сектора бессознательного, у сектора стихийности.

Если в средние века литература во многом подчиняется внешним и жестким правилам, отливаётся в матрицах канонов, сдерживается в границах художественности внешними ограничениями, то в новое время она по преимуществу упорядочивается с помощью более высоких начал.

Приведу примеры.

Литературный язык отделяется в средние века от обыденного главным образом тем, что это особый язык: латинский, церковно-славянский, арабский и т. д. Эстетические свои функции литературный язык приобретает не только благодаря своей внутренней организованности, эстетическому совершенству, но и просто потому, что он условно отъединен от языка обыденного. Это попросту «другой» язык. Его внешняя отграниченность от языка повседневности уже сама по себе знак, сигнал для возбуждения эстетических эмоций. И чем больше в литературном языке развивается его внутренняя эстетическая упорядоченность, тем интенсивнее отмирает необходимость внешнего отграничения языка литературы от языка бытового. Процесс сближения церковно-славянского языка литературы с обыденным языком начался уже в древней русской литературе. Он происходил урывками, на отдельных участках и сталкивался с постоянным контрастованием языка церковно-славянского. Дифференциация противостояла процессу интеграции. Тем не менее процесс сближения продолжал совершаться и привел к отмиранию языка литературы как языка особого. В новое время литературный язык постоянно принимает на вооружение диалектизмы, вульгаризмы, арготизмы, различные языковые образования обыденного языка. И все-таки язык литературного произведения не стал языком обыденной речи. Внешние границы литературного языка пали, но все большее значение приобретают границы внутренние, эстетические. Вульгаризм проникает в литературный язык, но не в той его функции, которая ему свойственна в обычной вульгарной речи. Он проникает в прямую речь действующих лиц или в речь рассказчика эстетически целеустремленно — для их характеристики, для создания образа действующего лица или образа рассказчика, повествователя, для создания новых, неожиданных ассоциаций и т. д.

Следовательно, внешняя отграниченность литературного языка от обыденного заменяется внутренними, ху-

дожественными свойствами, выделяющими литературный язык. И, конечно, последние «прочнее».

То же самое можно видеть на примере жанров. Жанровые разграничения играют огромную роль в средневековых литературах — русской, западноевропейской или китайской — все равно. Жанры в средневековых литературах имеют внешние признаки. Принадлежность произведения к определенному жанру помечается иногда даже в заглавии. Жанры различаются по их практическому употреблению, по внелитературным признакам. Одни жанры употребляются в определенные моменты церковных богослужений, другие — в не менее определенных обстоятельствах монастырского быта, третьи предназначаются для историко-юридических справок и т. д. Постепенно внелитературные признаки жанров заменяются литературными. Никто не скажет, в чем состоит в новое время различие в практическом, утилитарном употреблении поэмы и романа. Его нет. Но процесс идет дальше, жанровые признаки начинают теряться и в литературной сфере. Остается и возрастает одно — эстетическая отграниченность художественного произведения от нехудожественного. Это особенно заметно для тех, кто хорошо знаком со средневековой литературой, где литературные жанры выполняют естественнонаучные, богослужебные, богословские, юридические, исторические и другие функции. Только в новое время появляется система жанров, основанная на литературных принципах. А дальше каждое произведение — это новый жанр. Жанр обуславливается материалом произведения — форма вырастает из содержания. Жанровая система как нечто жесткое, внешне накладываемое на произведение как элемент необходимости постепенно перестает существовать. Следовательно, и в области жанров внешние границы сменяются внутренними.

Что такое метафора-символ, столь типичная, как мы уже указывали, для средневековых литератур? Это традиционная метафора, содержание которой определяется существующими богословскими и природоведческими представлениями. Внешняя зависимость метафоры от этих представлений здесь вне сомнений. Эта «мировоззренческая» метафора постепенно сменяется метафорой, в которой определяющий момент состоит в сходстве с чем-либо, в попытке усилить представимость того явления, к которому прикладывается метафора. И в области

метафоры, следовательно, происходит тот же процесс смены внешней обусловленности литературы внутренней организованностью ее.

Внешняя традиционность сменяется традиционностью эстетических представлений и традиционностью идейной. Вместо матриц и литературного этикета в литературе начинает господствовать свободный учет всего многовекового опыта литературы. Растет историческое сознание и сознание историчности всего происходящего, растет понимание художественных достижений прошлого, не стесняющего и не ограничивающего степеней свободы, а расширяющего ее, умножающего возможности творческого выбора.

В самом деле, в чем различие между литературными матрицами и литературным опытом? Матрица упрощает, облегчает, но и ограничивает творчество нового. Писателю средневековья довольно просто создать новое произведение, отливая его по существующим шаблонам, однако в его произведении ограничена возможность создания нового. Новое в средние века — это по большей части только новая комбинация шаблонов. Писатель нового времени в большей мере руководствуется своими эстетическими представлениями, которые выросли на многовековом опыте предшествующей литературы и которые в этом смысле тоже традиционны, но традиция эта лишена той внешней жесткости, которая существует, скажем, в литературном этикете средневековья. Свобода выбора здесь расширена, но выбор не отменен, а только обогащен. Автор нового времени вместо того, чтобы выбирать среди шаблонов своего времени, имеет перед собой весь многовековой опыт предшествующей литературы, который он использует не так, как наборщик использует шрифтовый материал в наборной кассе, а как скульптор, мнущий и формующий глину.

Формы традиционности становятся в литературе более совершенными и постепенно теряют свою «жесткость». Шаблон уступает место более высокой устойчивости в области эстетических представлений. Сама традиционность при этом не исчезает — она становится лишь менее заметной, но переходит при этом в более значительную область общих эстетических представлений и в область общего накопления опыта всего мирового развития литературы. Поэтому само «воспроизведе-

дение» литературы становится более сложным и затрудненным. Внешний консерватизм сменяется более сложной традиционностью внутренних организующих литературу форм и представлений.

Постепенно уменьшается роль даже такой сравнительно сложной формы внешней организации литературы, как литературные направления. Великие стили, охватывающие все области человеческого духа, сменяются более узкими направлениями в литературе и искусстве, затем направлениями, организующими только литературу или только какую-то ее часть (например, поэзию). При этом темп смены стилей и направлений все более убыстряется — выразительный знак их приближающегося конца. Однако на смену великим стилям и направлениям приходят индивидуальные стили, роль которых все увеличивается по мере роста в литературе личностного начала. В реализме индивидуальные стили приобретают такое значение, что необходимость в смене реализма другими стилями и направлениями уменьшается до минимума. Потребности в новом удовлетворяются в реализме в пределах самого реализма — новыми индивидуальными стилями.

Развитие индивидуальных стилей наряду с огромными возможностями, которые оно открывает, связано с большой опасностью: появлением «псевдостилей», искусственно придуманных стилевых образований. Преодоление заключается только в том, чтобы вовремя опознать одаренность писателя и отличать подлинный и ценный индивидуальный стиль, связанный со значительной личностью, от искусственных и надуманных приемов. Поэтому огромное значение имеет рост личной культуры читателя, способного понимать литературу и отделять пшеницу от плевел.

В истории литературы одновременно с увеличением роли личности писателя в литературе появилась критика и литературоведение. Критика и литературоведение в истории русской культуры возникли одновременно с расцветом в ней индивидуального творчества. Роль критики и литературоведения в истории литературы очень велика, они помогают с большей легкостью, чем раньше, отделять индивидуальность от шаблона, талант от бездарности и совершенствовать индивидуальность.

Критика — это зеркало литературы, формирующей свое лицо. Без великой русской критики XIX века не могло бы быть и великой русской литературы. Это не всегда осознается.

Поэтому будущее литературы, которое неизбежно связано с дальнейшим развитием индивидуального начала, потребует всестороннего развития критики. Псевдоличности, псевдостили, псевдохудожественность явятся главной опасностью литературы в тот период, когда внешняя консервативность литературных форм, облегчавшая самовоспроизведение литературы в прошлом, окончательно сменится более сложной воспроизводящей традиционностью — традиционностью общей эстетической культуры.

Возрастающая роль критики будет заключаться, как можно думать, не в росте ее чисто внешнего авторитета, а в возрастании роли внутреннего авторитета. Роль критики будет сведена на нет и дискредитирована, если критика просто будет претендовать на роль гувернантки и, указывая пальцем, твердить: это хорошо, а это плохо. Критика должна формировать эстетические представления читателей, исходя из которых читатель в какой-то мере сам будет видеть достоинства и недостатки произведения. Литературоведение будет обогащать художественный опыт писателей и народа, раскрывая эстетические ценности прошлого и настоящего, расширяя культурный горизонт и обогащая современность. Литературоведение — это обогатительная фабрика литературы.

Моя задача, однако, не в том, чтобы раскрыть значение критики и литературоведения.

О прогрессе в литературе можно было бы судить с гораздо большей уверенностью, если бы в нашем литературоведении появлялось больше работ, которые рассматривали бы развитие того или иного явления на протяжении многих веков. Между тем у нас в литературоведении очень мало «сквозных» тем — тем, охватывающих одно явление за несколько веков на примере творчества многих писателей и по возможности на материале многих литератур. Приходится пожалеть, что у нас слишком мало литературоведов-энциклопедистов, литературоведов, выходящих за пределы своих излюбленных, специальных тем.

Русская литература, как и литература всего мира,

должна интенсивно изучаться на всем ее протяжении. Надо всегда иметь перед глазами тысячелетнюю перспективу русской литературы. Это важно для понимания современности и для проникновения в будущее. Завтрашний день продолжит не только сегодняшний, но и вчерашний, и те дни, что были давно. По достоинству оценить современность можно только на фоне веков. Наша современная литература заслуживает своей оценки не в узких пределах XX века, а в перспективе всемирно-исторического развития литературы.

1977

Несколько мыслей о «неточности» искусства и стилистических направлениях

1



ри принято анализировать по преимуществу познавательную сторону искусства. Литература часто рассматривается в популярных очерках только как наглядное пособие к истории, обществоведению и расценивается по тому, сколько и что она сообщает читателю. Это в известной мере проявляется и при другом аспекте изучения литературы: литература все чаще начинает рассматриваться только с точки зрения теории информации.

Этот подход к литературе как к познавательной ценности не только законен, но и необходим, однако им нельзя, разумеется, ограничиваться. Произведение искусства не только сообщает, информирует, но и провоцирует некую эстетическую деятельность читателя, зрителя, слушателя. Эстетическое впечатление от него связано не только с получением информации, но одновременно и с ответным действием воспринимающего лица, творчески откликающегося этим действием на него. Произведение искусства рассчитано в акте своего творения не только на пассивное восприятие, но и на активное соучастие. В этом коренное отличие искусства, скажем, от науки, которая в своих отдельных дисциплинах

может ограничиваться извлечением информации. Наука при этом основывается на концепции точного измерения. Искусство не основывается на измерении, — оно, как увидим, в основе своей «неточно».

Произведение искусства в его восприятии читателем, зрителем или слушателем — вечно осуществляющийся творческий акт. Художник, создавая произведение искусства, вкладывает в это произведение (или, как теперь говорят, «программирует») акт «воспроизводства» в сознании рецептора. Причем воспроизводство это только условно повторяет акт творения художника¹ и имеет широкие потенциальные возможности, лишь частично реализуемые в творческом акте воспринимающего лица; оно имеет своеобразные «допуски» — различные у разных людей, в разные эпохи и в различной социальной среде. Следовательно, индивидуальный воспроизводящий акт не всегда совпадает с намерениями творца, да и самые замыслы творца не всегда точны.² Творчество имеет различные, хотя и не беспредельные возможности своей реализации в акте сотворчества читателя, зрителя, слушателя.

2

В самом деле, известно, какую большую роль играет в искусстве некоторая доля неточности. Проведенная от руки чуть неровная линия лучше согласуется с эстетическим сознанием зрителя, чем вычерченная по линейке. Приведу и другой, более сложный пример. Бездушные подражания XIX и XX веков романскому зодчеству могут быть безошибочно отличены от подлинных произведений романского искусства именно своею точностью, «гладкостью», идеальной симметричностью. В подлинных произведениях романского искусства правая и левая стороны портала, особенно со скульптурными де-

¹ Писатель может вести своего читателя по «ложному следу», преувеличивая, например, импровизационность своего творческого акта и почти всегда изображая процесс своего творчества как единый акт написания окончательного текста в последовательном порядке от первой страницы до последней.

² Эта неточность замысла входит в самую суть произведения искусства и поэтому непременно должна быть учитываема в реставрационной и текстологической работе, особенно при попытках определить «последнюю волю» автора.

талями, слегка различаются, окна и колонны неодинаковы. Хорошо известно, что капители в романских колоннадах часто различны, и иногда довольно резко, особенно в саксонском варианте романского стиля. Различаются и самые колонны — по камню, из которого они сделаны, по форме (витые, например, могут чередоваться с гладкими). Колонны могут перебиваться квадратными в сечении опорами и даже кариатидами (в монастыре святого Бертрана «de Comminges» в Пиренеях). Однако общий архитектурный модуль и пропорции в целом не нарушаются. Восприятие романского строения требует от зрителя постоянных «поправок». Зритель как бы решает в уме задачу, обобщая и приводя к общему знаменателю различные архитектурные элементы. Он неявно ощущает за всеми различиями некую одну идеальную колонну, создает в уме концепт колонны созерцаемого им нефа, концепт окна данной стены здания или данного места стены, концепт портала, восстанавливает в сознании симметрию и создает среди неточностей реального здания некую его идеальную сущность, притягательную все же своей некоторой неопределенностью, неполной осуществленностью, недосказанностью. Не только творец, но и его сотворец — рецептор, домысливающий произведение за творца, не создает законченного образа произведения искусства.

Ни в коем случае не следует ограничивать объяснение этих неточностей техническими трудностями воплощения художественной идеи (например, трудностями резки одинаковых капителей) или тем, что в постройке здания, в разных его частях участвовали различные мастера. Можно легко доказать, что различия не только эстетически допускались, но были и эстетически необходимы.

В готическом искусстве эта принципиальная художественная неточность особенно наглядно выражается в том, что башни, фланкирующие западные порталы соборов, не только не повторяют друг друга зеркально, но иногда различны по типу перекрытий, по высоте и по общим размерам (соборы в Амьене, в Шартре, в Нойоне и др.). Из трех порталов собора Норт-Дам в Париже правый уже левого на 1,75 м. Только в XIX веке при достройке собора в Кёльне строители нового времени сделали башни западной стороны точно одинаковыми и тем придали Кёльнскому собору неприятную сухость.

Правда, современные архитекторы могут создать здание идеальной правильности, которое будет тем не менее производить эстетическое впечатление, но это значит, что выделение в нем его «идеальной» стороны, «идеи» здания идет по другому направлению: путем, скажем, разгадывания зрителем сложных пропорциональных соотношений объемов или контрастов. Обнажение конструкций (у конструктивистов) — одна из форм «недоработанности» здания, типичная для современного, в значительной степени технизированного сознания: зритель должен понять и объяснить себе строение со стороны его технического устройства.

Творческий акт искусственного в искусстве зрителя и неискусственного совершается на различных уровнях. Выделение идеи произведения искусственному зрителю дается более легко, чем неискусственному. Поэтому мало знакомый с искусством зритель больше нуждается в чистоте архитектурной отделки, правильности линий, аккуратности окраски и элементарной «отремонтированности».

Эстетическая восприимчивость зрителя основывается не только на личном опыте, но и на опыте многих поколений, растет с веками. Именно поэтому теперь в большей мере, чем раньше, зрителю необходимы «допуски» сотворчества, большой диапазон возможностей в реализации тех творческих потенций, которые заложены творцом в его произведении. Характерно, например, что на современного зрителя произведения пластических искусств, на которые время наложило свой разрушительный отпечаток, могут производить даже более сильное художественное впечатление, чем произведения, только что вышедшие из рук художника. Но, разумеется, не всегда. Известен рассказ о некоем нуворише, который в только что купленном им замке приказал почистить латы на манекенах рыцарей. Известен и анекдот о градоначальнике, возмущившемся в музее античной скульптуры, что статуи стоят «неотремонтированными», «даже с отбитыми руками». Зрителю, не умеющему воспроизвести идеальный образ предмета искусства, нужны линии, проведенные циркулем или по линейке, нужно идеальное построение симметрии, нужна полная осуществленность замысла художника. Он оценивает красоту города по степени отремонтированности фасадов, а живопись — по степени натуралистической точности в передаче деталей.

Если в области архитектуры (мы видели это на примере романского и готического стилей) сотворчество зрителя, угадывающего в неточностях творения идею формы, обнаруживается довольно отчетливо, то в искусствах словесных дело обстоит сложнее. Здесь, в отличие от архитектуры, гораздо значительнее роль содержания, и угадывание приобретает сложную многоступенчатость. Внимание читателя прежде всего отбрасывает различные случайные порчи: дефекты, проникшие помимо воли автора после него (опечатки, например), дефекты, случайно допущенные самим автором (ботанические ошибки, допущенные в описаниях природы у Тургенева, или шуба «на больших медведях», в которой едет Чичиков летом у Гоголя). Затем читатель прозревает внутренние соотношения формы, обнаруживая «идею формы», и, наконец, овладев «идеей формы», угадывает в ней ее содержательность: соответствие «идеи формы» «идее содержания» произведения. Эта «идея содержания», прежде чем войти в сознание читателя, сама должна пройти те же стадии узнавания читателем, что и «идея формы».

Итак, проявление сотворчества в литературе неизмеримо разнообразнее, чем, например, в зодчестве. Главное проявление «неточности» в литературе, требующее своего восполнения в творческом акте читателя, — это заранее запланированное художником некоторое несоответствие формы и содержания, которое затем в сотворческом акте читателя оказывается восполненным.

Читатель через случайность догадывается о закономерности, через грубую форму изложения — о тонком и сложном содержании, через несколько различных неправильных передач или с помощью различных точек зрения восстанавливает правильную, объективную картину и т. д. Возможно одновременное использование нескольких приемов для художественного утверждения какого-то одного определенного эстетического концепта. Определенная установка писателя на сотворчество своего читателя может сказываться в самом художественном образе. Так, например, внешняя грубость персонажа может прикрывать его внутреннюю доброту, порядочность, душевную тонкость и даже изящество. И именно их должен обнаружить сам читатель.

В литературе не столько важна данность произведения, сколько его идеальная заданность. Борьба задан-

ного и данного лежит в основе всякого произведения искусства и знаменует собой акт эстетического, творческого соучастия рецептора. Торжество заданного над данным в рецепторном акте и составляет сущность эстетического восприятия.

Заданное всегда прорывается к читателю через некоторое нарочито неполное свое воплощение. Многообразие типов этой неполноты можно, например, показать на произведениях Достоевского.

Действительно, Достоевский постоянно стремится показать сущность через ее неполное воплощение в своем произведении, через кривое зеркало посторонних мнений, рассказов, слухов, сплетен. Герои и события изображаются Достоевским сразу с нескольких точек зрения. Как давно уже отмечено, в произведениях Достоевского господствует контрапункт, сосуществование разных повествовательных голосов. При этом иногда трудно отделить хроникера, повествователя от автора: слова их часто смешиваются. И это не следует расценивать как художественный недостаток. Смешение разных голосов только усложняет задачу читателя, но отнюдь ее не отменяет. Мы можем отметить также, что хроникер или рассказчик все уравнивает в своем повествовании — значительное и незначительное. Он не может дать правильной оценки происходящему, он не понимает происходящего, он ниже того, о чем повествует. При этом Достоевский (или его фактотум — хроникер) часто ссылается на свою неосведомленность, он подчеркивает неровность, даже случайность формы своих произведений.¹

Интересен прием использования различных банальностей и штампов, от которых должен освободить идею произведения сам читатель. Так, например, в «Легенде о Великом инквизиторе» есть литературные банальности и штампы, они нарочито введены Достоевским. Ведь рассказывает легенду Иван Карамазов, это его сочинение, а он «неопытный» писатель. «Неопытность» Ивана Карамазова должна быть ему прощена читателем ради глубины идеи. И в этом также заложен творческий акт для читателя.

¹ Для Достоевского характерны такого рода заявления: «...как мы ни бились, а поставлены в решительную необходимость уделить и этому второстепенному лицу нашего рассказа (генералу Иволгину. — Д. Л.) несколько более внимания и места, чем до сих пор предполагали» (Собр. соч., М., 1957, т. 6, с. 547).

Конечно, перечисленные «неточности» — очень небольшая их часть не только в литературе вообще, но и у Достоевского в частности. Каждый писатель имеет свои приемы «программирования» творческого акта у читателей.

Совсем особые типы «неточностей» в поэзии. В самой рациональной поэзии должны быть элементы неопределенности и недосказанности, своего рода поэтической иррациональности. Это хорошо выражено П. Верленом в стихотворении «Искусство поэзии»:

За музыкую только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.
Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песни, где немножко
И точность точно под хмельком.

(Перевод Б. Пастернака — Курсив мой. — Д. Л.)

В искусстве важно не только само сотворчество, но и потенции сотворчества. Художественное впечатление, особенно в поэзии, не всегда связано с определенным образом, имеющимся у автора, и с тем образом, который способен развернуть читатель, но и с некоторой потенцией образа. Образ не только полностью не развернут у автора, но не развернут и у читателя. Но то, что читатель может его развернуть, чрезвычайно важно. Писатель создает концепт, который обладает потенцией своего развертывания у читателей.

Поэтому каждое новое воспроизведение художественного произведения может продвигаться вглубь, открывать неизвестное ранее. Одна из тайн искусства состоит в том, что воспринимающий может даже лучше понимать произведение, чем сам автор, или не так, как автор. «Узнавание» — творческий акт. Оно каждый раз — в известных, впрочем, пределах — различно. Если этого нет, произведение не может находить отклик в читателях и должно быстро утрачивать свою ценность. Вот почему каждый подлинно великий писатель в известных пределах различен в различные эпохи, своеобразен в восприятии читателей. Шекспир в России не тот, что Шекспир в Англии. Он различен в отдельные эпохи, в той или иной социальной среде своих читателей и зрителей. Эпохе классицизма нужен свой Дюсис для понимания Шекспира. Необязательны переделки пьес Шекспира, но обя-

зательны свои художественные ассоциации, которыми встречает каждая новая эпоха гениальное произведение. Художественное произведение может вызвать большую научную литературу, которая будет вскрывать различные стороны его художественного существа, никогда его не исчерпывая. Многие в этой литературе удивило бы самого автора, но это не означает, что в этом удивительном «многом» все неверно.

4

Искусство не только задает задачи для воспринимающего, но намечает и пути, по которым совершается его сотворчество, облегчает эстетическую апперцепцию произведений. Великие стили эпохи, отдельные стилистические направления и индивидуальные стили подсказывают и направляют художественное обобщение не только творцам, но и тем, кто воспринимает.

Главное в стиле — его единство: «самостоятельность и целостность художественной системы». ¹ Целостность эта направляет восприятие и сотворчество, определяет направление художественного обобщения читателя, зрителя, слушателя. Стиль суживает художественные потенции произведения искусства и тем облегчает их апперцепцию. Естественно поэтому, что стиль эпохи возникает по преимуществу в те исторические периоды, когда восприятие произведений искусства отличается сравнительной негибкостью, жесткостью, когда оно не стало еще легко приспосабливаться к переменам стиля. С общим ростом культуры и расширением диапазона восприятия, развитием его гибкости и эстетической терпимости падает значение единых стилей эпохи и даже отдельных стилистических течений. Это можно заметить довольно отчетливо в историческом развитии стилей. Романский стиль, готика и ренессанс — это стили эпохи, захватывающие собой все виды искусства и частично переходящие за пределы искусства — эстетически подчиняющие себе науку, философию, быт и многое другое. Однако барокко может быть признано стилем эпохи только с большими ограничениями. Барокко на известном этапе своего развития могло существовать одновременно с другими

¹ Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное (V конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению. Белград, 1967). Л., 1967, с. 13.

стилями, например с классицизмом во Франции. Классицизм, в целом сменивший барокко, обладал еще более узкой сферой влияния, чем предшествующие стили. Он не захватывал (или захватывал очень незначительно) народное искусство. Романтизм отступил и из области архитектуры. Реализм слабо подчиняет себе музыку, лирику, отсутствует в архитектуре, балете. Вместе с тем это относительно свободный и разнообразный стиль, допускающий многообразные и глубокие индивидуальные варианты, в которых ярко проявляется личность творца.

Искусство средних веков потому и основывалось на стилистических канонах и этикете, что этим облегчалось не только творчество, но и восприятие художественных произведений. Благодаря стилистическим канонам возрастала предсказуемость явлений искусства. Вырастала уверенность в осуществлении ожидаемого в рецепции воспринимающего. В XIX веке произошло отмирание если и не самих канонов, то во всяком случае самой идеи необходимости канонов как некоего положительного начала в искусстве, ибо восприятие стало достаточно высоким и отпала необходимость в едином стилистическом ключе для «чтения» произведений искусства. Воспринимающий искусство смог легко приспособливаться к индивидуальным авторским стилям или к стилю данного произведения.

Прогресс в искусстве есть прежде всего прогресс восприятия произведений искусства, позволяющий искусству подниматься на новую ступень благодаря расширению возможностей ассимиляции произведений различных эпох, культур и народов.

В. М. Жирмунский так определяет значение стиля как явления, облегчающего благодаря своей целостности и систематичности рецепторную деятельность воспринимающего лица, в первую очередь, конечно, исследователя: «...понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное или пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка требует соответствующей формы сводов. И как ученый-палеонтолог

по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого, так исследователь художественного стиля по строению колонны или остаткам фронтона может в общей форме реконструировать органическое целое здания, «предсказать» его предполагаемые формы. Такие «предсказания» — конечно, в очень общей форме — мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, т. е. в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов».¹

1973

¹ Жирмунский В. М. Задачи поэтики. — В его кн.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 34—35.

Контрапункт стилей как особенность искусств

1

Не давая в данной заметке определение тому, что такое стиль в широком искусствоведческом смысле этого слова, отмечу его важнейшую особенность: стиль всегда некоторое единство. Это единство пронизывает и объединяет собой как форму произведения искусства, так в известной мере и его содержание. Для стиля эпохи характерны и излюбленные темы, мотивы, подходы, и повторяющиеся элементы внешней организации произведения. Стиль обладает как бы кристаллической структурой, — структурой, подчиненной какой-либо единой стилистической доминанте.

Стилистическое единство создается совместно творцом произведения и его читателем, зрителем, слушателем. Автор произведения искусства сообщает тому, кто его произведение воспринимает, некий стилистический ключ. И в конечном счете творцами стиля эпохи оказываются как авторы, так и те, к кому они обращаются. Более внимательное исследование стилей показывает, однако, что большинство высокохудожественных произведений могут быть «прочтены» не в одном ключе, а по крайней мере в двух. И это один из признаков их художественного богатства.

Кристаллы, как известно, могут вра-

стать друг в друга. Для кристаллов, впрочем, это вращение исключение, но для произведений искусства — явление вполне обычное.

Искусство уже по самой природе своей имеет два слоя, а иногда и больше. В этом природа образа, метафоры, метонимии. В этом и природа поэтического слова: за обычным смыслом скрывается другой — необычный.

Принадлежность произведения к двум стилям одновременно как бы подготовлена самой природой искусства.

Произведения Шекспира воспринимаются и в стиле барокко, и в стиле ренессанса. Произведения Гоголя, Лермонтова, даже Достоевского — это произведения, которые в какой-то своей части могут быть «прочитаны» и в плане их принадлежности к реализму, и в плане романтического стиля.¹

Стиль не пассивно воспринимается читателем, а «реконструируется» читателем, зрителем и слушателем. В произведении искусства есть некая идеальная форма и есть воплощение этой идеальной формы, которая в какой-то мере всегда отстает от идеальной и поэтому требует от воспринимающего сотворчества с автором. Стиль обнаруживает себя в восприятии произведения искусства, если только это восприятие эстетическое, имеет творческий характер. Воспринимающий произведение искусства, преодолевая отдельные непоследовательности стиля в произведении, восстанавливает его единство. Это так же, как при восприятии стихотворной формы поэтического произведения: метр может нарушаться, но эти нарушения метра восстанавливаются с помощью инерции ритма. Когда читающий освоил ритм, он может не замечать пропуски необходимых для метрической правильности ударений. Поэтому наличие в одном произведении нескольких стилей — задача, которую автор предлагает своим читателям, и характерно, что задача эта с большим трудом разрешается современниками автора, чем читателями другого времени в свете общей исторической перспективы.

В данной статье мы остановимся на случаях совмещения нескольких стилей в одном произведении. Это видимое нарушение единства на самом деле, как мы уви-

¹ Произведениям Достоевского, особенно ранним, помимо дополнительного романтического стиля, присущ, как известно, и натурализм.

дим, не только создаст новое, высшее единство, но является важной исторической особенностью искусства, позволяющей искусству успешно развиваться и сочетаться с действительностью.

2

Наиболее простые и наглядные примеры сочетания различных стилей дает архитектура. Гораздо труднее их определить в литературе, так как в литературе сложнее, чем в пластических искусствах, выявляются признаки стилей. Однако их необходимо увидеть, ибо попытки рассматривать стиль каждого писателя как стиль строго единый, не вдаваясь в динамику возникновения стиля, перехода от одного стиля к другому, не вскрывая в общем единстве наличие динамически сложившихся компонентов, только обедняют наше понимание произведения искусства.

Особенно богата соединениями различных стилей история английского искусства. Английская готика, например, просуществовала без перерывов со второй половины XII века до XIX века включительно. Было бы при этом неправильно рассматривать английскую готику как сплошь подражательную или для нового времени — как целиком ретроспективную. Многие конструктивные приемы в готической архитектуре были открыты в английской готике раньше, чем в континентальной: например, стрельчатая арка (собор в Чичестере, 1186 г., восточный трансепт собора в Линкольне, 1190 г.), нервюрный свод (собор в Дареме, 1093 г.). Раньше, чем во Франции, совершился в Англии переход к «пламенеющей» готике со всеми ее стилистическими новшествами. И тем не менее английская готика никогда не достигала такой конструктивной (структурной) последовательности, как во Франции или в Германии. Она постоянно входила в соединение с ренессансом, барокко, классицизмом, стилем тюдор и пережила своеобразный подъем в XIX веке, недооценивать который было бы грубой ошибкой.

Наиболее убедительным с точки зрения эстетических достоинств представляет собой соединение двух стилей в английском так называемом «перпендикулярном» стиле, существование которого может быть отмечено уже с конца XIV века и который представлял собой соединение традиционной готики с веяниями ренессанса.

Перпендикулярная готика — это английский стиль «*rag excellence*», и ее идейное значение было совершенно отличным от того, которому служила готика на европейском континенте. Если в Европе обращение к готике в XIX веке знаменовало собой реакционные устремления к прошлому, то в Англии готика символизировала либерализм и так называемые «английские свободы». Именно поэтому здание английского парламента было выстроено в 30-е годы XIX века в стиле английской готики.¹

О конкретной связи английской перпендикулярной готики с представлениями об «английских свободах» пишет Джон Мартин Робинсон, автор исследования о замке Арундел (*Arundel*).² Замок Арундел как таковой существует уже в течение девяти веков (с 1067 г.). Он был сильно разрушен в XVII веке во время гражданской войны в Англии. Наследственный владелец этого замка, одиннадцатый в роду герцог Норфолкский начал его реконструкцию в 1786 году в стиле готики с элементами романской архитектуры (романский стиль в Англии называется «норманнским», или «саксонским»). Одну из главных ролей в создании этого смешанного стиля сыграл архитектор Джеймс Уайет (*Wyatt*). Появилась разновидность английской готики — «*the Arundelian style*», в котором был перестроен для короля Георга III Виндзорский замок. Одиннадцатый герцог Норфолкский был по своим взглядам либералом, поклонником американской революции. В созданном по его инициативе стиле «*Arundelian*» он начал строить некоторые архитектурные сооружения, называя их именами деятелей американской революции: Джефферсон и пр. Одиннадцатый герцог Норфолкский был председателем клуба вигов, противником работорговли. При начале реконструкции *Wagon's Hall* в 1804 году первый заложенный камень был посвящен им свободе. Многочисленные сюжеты живописи, витражей, скульптуры в замке были посвящены триумфам свободы над тиранией королей (подписанию Великой хартии вольностей, установлению суда по закону и пр.).

Соединение двух стилей, но другого порядка, чем перпендикулярная готика, представляет собой замок

¹ Об английской перпендикулярной готике и ее видоизменениях под влиянием «соседних» стилей см.: *Harvey John. The Perpendicular Style. London. 1978.*

² *Robinson J. M. Gothic Revival at Arundel. 1780—1870. — The Connoisseur. 1978, N 793, March, p. 162—171.*

Даунтон, построенный в 1774—1778 годах Ричардом Пейном Найтом (Richard Payne Knight). Здесь введен контраст двух стилей. Снаружи замок построен в стиле поздней английской готики. Внутри же он выстроен в стиле римской античности (один из залов замка представляет собой, например, подражание внутреннему виду Пантеона: даже порфировые колонны были привезены из Италии). Что такое распределение стилей между экстерьером и интерьером далеко не случайно, показывает тот факт, что знаменитый шотландский архитектор Роберт Адам проектировал замок Кулзин в средневековом стиле, но с классической двойной лестницей внутри. Античные принципы красоты он возрождал в других своих постройках.¹

В этих примерах перед нами не соединение двух стилей, позволяющих одно и то же произведение «читать» в двух ключах — позднеготическом и классицизма, а упорядоченное разграничение этих стилей, рассчитанное на эффект перехода от одного стиля к другому. Восприятие, утомленное доминантами одного стиля, должно было переходить к доминантам другого стиля, упражняя свою эстетическую гибкость и вместе с тем давая себе некоторый «отдых».

Характерно, что каждое помещение замка или дворца могло создаваться в своем стиле: интерьер должен был быть разнообразен уже начиная с 70-х годов XVIII века.

Перед нами как бы ослабленные формы соединения различных стилей.

То же структурное единство двух стилей характерно для английской живописи и английской скульптуры на всем протяжении их развития. Причиной этого являлось, очевидно, то, что английское искусство было в целом широко раскрыто для континентальных влияний и для

¹ См.: Pevsner N. *Studies in Art, Architecture and Design*. V. 1. *From Mannerism to Romanticism*, 1968, p. 110. — В связи с этим нужно отметить, что Адам следовал не только архитектуре античности, но и ее пониманию итальянским архитектором эпохи Возрождения Палладио. Главный объект для изучения и творческого переосмысления Адам нашел не в Италии, а в Сплите — дворец Диоклетиана (около 300 г. нашей эры). Адам изучал дворец Диоклетиана вместе с французским художником Шарлем Луи Клериссо и двумя чертежниками. Сделанные тремя последними чертежи купила затем Екатерина II, и это в известной мере повлияло на появление и развитие стиля так называемого «екатерининского классицизма» в России.

приезжих мастеров, но имело одновременно с этим мощную творческую сопротивляемость, определявшуюся тем, что в основном английское искусство подчинялось собственным богатым традициям. Оно было общеевропейским и традиционно-английским одновременно.

Нечто аналогичное и одновременно противоположное Англии в отношении искусств представляет собой другой остров — Сицилия. Сицилия, так же как и Англия, постоянно подвергалась влиянию континентального искусства Европы, но без той же способности к творческому усвоению влияний. Поэтому в Сицилии часто механически смешивались различные стили. В Сицилии могут быть отмечены влияния финикийцев, греков, карфагенян, римлян, готов, византийцев, арабов, норманнов, немцев, французов, испанцев, австрийцев, англичан. Можно сказать, что в искусстве Сицилии отразились почти все европейские цивилизации и частично восточные. Здесь, иногда в одном и том же архитектурном сооружении, конфронтировались латинский Запад и исламский Восток. Знаменитый собор в Чефалу, начатый королем Рожером II в 1131 году — западный снаружи и византийский внутри, со своей поразительной мозаикой Пантократора, — представляет собой механическое соединение двух европейских стилистических стихий, очевидно обусловленное не замыслом творца, а случайным сочетанием вкусов строителей и мозаичистов из разных стран.

Аналогичную английской готике роль постоянного возбудителя в появлении новых стилей в Англии и Шотландии имели и другие стили — как иных стран, так и старые стили своей страны. Мы уже характеризовали в этом отношении так называемый британский «Adam's Style». Многочисленны и постоянные обращения британских зодчих и мебельщиков к своим собственным старым стилям: Regency Revival,¹ Georgian Revival, Norman Revival (возрождение романского стиля в его английской модификации) и т. д.

Я привожу в пример историю английской архитектуры, но аналогичными обновлениями и возрождениями наполнен весь XIX век по всей Европе. Здесь и обраще-

¹ Отметим попутно, что одними из пионеров возрождения стиля регентства был в Англии поэт Данте Габриел Россетти и его брат Вильям Михаил. Данте Габриел Россетти обратился к стилю регентства в своей живописи и в поэзии одновременно (Wainwright Clive. The Dark Ages of art revived or Edwards and Roberts and the regency revival. — The Connoisseur, June 1978, p. 94—105).

ния к готике, к романскому стилю, к ренессансу и более «узкие» обращения — к стилю ампир во Франции при Наполеоне III или к стилю рококо, во втором рокайле тогда же и т. д.

Характерно, что Англия, в свою очередь, влияла на континент: типично австрийский стиль во внутреннем убранстве домов, а частично и в их экстерьерах, в музыке и в поэзии — стиль бидермайер — был в значительной мере навеян английским стилем Адама в интерьерах.¹

8

Упомянув о стиле бидермайер, мы прямо подошли к очень важной в истории искусств проблеме эклектики.

С самого своего возникновения стиль бидермайер подвергся нападкам со стороны знатоков искусства — как стиль эклектический, а потому смешной и безвкусный. Это отразилось в самом названии этого стиля, данного ему его врагами.² Потребовалось почти столетие, чтобы стиль бидермайер был реабилитирован в глазах историков искусств. Это произошло в начале XX столетия.

Что такое эклектика и какова ее роль?

Как правило, отрицание всех так называемых эклектических стилей происходило при их появлении; впоследствии исторический взгляд на эклектические стили вносил успокоение в оценки, и так называемые эклектические стили начинали оправдываться в свете исторической перспективы. На наших глазах произошла реабилитация стиля модерн (иначе называемого «*art nouveau*», Сецессион и пр.) и других предшествовавших модерну стилей, в частности уже упомянутого второго рокайля.

Иногда естественное у исследователя, занятого поисками стиля эпохи, стремление искать по преимуществу стилистическое единство, единый стилистический код для прочтения всех памятников эпохи заставляет его не замечать отсутствия в ту или иную эпоху единой эстетики. Между тем не только наличие единства, но и само от-

¹ См. об этом: Himmelheber Georg. Biedermeier. — *The Connoisseur*, May 1979, pp. 2—11.

² Стиль был назван по выдуманной фамилии воображаемого юмористического поэта начала XIX в. Готлиба Бидермайера (Gottlieb Biedermeier).

• сутствие единства стиля является в какой-то мере характерным для своего времени.

Приведу такой пример. В художественной жизни России второй половины XIX века резким несоответствием литературному реализму отличалась эстетика балетного спектакля. Вспомним, с какой насмешкой и горечью писал Некрасов о танце русского мужика в стихотворении «Балет» (1866): такое изображение этой сферы народной жизни было для него неприемлемо.

В известной мере Некрасов был прав. Однако нельзя при всем том отрицать огромное значение постановщика танца «Мужичок» балетмейстера Мариуса Петипа для русского искусства в целом.

Гениальный эклектик М. Петипа задержал в России процесс падения европейского балетного искусства, сохранил целый ряд постановок начала XIX века, эпохи романтического балета («Жизель», «Пахита» и др.), а затем поднял балетное искусство на такую высоту, что этот, казалось бы, «частный» вид искусства смог оказать влияние на русскую музыку, живопись, поэзию и драматургию конца XIX — начала XX века, когда возрождались элементы романтизма. «Симфонизация» балета, достигнутая совместными усилиями балетмейстера и композитора («Спящая красавица» М. Петипа и П. И. Чайковского, «Раймонда» М. Петипа и А. К. Глазунова), привела к влиянию балетной музыки на симфонию (ряд произведений Чайковского и Глазунова¹), затем к влиянию «балетного» историзма и декорационного искусства на тематику станковой живописи художников «Мира искусства» (А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, К. Коровин и мн. др.) и в конце концов сказалась в тематике символизма. Не случайно средневековый сюжет балета М. Петипа и А. Глазунова «Раймонда», носившего первоначально название «Белая Дама», по имени романтического персонажа балета — «белой дамы», увидевшей главную героиню в мире сновидения, сказался в тематике ранней лирики Блока. Не менее характерно и то, что драму «Роза и крест» Блок замыслил первоначально как либретто для балета. Искусство балетмейстера воздействовало на первые режиссерские опыты В. Э. Мейер-

¹ А. К. Глазунов сам утверждал: «Да, я кое-чему научился у Дриго и Петипа и им благодарен» (цит. по кн.: Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX в. Л. — М., 1963, с. 319).

хольда (особенно в бытность его режиссером Мариинского театра).

Так эстетика балетного спектакля, казалось бы выделенного из общей художественной жизни России второй половины XIX века, вызывавшая резкую неприязнь к балету главных представителей русской прозы и поэзии этого времени (Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого и др.), одержала в другой период своеобразную победу хотя и в ограниченных, но разнообразных областях русского искусства.

Предвидеть такое «схождение» столь различных и по масштабу, и по самому своему эстетическому характеру искусств в точке балета вряд ли было возможно во второй половине XIX века. И все-таки снова возникает вопрос: на какой общей эстетической почве могли одновременно существовать Петипа, Некрасов, Достоевский? Почвой этой, как мне представляется, был типичный для части искусства второй половины XIX века эклектизм. Эклектизм, не тронувший вершину русской литературы, был присущ некоторым из изобразительных искусств этого времени — в наибольшей мере архитектуре и в известной степени театру, главным образом балету.

Реализм русской литературы середины — второй половины XIX века не мог распространиться на те виды искусства, где условность была особенно велика: на балет, на архитектуру и прикладное искусство. Поэтому эти области отпали от главенствующего стиля эпохи и развили в своих недрах различные формы эклектики.

От органического сочетания стилей (как в перпендикулярной готике) эклектизм отличается своей неорганичностью. Это по большей части механическое присоединение и соединение различных стилевых элементов. Тем не менее эклектизм ни в коем случае не следует считать оценочным термином и только отрицательным явлением. Без эклектизма второй половины XIX века в области архитектуры не мог бы возникнуть стиль модери начала XX века, а без эклектизма балетного искусства первой половины балетного творчества М. Петипа — его же симфонизация балета конца XIX века, приведшая, как мы уже указывали, к расцвету не только русского балета, но и балетного искусства во многих странах мира.

Эклектизм, освобождая искусство от тирании одного стиля, сделал возможным возникновение в начале XX века новых течений в области театра, живописи, музыки, поэзии. Правда, следует признать, что и начало XX века

• не было целиком свободно от эклектизма, и самое обилие различных направлений, иногда не выходявших за пределы художественных манифестов, было одним из его проявлений.

Эклектические системы стиля можно рассматривать как системы, находящиеся в неустойчивом равновесии. Если такой системе сообщить небольшой импульс, то возникнут явления, которые могут привести либо к полному расстройству всей системы, либо к созданию новых стилей.

Именно в этом заключается, как мне представляется, хотя и отнюдь не эстетическое, но важное историческое оправдание эклектики. Оставаясь эстетически неполноценным, эклектизм тем не менее в аспекте историческом может развивать в себе элементы будущего развития искусств, сохранять старое для нового; в нем, как в некоей жизненно многообразной и неустойчивой среде, могут зарождаться новые направления и новые стили.

* * *

Итак, соединение разных стилей может совершаться с разной степенью интенсивности и создавать различные эстетические ситуации: привлечение одного из предшествующих стилей для создания нового (классицизм последней четверти XVIII века, «Adam's style» и др.); продолжение старого стиля, приспособленного к новым вкусам (перпендикулярная готика в Англии); нарочитое разнообразие стилей, свидетельствующее о гибкости эстетического сознания (готика в экстерьере замка Арундел в Англии и одновременно классицистические формы внутри); эстетически организованное соседство зданий, принадлежащих различным эпохам (в Сицилии); механическое соединение в одном произведении лишь внешних особенностей различных стилей (эклектизм).

Независимо от эстетических достоинств произведений, соединяющих в себе различные стили, самый факт столкновения, соединения и соседства различных стилей имел и имеет огромное значение в развитии искусств, порождая новые стили, сохраняя творческую память о предшествующих.

С точки зрения теории искусств основы «контрапункта» различных стилей представляют огромный интерес и подлежат внимательному изучению. Наличие «контрапункта» стилей в истории архитектуры позволяет думать,

что и литература, развитие которой в той или иной мере сопряжено с развитием других искусств, обладает различными формами соединения стилей.

Мною уже была высказана гипотеза о том, что в России в XVII веке барокко приняло на себя многие функции ренессанса.¹

Можно думать, что в России в XVIII веке границы между барокко и классицизмом в значительной степени отличались «размытым» характером. Различные соединения с другими стилями допускал романтизм. Все это еще подлежит внимательному и детальному изучению. Задача данной заметки — только поставить вопрос.

1978

¹ См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973, с. 165—214.

Мы часто встречаемся с противопоставлением естественных наук, которые считаются точными, — «неточному» литературоведению. На этом противопоставлении основывается порой встречающееся отношение к литературоведению как к науке «второго сорта». Однако естественные и общественные науки вряд ли сильно различаются между собой. В принципиальном отношении — ничем. Если говорить о том, что гуманитарные науки отличаются историчностью подхода, то и в естественных науках есть исторические науки: история флоры, история фауны, история строения земной коры и пр. и пр. Комплексность материала изучения отличает географию, океановедение и многие другие науки. Гуманитарные науки имеют дело по преимуществу со статистическими закономерностями внешне случайных явлений, имеющими, однако, объективный характер, но с этим же имеют дело и многие другие науки. Так же относительны и все другие различия.

При отсутствии принципиальных различий имеются практические различия. Так называемые точные науки (а среди них много совсем не «точных») гораздо более формализованы (я употребляю это слово в том смысле, в каком его употребляют предста-

вители точных наук), в них не смешивают исследования с популяризацией, сообщения уже добытых ранее сведений с установлением новых фактов и т. п.

Говоря о том, что у гуманитарных наук нет принципиальных различий с точными науками, я не имею в виду необходимости математизации нашей науки. Вопрос о степени возможности внедрения в гуманитарные науки математики — это особый вопрос. Я имею в виду только следующее: нет ни одной глубокой методологической особенности в гуманитарных науках, которой в той или иной степени не было бы и в некоторых науках негуманитарных.

И, наконец, замечание о самом термине «точные» науки. Этот термин далеко не точен. По существу выводы всех наук в большей или меньшей мере гипотетичны. Многие науки кажутся точными только со стороны. Это касается и математики, которая на своих высших уровнях тоже не так уж точна.

Но есть одна сторона в литературоведении, которая действительно отличает его от многих других наук. Эта сторона — этическая. И дело не в том, что литературоведение изучает этическую проблематику литературы (хотя это делается недостаточно). Литературоведение, если оно охватывает широкий материал, имеет очень большое воспитательное значение, повышая социальные качества человека.

Я сам специалист по древней русской литературе. Древняя русская литература принадлежит к особой эстетической системе, малопонятной для неподготовленного читателя. А развивать эстетическую восприимчивость читателей крайне необходимо. Эстетическая восприимчивость — это не эстетство. Это громадной важности общественное чувство. Это одна из сторон социальности человека. Социальность эта противостоит чувству национальной исключительности и шовинизма, она развивает в человеке терпимость по отношению к другим культурам — иноязычным или других эпох.

Умение понимать древнюю русскую литературу открывает перед нами завесу над другими не менее сложными эстетическими системами литератур — скажем, европейского средневековья, средневековья Азии и пр.

То же самое и в изобразительном искусстве. Человек, который по-настоящему способен понимать искусство древнерусской иконописи, не может не понимать живопись Византии и Египта, персидскую или ирландскую средневековую миниатюру.

Что такое интеллигентность? Осведомленность, знания, эрудиция? Нет, это не так! Лишите человека памяти, избавьте его от всех знаний, которыми он обладает, но если он при этом сохранит умение понимать людей иных культур, понимать широкий и разнообразный круг произведений искусства, идеи своих коллег и оппонентов, если он сохранит навыки «умственной социальности», сохранит свою восприимчивость к интеллектуальной жизни — это и будет интеллигентность.

На литературоведах лежит большая и ответственная задача — воспитывать «умственную восприимчивость». Вот почему сосредоточенность отдельных литературоведов на немногих объектах и вопросах изучения, на одной только эпохе или на немногих проблемах, как это часто бывает, противоречит основному общественному смыслу существования нашей дисциплины.

В литературоведении нужны разные темы и большие «расстояния» именно потому, что оно борется с этими расстояниями, стремится уничтожить преграды между людьми, народами и веками. Литературоведение воспитывает человеческую социальность — в самом благородном и глубоком смысле этого слова.

С ростом реализма в литературе развивается и литературоведение. Они ровесники, и это не случайно. Задача литературы открывать человека в человеке совпадает с задачей литературоведения открывать литературу в литературе. Это легко можно было бы показать на изучении

древнерусских литературных памятников. Сперва о них писали как о письменности и не видели в этой письменности развития. Сейчас перед нами семь веков литературного развития. Каждая эпоха имеет свое индивидуальное лицо, и в каждом мы открываем неповторимые ценности.

Литературоведение имеет множество отраслей, и в каждой отрасли есть свои проблемы. Однако если подходить к литературоведению со стороны современного исторического этапа развития человечества, то следует обратить внимание вот на что. Сейчас в орбиту культурного мира включаются все новые и новые народы. Демографический взрыв, который сейчас переживает человечество, крушение колониализма и появление множества независимых стран — одной из своих сторон имеют соединение культур человечества всего земного шара в единое органическое целое. Поэтому перед всеми гуманитарными науками стоит сложнейшая задача понять, изучить культуры всех народов мира: народов Африки, Азии, Южной Америки и др. В сферу внимания литературоведов поэтому включаются литературы народов, стоящих на самых различных ступенях общественного развития. Вот почему сейчас приобретают большое значение работы, устанавливающие типичные черты литературы и фольклора, свойственные тем или иным этапам развития общества. Нельзя ограничиваться изучением современных литератур высокоразвитых народов, находящихся на стадии капитализма или социализма. Необходимость в работах, посвященных исследованию закономерностей развития литератур на стадиях феодализма или родового общества, сейчас очень велика. Исключительное значение имеет проблема «ускоренного развития литературы». Важное значение имеет также методология типологического изучения литератур.

Главный изъян наших литературоведческих работ состоит в том, что мы недостаточно четко отделяем задачи исследовательские от популяризаторских. В результате —

поверхностность, фактографичность, примитивная информативность. Между тем всякая наука двигается вперед специальными разработками. Что было бы с нашей физикой, химией, математикой, если бы от ученых в этих областях требовали по преимуществу создания «общих курсов» и обобщающих работ на широкие темы?

Помимо обобщающих трудов литературоведы обязаны заниматься исследованиями тех или иных специальных вопросов. Необходимо создать широкий фронт специальных исследований.

Если состояние литературоведения не изменится, у нас наступит кризис тем: по всем «ходким» авторам и вопросам у нас уже есть популярные работы. Популяризировать уже скоро станет нечего. Все из возможных «историй» будут написаны в ближайшие годы. Нам придется начать повторять круг наших популяризаторских и обобщающих трудов: снова писать историю русской литературы, историю французской литературы, историю английской литературы и пр., а так как специальных исследований проводилось мало, то новые обобщающие труды на старые темы будут слабо отличаться от прежних.

Среди специальных тем много актуальных!

Смешение задач исследования с задачами популяризации создает гибриды, главный недостаток которых — наукообразность. Наукообразность способна вытеснить науку или резко снизить академический уровень науки. Это явление в мировом масштабе очень опасно, так как открывает ворота разного рода шовинистическим или экстремистским тенденциям в литературоведение. Национальные границы в древних литературах, а также в литературах, созданных на общем для разных народов языке, нередко трудно установимы. Поэтому борьба за национальную принадлежность того или иного писателя, за то или иное произведение, даже просто за ценную старинную рукопись приобретает сейчас в разных концах мира все более и более острый характер. Унять экстремистские

силы в борьбе за культурное наследство может только высокая наука: детальное филологическое изучение произведений литературы, текстов и их языка, доказательность и непредвзятость аргументов, методическая и методологическая точность.

И здесь мы возвращаемся к исходному моменту наших размышлений: к вопросу о точных и неточных науках. Если литературоведение и неточная наука, то она должна быть точной. Ее выводы должны обладать полной доказательной силой, а ее понятия и термины отличаться строгостью и ясностью. Этого требует высокая общественная ответственность, которая лежит на литературоведении.

1976

Еще
о точности литературоведения

В литературоведении существует своеобразный комплекс собственной неполноценности, вызываемый тем, что оно не принадлежит к кругу точных наук. Предполагается, что высокая степень точности в любом случае служит признаком «научности». Отсюда различные попытки подчинить литературоведение точной методике исследования и неизбежно связанные с этим ограничения диапазона литературоведения, придающие ему более или менее камерный характер.

Как известно, для того, чтобы научная теория могла считаться точной, ее обобщения, выводы, данные должны опираться на какие-то однородные элементы, с которыми можно было бы производить различные операции (комбинаторные, математические в том числе). Для этого изучаемый материал должен быть формализован.

Поскольку для точности нужна формализация объема изучения и самого изучения, все попытки создать точную методику исследования в литературоведении так или иначе связаны со стремлением формализовать материал литературы. И в этом стремлении, хочу это подчеркнуть с самого начала, нет ничего одиозного. Формализуется любое знание, и любое знание само формализует ма-

териал. Формализация становится недопустимой только тогда, когда она насильно приписывает материалу ту степень точности, которой он не обладает и по существу своему не может обладать.

Поэтому основные возражения различного рода чрезмерным попыткам формализации материала литературы идут от указаний на то, что материал не поддается формализации вообще или, конкретно, предлагаемому типу формализации. К числу наиболее распространенных ошибок относится попытка распространить формализацию материала, годную лишь для какой-то его части, на весь материал. Вспомним утверждения формалистов 20-х годов, что литература — только форма, в ней нет ничего кроме формы и она должна изучаться только как форма.

Современный структурализм (я имею в виду все его многочисленные ответвления, с которыми мы теперь все больше должны считаться), неоднократно подчеркивавший свое родство с формализмом 20-х годов, по своему существу гораздо шире формализма; так как дает возможность изучать не только форму литературы, но и ее содержание, разумеется формализуя это содержание, подчиняя изучаемое содержание терминологическому уточнению и конструктивизации. Это позволяет оперировать содержанием по правилам формальной логики с выделением в постоянно движущихся, меняющихся объектах изучения их «жесткого существа». Вот почему современный структурализм не может быть в общеметодологическом плане сведен к формализму. Структурализм гораздо шире захватывает содержание литературы, формализуя это содержание, но не сводя его к форме.

Однако вот что следует иметь в виду. В попытках обрести точность нельзя стремиться к точности как таковой и крайне опасно требовать от материала такой степени точности, которой в нем нет и не может быть по самой его природе. Точность нужна в той мере, в какой она допускается природой материала. Излишняя точность может

оказаться помехой для развития науки и понимания существа дела.

Литературоведение должно стремиться к точности, если оно хочет оставаться наукой. Однако именно это требование точности ставит вопрос о степени допустимой в литературоведении точности и степени возможной точности в изучении тех или иных объектов. Это необходимо хотя бы для того, чтобы не пытаться измерить миллиметрами и граммами уровень, размеры и объем воды в океане.

Что же в литературе не может быть формализовано, где границы формализации и какая степень точности допустима? Эти вопросы очень важны, и их необходимо решить, чтобы не создавать насильственных конструктивизаций и структурализаций там, где это невозможно по характеру самого материала.

Ограничусь общей постановкой вопроса о степени точности литературного материала. Прежде всего необходимо указать, что обычное противопоставление образности литературного творчества безобразности науки неверно. Не в образности художественных произведений следует искать их неточность. Дело в том, что любая точная наука пользуется образами, исходит из образов и в последнее время все более прибегает к образам как к существу научного познания мира. То, что в науке называется моделью, это и есть образ. Создавая то или иное объяснение явления, ученый строит модель — образ. Модель атома, модель молекулы, модель позитрона и т. п. — все это образы, в которых ученый воплощает свои догадки, гипотезы, а затем и точные выводы. Значению образов в современной физике посвящены многочисленные теоретические исследования.

Ключ к неточности художественного материала лежит в другой области. Художественное творчество «неточно» в той мере, в какой это требуется для сотворчества читателя, зрителя или слушателя. Потенциальное

сотворчество заложено в любом художественном произведении. Поэтому отступления от метра необходимы для творческого воссоздания читателем и слушателем ритма. Отступления от стиля необходимы для творческого восприятия стиля. Неточность образа необходима для восполнения этого образа творческим восприятием читателя или зрителя. Все эти и другие «неточности» в художественных произведениях требуют своего изучения. Требуют своего изучения необходимые и допустимые размеры этих неточностей в различные эпохи и у различных художников. В зависимости от результатов будет зависеть и допустимая степень формализации искусства. Особенно сложно обстоит дело с содержанием произведения, которое в той или иной степени допускает формализацию и одновременно не допускает ее.

Структурализм в литературоведении может быть плодотворен только при ясном основании возможных сфер своего применения и возможных степеней формализации того или иного материала.

Пока что структурализм прощупывает свои возможности. Он находится в стадии терминологических поисков и в стадии экспериментального построения различных моделей, в том числе и собственной модели — структурализма как науки. Нет сомнений, что, как и в каждой экспериментальной работе, большинство экспериментов окажется неудачным. Однако всякая неудача эксперимента есть в каком-то отношении и его удача. Неудача заставляет отбросить предварительное решение, предварительную модель и отчасти подсказывает пути для новых поисков. И эти поиски не должны преувеличивать возможностей материала, они должны строиться на изучении данных возможностей.

Следует обратить внимание на самую структуру литературоведения как науки. По существу, литературоведение — это целый куст различных наук. Это не одна на-

ука, а различные науки, объединяемые единым материалом, единым объектом изучения — литературой. В этом отношении литературоведение приближается по своему типу к таким наукам, как география, океановедение, природоведение и пр.

В литературе могут изучаться разные ее стороны, и в целом к литературе возможны различные подходы. Можно изучать биографии писателей. Это важный раздел литературоведения, ибо в биографии писателя скрываются многие объяснения его произведений. Можно заниматься историей текста произведений. Это огромная область, включающая различные подходы. Эти различные подходы зависят от того, какое произведение изучается: произведение ли личностного творчества или безличностного, а в последнем случае — имеется ли в виду письменное произведение (например, средневековое, текст которого существовал и изменялся многие столетия) или устное (тексты былин, лирических песен и пр.). Можно заниматься литературным источниковедением и литературной археологией, историографией изучения литературы, литературоведческой библиографией (в основе библиографии также лежит особая наука). Особая область науки — сравнительное литературоведение. Другая особая область — стиховедение. Я не исчерпал и меньшей части возможных научных изучений литературы, специальных литературоведческих дисциплин.

И вот на что следует обратить серьезное внимание. Чем специальнее дисциплина, изучающая ту или иную область литературы, тем она точнее и требует более серьезной методической подготовки специалиста.

Наиболее точные литературоведческие дисциплины — они же и наиболее специальные.

Если расположить весь куст литературоведческих дисциплин в виде некоей розы, в центре которой будут дисциплины, занимающиеся наиболее общими вопросами интерпретации литературы, то окажется, что, чем дальше

от центра, тем дисциплины будут точнее. Литературоведческая «роза» дисциплин имеет некую жесткую периферию и менее жесткую сердцевину. Она построена, как всякое органическое тело, из сочетания жестких ребер и жесткой периферии с более гибкими и менее твердыми центральными частями.

Если убрать все «нежесткие» дисциплины, то «жесткие» потеряют смысл своего существования; если же, напротив, убрать «жесткие», точные специальные дисциплины (такие, как изучение истории текста произведений, изучение жизни писателей, стиховедение и пр.), то центральное рассмотрение литературы не только потеряет точность — оно вообще исчезнет в хаосе произвола различных неподкрепленных специальным рассмотрением вопроса предположений и догадок.

Развитие литературоведческих дисциплин должно быть гармоничным, а поскольку специальные литературоведческие дисциплины требуют от специалиста большей подготовки, на них должно быть обращено особое внимание при организации учебных процессов и ученых исследований.

Специальные литературоведческие дисциплины гарантируют ту необходимую степень точности, без которой нет конкретного литературоведения, последнее же, в свою очередь, поддерживает и питает точность.

Статьи и письма в редакцию «Литературной газеты» с откликами на статью С. Д. Селивановой «Яркий бисер на тонкой нити»¹ и ответы на анкету журнала «Вопросы литературы» «Нужны ли в литературоведении гипотезы?»² проникнуты одной мыслью: литературоведение должно быть радостной наукой, должно доставлять глубокое интеллектуальное удовлетворение. Наука — творчество, а творчество дарит счастье и самим творцам, и тем, кто этому творчеству внимает. В науке, как и в искусстве, нет места серости, сухому повторению избитых истин, унылому догматизму или слепому доверию авторитетам. И само по себе такое единодушие в заботе о нашем литературоведении — факт чрезвычайно отрадный.

Но дальше начинаются расхождения. Что называть «интересной гипотезой», что считать гипотезой вообще, каковы пределы допустимости в науке различных предположений и даже «сумасшедших идей»?

Один из участников дискуссии в «Литературной газете» развязно заявляет: «от Пушкина не убудет», имея в виду выдвигаемые по поводу его произведений гипотезы.

¹ Лит. газета, 1977, 5 января.

² Вопросы лит-ры, 1977, № 2.

Нет, «убудет», несомненно «убудет», ибо запутает читателя, лишит его уверенности в своем собственном понимании Пушкина. Все зыбко, все можно толковать и перетолковывать. Читатель быстро становится скептиком. Устав от «гипотез и разысканий», он выкинет их в конце концов за борт своего сознания и скажет: «Буду читать Пушкина без помощи литературоведов: надоели».

Может быть такое? Не только может — непременно будет. Ведь сочинительство под видом гипотез различных парадоксальных предположений лишает читателя стабильного текста, простого его понимания, грозит утратой доверия к литературоведению вообще. С. Машинский в статье «„Тройка“ — только за остроумие»¹ правильно называет такое сочинительство «бедствием».

Многое из того, что говорилось в этой дискуссии по поводу допустимости и даже желательности любых гипотез, вызывает серьезную тревогу: не поведет ли это вообще к заболеванию самих принципов науки, научной методики да и самих целей науки — науки, которая служит не интересности как таковой, а познанию истины в первую очередь. Забава ради забавы часто кончается простой усталостью.

Резерфорд как-то сказал: «...только любитель может позволить себе высказывать забавы ради много догадок сразу без достаточных на то оснований».

О ГИПОТЕЗАХ В НАУКЕ...

Мелькающая то тут, то там в дискуссионных высказываниях мысль, что научное исследование начинается с гипотез, которые потом проверяются кем-то и оказываются либо правильными, либо неправильными, неверна. Мысль эта даже вредна — особенно для начинающих ученых, которые могут решить, что талант ученого состоит главным образом в конструировании гипотез.

¹ Лит. газета, 1977, 30 марта.

В редакционной заметке, предваряющей опубликованные в журнале «Вопросы литературы» высказывания различных советских литературоведов о гипотезах и разысканиях, ставится знак равенства между научными гипотезами и предположениями. И гипотезам отводится роль «толчка *дальнейшему* (курсив мой. — Д. Л.) научному творчеству». ¹ Исследовательская работа мыслится журналом «за рамками возможностей журнала».

Между тем гипотеза — это один из видов конечного обобщения или объяснения открытых фактов. Научное исследование не начинается с обобщения, которое потом примеривается к материалу, идет оно ему, как шляпка к лицу девушки, или не идет. Исследование начинается с рассмотрения всех относящихся к проблеме данных, с установления фактов. При этом изучение ведется определенными научными методами. Красота научной работы состоит главным образом в красоте исследовательских приемов, в новизне и скрупулезности научной методики. В. Камянов, отвечая на анкету «Вопросов литературы», говорит о плодотворности «раскованного, задирающего слова».

«Раскованного» от чего? От пут научной методики? Но разве научность, настоящая научность сковывает? Нет, именно она-то и приводит к открытиям. Она дает метод обнаружения истины. Научная методика прокладывает пути, а не ограничивает исследование, не «осаждает» исследователя, а напротив, дает ему возможность подняться над банальностью.

Попробуйте предложить задиристость и раскованность в технике, в медицине, в строительном деле, даже в искусствах (живопись без элементарного знакомства с технологией красок; скульптура без знания свойств материала; прикладные искусства с одними «парадоксальными» приемами). Возьмем даже такую близкую к литера-

¹ Вопросы лит-ры, 1977, № 2, с. 83.

туроведению область, как область исторической науки, — попробуйте предложить что-нибудь подобное там (хотя бы рубрику статей «Гипотезы» в «Вопросах истории» или «Исторических записках»). Что за несчастная наука литературоведение, где главным творческим принципом должна быть «раскованность»!

Итак, гипотезы возникают на основе наблюдений. Точный анализ этих наблюдений и приводит к созданию гипотез. Что дальше? В точных науках гипотезы в результате иногда очень длительной проверки опытом становятся теорией, то есть, как утверждает физик Л. Пономарев, «сжатым объяснением частных явлений на основе немногих общих принципов».¹

Так обстоит дело в физике, но не совсем так обстоит оно в литературоведении. Физика изучает общие явления — искусство же очень часто единично в своих высших проявлениях. Поэтому гипотезы в литературоведении не переходят в теорию или в законы развития литературы. Они остаются на уровне объяснений явлений или совокупности явлений. С их проверкой опытом дело обстоит поэтому гораздо сложнее. Гипотезы в литературоведении становятся фактами постепенно, через дополнительные наблюдения, через открытие какого-либо нового доказывающего документа и пр. Чем неожиданнее новый круг обнаруженных фактов, подтверждающих гипотезу, тем она убедительнее.

Должна ли гипотеза быть «красивой», «интересной» и т. д.? Безусловно, должна! Психология научного творчества показывает, что даже в точных науках первоначальный импульс к рождению гипотезы — эстетический. «Эстетическое удовлетворение» — это для ученого начинающий и завершающий момент создания новой гипотезы.

¹ Пономарев Л. По ту сторону кванта. М., 1971, с. 42.

Дальнейшие рассуждения относительно гипотез обычно такие: зачем лишать читателя гипотез талантливых, парадоксальных и пр.? Согласен! Пусть читатель будет в курсе литературоведческих разысканий. Это прекрасно. Приобщим читателя к науке, но именно к науке, а не к фантастической романистике, притулившейся у знаменитых авторов и знаменитых памятников, берущей взаймы у памятников их известность.

Так что же называть интересной гипотезой? Большинство отвечавших на вопрос предполагает: гипотезу неожиданную, парадоксальную. Рассуждающие так забывают о цели науки. Идти этим путем — значит заменить науку фантастикой.

Что я называю интересной и красивой гипотезой? Вот пример действительно интересной гипотезы. Изучая один из древнерусских сборников, в начале которого находится летопись, названная Карамзиным Ростовскою, А. Шахматов предположил, что она представляет собою слияние Новгородского летописного свода, составленного точно в 1539 году, и Московского, составленного в 1479 году.¹ Позднейшие открытия полностью подтвердили эту гипотезу А. Шахматова. Ему удалось найти впоследствии рукописи, отдельно отразившие и этот Новгородский свод 1539 года, и Московский свод 1479 года. Открытие рукописей Новгородского летописного свода 1539 года и Московского свода 1479 года напоминает известный случай с открытием астрономом Леверье планеты Нептун: вначале существование этой планеты было доказано математическими вычислениями и только затем Нептун был открыт непосредственным, визуальным наблюдением. Обе гипотезы — и астрономическая, и литературоведческая — потребовали для своего создания не способности к

¹ См.: Шахматов А. А. О так называемой Ростовской летописи. М., 1904.

конструированию парадоксов, а большого предварительного труда. Одна была обоснована сложнейшими методами шахматовской текстологии, а другая — сложнейшими математическими вычислениями. Талант в науке есть прежде всего способность к упорному творческому (дающему творческие результаты) труду, а не к простому сочинительству. Только проникнувшись этой мыслью и можно воспитать новое поколение ученых — талантливых, трудолюбивых и ответственных за свои гипотезы. . .

Или другая гипотеза — гипотеза, которая в конце концов совместными усилиями многих ученых привела к разгадке десятой главы «Евгения Онегина». В 1904 году вдова Л. Майкова пожертвовала библиотеке Академии наук ценнейшее собрание рукописей Пушкина, среди которых находились и зашифрованные стихи поэта. В 1910 году П. Морозов в статье «Зашифрованное стихотворение Пушкина» предложил ключ к расшифровке загадочного пушкинского текста. Это была гипотеза, в которой не было ничего парадоксального, эксцентричного и, казалось бы, даже эффектного. Но ключ, предложенный П. Морозовым, в результате усилий многих ученых повлек за собой осмысление всего целого. Окончательным и бесспорным разъяснением всего вопроса явился доклад С. Бонди в Пушкинском семинаре при Петроградском университете — доклад, который так и не был напечатан, но на который ссылается М. Гофман в статье 1922 года «Неизданные строфы „Евгения Онегина“». История гипотезы, всех дальнейших поисков и окончательного решения вопроса подробно рассказана и сама расшифровка уточнена Б. Томашевским во второй книге его монографии «Пушкин».¹ Во всей этой истории, которая читается как захватывающий детективный роман, трудно отличить гипотезу

¹ Вся библиографию вопроса см. там же: Томашевский Б. В. Пушкин. Л., т. 2, 1961.

от поисков. Историей раскрытия десятой главы «Евгения Онегина» может гордиться русское и советское пушкиноведение.

«НЕЦЕХОВОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ»?

Отвечая на упомянутую анкету «Вопросов литературы», С. Бочаров говорит о «нецеховом исследовании», которое, по его мнению, «освежает и оживляет мысль».

Может ли писатель внести в науку о литературе какую-либо свою долю? Прежде всего скажу: в науке нет других профессий, кроме профессии исследователя, и профессиональный подход к литературной науке обязателен так же, как обязателен он и в любых других науках. Мы же не приглашаем решать технические вопросы или вопросы медицины людей, не имеющих профессионального отношения к изучаемой проблеме. Если за исследование чисто литературоведческой проблемы берется писатель, актер, режиссер, спрос с него должен быть такой же, как с любого литературоведа, и без всяких скидок. Совмещение в одном лице прекрасного писателя и прекрасного же литературоведа — не такая уж редкость.

Писатель всегда может сказать о литературе такое, чего не может сказать исследователь. Не буду приводить примеры гениальных интуитивных суждений о современной им литературе Пушкина, Блока. Они были немножко пророками... Приведу только один малоизвестный пример, подсказанный мне в частном письме профессором Е. Майминым. В «Господах ташкентцах» Салтыков-Щедрин пишет: «Я не предполагаю писать роман, хотя порождения любого из ташкентцев могут представлять много запутанного, сложного и даже поразительного. Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер. Роман (по крайней мере, в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преиму-

шеству произведение семейственности. Драма его зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается. В положительном смысле (роман английский) или в отрицательном (роман французский), но семейство всегда играет в романе первую роль». Описав далее кризис этого семейного романа, Салтыков-Щедрин продолжает: «Роман современного человека разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома: и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом. Вы видите: драма начиналась среди уютной обстановки семейства, а кончилась бог знает где; началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т. п. Эти резкие перерывы и переходы кажутся нам неожиданными, но между тем в них, несомненно, есть своя строгая последовательность, только усложнившаяся множеством разного рода мотивов, которые и до сих пор еще ускользают от нашего внимания или неправильно признаются нами недраматическими. Проследить эту неожиданность так, чтоб она перестала быть неожиданностью — вот, по моему мнению, задача, которая предстоит гениальному писателю, имеющему создать новый роман» (гл. «Что такое „ташкентцы“?»).

Эти строки написаны Салтыковым-Щедриным в 1872 году, а в 1889—1899 годах был создан новый тип романа Л. Толстым — «Воскресение», который до мелочей совпадает с предсказаниями Салтыкова: роман этот именно начинается с поцелуев, а кончается Сибирью. Для такого предсказания требовалась интуиция гениального художника, но интуиция, в основе которой лежала не игра воображения и не игра парадоксами, а огромный собственный опыт писателя. Иными словами, и тут гипотеза — нечто завершающее, а не гадание на ромашке: «любит — не любит», «оправдывается гипотеза в будущем — не оправдывается».

Гипотеза нашего интереснейшего актера В. Рецептера

относительно пушкинской «Русалки» ценна прежде всего своими профессиональными наблюдениями театрального работника, опытом чтеца, актера и режиссера. Но если В. Рецепттер хочет стать литературоведом и выйти за пределы режиссерских указаний и составления режиссерского плана постановки «Русалки», он должен применять приемы профессионального литературоведения.¹ Актер, играющий врача, должен быть прежде всего профессиональным актером и только во вторую очередь знать кое-что о профессии врача, вернее, о его поведении, облике и пр.

ГДЕ ИСКАТЬ «ТОЧКУ ОПОРЫ»?

Как же внести в нашу науку — и не только в науку, но и в критику — точность и доказательность?

И вот я сразу скажу самое главное: доказательность заключена в наших обращениях к истории.

Если историческая истина сама требует доказательств, то и доказательства правильности интерпретации произведения лежат прежде всего в истории в самом широком смысле этого слова. Это не «порочный круг», ибо в обоих случаях разные типы доказательств и аргументов. Только установление истории открывает нам истину и обосновывает концепции. Но что я понимаю под историей в широком смысле этого слова?

Суть нашей науки состоит в том, что любой факт и любое явление в творчестве автора восстанавливается в его движении. История, воздействующая на произведение со стороны, извне, история как биография писателя или история как социально-политический и культурный процесс — вот та цель и то обоснование всех догадок и гипотез, до которых должен добраться исследователь.

Можно спросить: неужели нельзя интерпретировать

¹ См.: Рецепттер В. Над рукописью «Русалки». — Вопросы лит-ры, 1976, № 2.

произведение как таковое? Конечно, можно, и можно в этом отношении достигнуть даже известной виртуозности, как, например, это делал Ю. Айхенвальд лет 60—70 назад в своих известных «Силуэтах русских писателей». Но дело в том, что, как бы ни были талантливы эти интерпретации текста, взятого как некая статичная данность, все они не лишены субъективизма и импрессионистичности. Самые блестящие страницы в работах искусствоведов и литературоведов, характеризующие стиль произведения, остаются пустыми фразами, иногда даже малопонятными, пока они не освещены и не освящены глубоким историзмом. Я не случайно сказал «иногда даже малопонятными», так как историческое изучение, изучение произведения как процесса — а произведение — это процесс, а не статическая замкнутость (и я об этом как-нибудь напишу отдельно) — не только доказывает, но и объясняет явление, делает его и ясным, и простым.

Из изложенного мною только что должно быть очевидным, какое огромное значение имеет в литературоведении текстология, но текстология, понятая не как подготовка текста к изданию, а как наука, изучающая историю текста. В самом деле, если перед нами только один текст произведения, нет ни черновигов, ни записей о замысле, то через этот текст, как через одну точку на плоскости, можно провести бесконечное число прямых. Чтобы этого не случилось и чтобы обосновать правильность именно одной, избранной нами интерпретации текста, мы должны искать точку опоры где-то вне текста — в биографических ли фактах, в фактах историко-литературных или общенсторических. Если же перед нами несколько рукописей, указывающих на поиски автором нужного ему решения, то замысел автора можно в какой-то мере объективно вскрыть. Через две точки можно провести только одну прямую.

Поэтому так счастлива судьба нашего пушкиноведения, что к услугам пушкинистов множество пушкинских

черновиков. Не будь этих черновиков, сколько можно было бы нагромоздить и изящных, и остроумных, и просто любопытных интерпретаций многих произведений Пушкина. Но даже и черновики не спасают читателей Пушкина от произвола пышноречивых интерпретаторов...

А что делается в области изучения «Слова о полку Игореве», где текст единственный и то — поздний! Какое огромное количество субъективных истолкований этого произведения возникает ежегодно...

Чувствую, что пора обратиться к примерам. Примеры мои будут касаться труднейшей области литературоведения — изучения стиля произведения. Неужели, спросит читатель, даже для интерпретации стиля нужна история? Да, не только нужна, но и особенно нужна.

Возьмем писателей, которых труднее всего интерпретировать со стороны их стиля — прежде всего писателей древнерусских. Мастер этого дела И. Еремин характеризовал произведения Симеона Полоцкого как своего рода «музей редкостей» — по их темам, по тому, как они «экспонировались» читателю. Вся характеристика стиля произведений Симеона Полоцкого была нанизана И. Ереминым на этот единый образ.¹ Не субъективна ли такая оценка, особенно если учесть, что Россия во времена Симеона Полоцкого, в конце XVII века, вообще еще не знала музеев? Нет, не субъективна, ибо оправдывается исторически! Симеон Полоцкий был представителем школьного барокко. Он был воспитателем царских детей. Педагогика того времени требовала наглядного способа обучения по всем предметам. И идея «кунсткамеры» как просветительного учреждения носилась в воздухе. Это была пора, когда «все груши во всех садах созревали одновременно» (образ, принадлежащий Гете). Созрели они и в «Вертограде Российском» Симеона Полоцкого. Ха-

¹ См.: Еремин И. П. Литература древней Руси. Л., 1966.

рактика стиля Симеона Полоцкого, предложенная И. Ереминым, оправдана историей русской культуры.

Обратимся к новому времени. Известна поразительная по яркости характеристика стиля произведений Достоевского, данная М. Бахтиным еще в 20-х годах и увлекшая многих и многих. Стиль произведений Достоевского полифоничен, диалогичен и пр., и пр. Слишком буквальное истолкование мнений М. Бахтина привело даже к тому, что отдельные литературоведы перенесли полифоничность с творчества Достоевского на его личность, представляющую «свободу» не только своим персонажам, но и себе. История русской культуры середины XIX века готова внести поправку в эти толкования и готова показать, в чем правы и в чем ошибаются сторонники, вульгаризаторы или противники интереснейшей и плодотворной концепции М. Бахтина.

В середине XIX века совершается огромный переворот в историческом источниковедении. До того времени к историческим источникам существовало потребительское отношение. Из различного рода документов попросту извлекались сведения для построения более или менее связного рассказа о событиях.

Источники не сопоставлялись, противоречия их не анализировались. Источниковедения как науки, в сущности, не существовало. Но вот случилось так, что историки в середине XIX века столкнулись с различной интерпретацией событий в разных документах. Вот это-то и опрокинуло всю систему реалистического романа. Каждый роман Достоевского есть своего рода источниковедческое исследование, в котором ни один голос не лишается права на свою точку зрения, и эта точка зрения становится, в свою очередь, важнейшим свидетельством. Переворот в источниковедении совершился одновременно с переворотом в практике русского суда, где важнейшую роль стали играть показания свидетелей (а юристам известно, как противоречивы бывают эти показания) и мнения при-

сяжных. И вот романы Достоевского — это грандиозные судебные дознания. Поэтому концепция М. Бахтина и верна и неверна одновременно. Она верна на том уровне произведения, на котором идет источниковедческое исследование и опрос свидетелей. Но она неверна на том уровне, на котором историк устанавливает истину, а суд присяжных выносит решение. Все романы Достоевского — это прежде всего поиски истины, ведущиеся методами, открытыми в историческом источниковедении и утвердившимися в практике реформированного суда. История русской науки и история русского права оправдывают и одновременно поправляют, дополняют бахтинскую концепцию «полифонического» творчества Достоевского.

Как я уже указывал выше, в книге «Поэтика романа „Братья Карамазовы“» (Л., 1977) В. Е. Ветловская с совершенной убедительностью показала, что разные мнения в романе Достоевского «Братья Карамазовы» обладают различной степенью убедительности для читателя. Есть мнения, скомпрометированные для читателя самой личностью того, кто их высказывает, и есть мнения авторитетные для читателя, мнения, возникающие как бы невольно у самого читателя, подсказываемые ему неравнодушным автором.

Итак, только историзм способен избавить нас от «мещанства в науке», к которому я отношу вкусовщину, краснобайство, поиски эффектных концепций и в конечном счете — крайний субъективизм. История не только мать истины, но исходная точка для художественных оценок произведения искусства. История текста обнаруживает художественный замысел произведения. Исторический контекст позволяет открыть художественные достоинства произведения. История — мать ценностных суждений, мать понимания, мать эстетического восприятия произведений. И если все же, несмотря на весь историзм наших общественных наук — историзм принципиальный и необходимейший, — нас порой начинает захлестывать

субъективизм, то это происходит потому, что мы недостаточное внимание уделяем истории текста произведений и истории культуры (отсутствующей у нас как отдельная дисциплина). Интерпретируя художественные произведения, мы забываем о культурном окружении. Как искусствоведы, мы недостаточное внимание уделяем текстам. А изучая литературу, мы не исследуем произведения изобразительного искусства, не заглядываем в исторические сочинения и пр. и пр. А порой и игнорируем опыт своих предшественников.

Современное литературоведение, как и современная наука вообще, коллективно. Столкнуть его на путь индивидуальной догадливости невозможно. В науке не было и не будет просто творцов идей, лиц, генерирующих парадоксальные теории и идеи, красивые сами по себе. Эстетическая ценность современных литературоведческих гипотез состоит еще и в красоте истории их построения и обоснования. Вот почему такое значение имеют знание истории вопроса, точные историографические ссылки в современных литературоведческих трудах.

Исторический подход во всех его видах — от истории текста, истории жизни, истории литературы и общей истории до истории самого вопроса — это нерв нашей науки, корни ее доказательности и ее самостоятельной литературоведческой красоты.

Литература как общественное поведение

О книге Л. М. Лотман «Реализм русской литературы 60-х годов XIX века»¹



Литература 1860-х годов — блестящего периода развития русского реалистического искусства — издавна привлекает пристальное внимание исследователей. Ей посвящено немало работ. Велики достижения нашей науки в этой области: опубликовано большое количество документов и материалов, подготовлен целый ряд научных собраний сочинений, изданы фундаментальные исследования творчества отдельных писателей и обширная литература о некоторых явлениях прозы 60-х годов, в особенности о беллетристике и критике революционной демократии. Тем не менее книга Лидии Лотман не только вносит много нового в понимание этой исключительно важной и, казалось бы, хорошо исследованной эпохи русского реализма, но интересна новым методологическим подходом к изучению литературного процесса.

Л. Лотман сосредоточивает свое внимание преимущественно на проблемах, связанных с развитием тех жанров литературы, в которых особенности реализма проявлялись наиболее отчетливо. В поле зрения Л. Лотман попадает широкий круг писателей начиная от таких корифеев ре-

¹ Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974.

ализма середины века, как Л. Толстой, Достоевский, Тургенев, и кончая литераторами второго и третьего ряда — Решетниковым, Н. Успенским, Левитовым, А. Потехиным, Мельниковым-Печерским и др.

Замысел книги состоит в том, чтобы рассмотреть русскую литературу 60-х годов как некий большой спор писателей между собой — спор, или разговор, или соревнование, — в котором раскрывается своеобразие позиции каждого писателя, их реакция на достижения и недостатки друг друга. Конечно, они развиваются под воздействием действительности, но в условиях постоянного интеллектуального общения друг с другом — общения непосредственного и через корреспонденцию, журнальные статьи и, самое главное, с помощью своих художественных произведений. Каждое новое произведение — это шахматный ход, меняющий соотношение сил на всей «доске» литературы.

Как бы ни стремились авторы монографических работ об отдельных писателях окружить их контекстом эпохи, все же творчество писателей в этих работах в целом чаще всего выступает как монолог. Такой традиционный подход имеет свои выгоды, достаточно хорошо раскрывшись в многочисленных монографиях, но при этом что-то очень важное и в историко-литературном развитии все же неизбежно ускользает.

Своеобразие подхода Л. Лотман состоит в том, что явления литературы 60-х годов рассматриваются ею не по отдельности, а в их соотнесенности, взаимодействии, борьбе и единстве. Различные направления литературы и общественной мысли рисуются в исследовании не отгороженными друг от друга, а в живом процессе творческих противостояний. Так, плодотворность деятельности революционных демократов более явственно обнаруживается, когда они выступают не как антиподы великих реалистов второй половины XIX века, а как деятели, связанные со всеми значительными проявлениями исторической жизни своей эпохи, воздействующие на умы лучших людей своего времени и в свою очередь испытывающие их влияние.

Если возможно кратко сформулировать новое в подходе Л. Лотман к литературным произведениям, то это новое, по-моему, заключается в том, что каждое произведение рассматривается как «общественный поступок», вернее — «литературный поступок», а творчество писателя выступает в этой работе как общественное поведение — «литературное поведение».

Вся работа отмечена единством исторического взгляда. Это книга, имеющая единую концепцию, свой научный сюжет, внутреннюю логику построения, и было бы неправомерно, отвлекаясь от хода мысли автора, требовать охвата всех без исключения проблем, которые могут быть поставлены с помощью такого подхода, и анализа всех произведений богатейшей прозы эпохи. Но также невозможно было бы при такого рода подходе ограничиваться немногими темами.

Учитывая литературу вопроса, внимательно относясь к трудам предшественников, в необходимых случаях отсылая к ним читателя, Л. Лотман создает оригинальную концепцию развития реалистической прозы в 60-е годы и ее главных структурных особенностей. Для книги характерно органическое соединение конкретно-исторического и теоретико-литературного подхода. Конкретность отличает все части работы: и анализ отдельных произведений, и истолкование литературных фактов, и обобщения, к которым автор приходит в результате анализа материала. Все явления литературной жизни и развития художественной прозы, о которых идет речь в работе, предстают в своей сложности и многозначности. Так, противопоставляя друг другу этапы развития реалистической прозы и выявляя самобытность литературы 60-х по отношению к «натуральной школе» 40-х годов, Л. Лотман подчеркивает вместе с тем преемственность — нити, ведущие от одного периода к другому. Говоря о творческом взаимодействии писателей, Л. Лотман одинаково подробно рассматривает как то, что их сближает, так и то, что их разделяет (например, Толстого и Тургенева, Достоевского и Помяловского). Отмечая влияние одного писателя на другого, Л. Лотман тщательно определяет условия, в которых происходили творческие контакты, личные взаимоотношения, соотношение литературно-эстетических принципов, идейные и философские позиции, и нередко обнаруживает, что воздействие было взаимным. При этом цель автора не доказательство каких-либо положений и предположений, а разностороннее обследование всех сложных проявлений литературного процесса, его разнонаправленных сил и тенденций.

Утверждая, что образ Лаврецкого в «Дворянском гнезде» предвосхитил многими своими чертами толстовских героев — Пьера Безухова и Левина, — Л. Лотман устанавливает, что это сходство во многом определяется общими изменениями этического идеала эпохи и эпохаль-

ного типа героя-мыслителя. В этой связи автор «подключает» к сравнению героев Толстого и Тургенева и героя, взятого как бы из очень далекой сферы художественной прозы эпохи, — Рахметова из «Что делать?» Чернышевского. В нем также выявляются черты, роднящие его с литературными современниками — героями-мыслителями, созданными в произведениях других реалистов 60-х годов.

Рассмотрением проблемы творческого взаимодействия писателей на уровне литературных типов не исчерпывается подход к ней автора. Не менее тщательно разрабатывается проблема взаимодействия и в плане исследования непосредственного взаимоотношения литераторов. Тщательное обследование отношений Толстого и Тургенева во второй половине 50-х годов приводит Л. Лотман к выводу, что тип Лаврецкого возник у Тургенева в результате художественного осмысления им личности, духовных исканий и творческих замыслов Толстого, которого Тургенев оценил раньше и более глубоко, чем другие литераторы. В этом частном эпизоде сказывается особенность методики Л. Лотман. Закономерности литературного процесса выявляются путем разностороннего анализа конкретных исторических и историко-литературных фактов, и обобщения не упрощают реальных явлений, а охватывают их во всей их противоречивой сложности. При подобном подходе появляются новые оттенки в понимании реалистических романов и их героев. Высказывания писателей друг о друге и творчестве каждого из них, их встречи, разговоры, переписка приобретают особое значение. Широкое развитие в 60-е годы журналистики и осведомленность писателей о всех литературных новинках — отечественных и зарубежных — выступает как важнейший фактор литературного процесса. Литература предстает как единое органическое целое, включающее в себя антагонистические течения, направления, взгляды, художественные решения.

Л. Лотман видит историческую зависимость не только между однородными явлениями, но и между противостоящими друг другу в общественной борьбе или такими, связи которых носят осложненный, опосредствованный характер. Художественные достижения предстают в книге как следствие присущего эпохе активного идейного и творческого обмена и творческой борьбы.

Наконец, при такого рода подходе особенно ярко выступает фигура Тургенева — писателя исключительно чуткого ко всему тому, что делалось вокруг него в рус-

ской и западноевропейской жизни. Тургенев необыкновенно быстро и глубоко аккумулировал все, что происходило в окружающей его литературной среде, и передавал это другим писателям, причем не только русским.

Важно и интересно, что, рассматривая взаимоотношения писателей как своеобразные диалоги, Л. Лотман считается не столько с рангом писателей, сколько с тем, что было в реальной действительности, не придумывает эти диалоги, а обнаруживает их в реальном литературном процессе. Л. Лотман показывает, например, весьма важное столкновение двух писательских личностей разного масштаба — Достоевского и Помяловского. В этом столкновении проявляются особенности творчества Помяловского и его значение в истории русской литературы.

Помяловский сам осознавал, что его защита юношества от изуверского физического и духовного порабощения в бурсе имеет внутреннюю связь с гражданским гуманизмом «Записок из Мертвого дома». «Очерки бурсы» он стал печатать в журнале Достоевских «Время». В свою очередь на Достоевского произвел большое впечатление Помяловский как яркий, одаренный представитель разнородной среды — типичный «нигилист», человек сильного и самобытного склада. Достоевский, для которого ситуация сократического диалога, спора всегда была источником высшего драматизма, выражением идейных борений, составляющих внутреннее существо жизни современного общества, не мог не заметить в популярном романе Помяловского «Молотов» сцену диалога-спора в ресторане двух друзей о смысле бытия человека и человечества, pro et contra перспектив и судеб европейской цивилизации. Интерес Достоевского к Помяловскому приобрел более явственную форму тогда, когда по смерти писателя-демократа в «Современнике» появились его биография и публикация его незавершенных произведений. Л. Лотман усматривает отражение личности Помяловского в некоторых героях «Преступления и наказания» и реминисценции из его произведений в романах Достоевского 60—70-х годов. После этого в книге ставится вопрос об идейных и философских взглядах писателей, о том, что Помяловский, воспитанный на догматической религиозно-философской культуре, стремился приобщиться к рационализму и просветительскому мировоззрению, а Достоевский совершал обратное движение — от просветительского мировоззрения к исканиям, окрашенным воздействием религиозно-философской мысли.

Было бы неправильно думать, что развитие литературы рассматривается в книге в какой бы то ни было степени как имманентный процесс. Л. Лотман стремится показать, как действительность эпохи 60-х годов, отраженная в произведениях русских писателей, в их идеалах, в проблематике литературы и структуре ее типов, стала основой великих художественных открытий, предопределила собою новый этап развития реализма.

Книга пронизана мыслью о связи литературного развития с историческими обстоятельствами и ощущением взаимной зависимости самых разных сторон общественной и духовной жизни эпохи. Поэтому книга строится не как исследование какой-либо одной особенности литературы 60-х годов или каких-либо ее черт, она содержит анализ широкого круга художественных явлений.

У книги Л. Лотман «полифонический» характер. На протяжении всей работы на разных уровнях устанавливаются определяющие закономерности историко-литературного развития изучаемой эпохи, и каждая из них отражается в других сферах, выступая в кругу своих причин, последствий и отголосков. Л. Лотман показывает, что великие художественные открытия рождаются не изолированно, не в замкнутой творческой лаборатории отдельного, пусть и гениального, писателя, а в результате взаимодействия своеобразных, иногда даже взаимно несовместимых внутренних миров, взрыва творческой энергии, порожденной этим взаимодействием.

Во всесторонней и многотемной характеристике литературы 60-х годов Л. Лотман сравнительно мало уделяет внимания стилям литературы. Между тем было бы очень важно с помощью той же методики комплексного изучения рассмотреть и специально стилистические проблемы: борьбу различных стилей и расширение стилистического разнообразия, в частности, за счет фольклора и древней русской литературы.

Так, например, Л. Лотман рассматривает образ Мармеладова и его речь в связи со «Сказанием о бражнике». Более детальный анализ стиля этой речи, где живейшую роль играют церковнославянизмы и отдельные пассажи, напоминающие духовный стих («И возглаголят премудрые, возглаголят разумные»), мог бы серьезно подкрепить концепцию Л. Лотман о зависимости образа Мармеладова от «Сказания о бражнике». То же самое надо сказать и о князе Мышкине. Л. Лотман говорит о зависимости образа «идиота» от образа Христа. Действительно, в сти-

ле речей Мышкина многое идет от евангельских речей Христа («Я в мир пришел...» и т. д.). Черты сходства отмечает Л. Лотман в стиле обращения Федора Павловича Карамазова к Зосиме с обращением беса Зерефера к старцу-отшельнику, но было бы важно углубить эти наблюдения и в других случаях: многое в речах старца Зосимы как бы откликается на стиль, которым написано «Сказание о странствии инока Парфения», которым увлекался Достоевский.

Особое место в последней главе книги занимает раздел о соотношении идейно-образной концепции романа «Идиот» и сатирических концепций «Бесов» с народной легендой и произведениями древнерусской литературы.

Отношение Достоевского к фольклору и древнерусской литературе в целом имеет очень важное значение. Л. Лотман извлекала не все возможности из поставленной ею же самой проблемы. Сопоставляя образ Мышкина и некоторые весьма важные ситуации романа «Идиот» с легендами о братании купеческого или царского сына с Христом, Л. Лотман приводит цитату из предисловия Афанасьева к сборнику легенд, в котором Афанасьев свидетельствует о широком бытовании в народе легенды о хождении Христа по Руси. Обращая внимание на сходство основного сюжета этой легенды с исходной ситуацией романа «Идиот», Л. Лотман не углубляется в проблему значения этой легенды в системе народных утопических представлений, а между тем это было бы нетрудно сделать сейчас, опираясь на фундаментальный труд К. Чистова «Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв.» (М., 1967). Сделав это, Л. Лотман еще органичнее и убедительнее связала бы данный раздел с остальным содержанием книги.

В последнее время исследователи уделяют все большее внимание связям Достоевского и Толстого с древней русской литературой.¹ Нельзя не признать это симп-

¹ См.: Лихачев Д. С. «Летописное время» у Достоевского. — В кн.: Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 319—334 (см. выше, с. 105—129); Е го же. Лев Толстой и традиции русской литературы. — В его кн.: Литература — Реальность — Литература. Л., 1981, с. 127—157 (см. выше, с. 106—130); Ветловская В. Е. Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых» (Житие Алексея Человека божия и духовный стих о нем). — В сб.: Достоевский и русские писатели. М., 1971, с. 325—354; Е е же. Достоевский и поэтический мир древней Руси (Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых»). — ТОДРЛ. Л., 1974, т. 28, с. 296—307.

томатичным. Представления о пропасти, отделяющей древнюю русскую литературу от новой, постепенно отходят в прошлое.

Книга Л. Лотман является первым исследованием, ставящим вопрос о русской художественной прозе комплексно. Литература рассматривается в ней как общение писателей с современной им литературой — общение, не исчерпывающее себя и не застывающее в постоянно меняющейся и усложняющейся действительности. Этот аспект позволил Л. Лотман установить целый ряд новых фактов и дать новое объяснение и освещение ранее известным. Русская литература и в работе Л. Лотман все более и более предстает в своем единстве: единстве историческом и единстве борьбы и союза внутри каждой эпохи.