

ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

ИФФ



Достоевский

# И.Д.Ермаков

Л И Т Е Р А Т У Р Ы

Гоголь



# Энциклопедия



# П С И Х О

Пушкин



Д. Ермаковъ



Въ Тифлисъ



ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

ФН

...искусство, здоровое искусство, не  
есть уход от жизни и создание нового,  
независимого от действительности мира,  
искусство — это возможность увидеть,  
познать в образах в очень концентриро-  
ванном виде (экономически) окружаю-  
щую действительность и установить с нею  
связь, органически осознать ее...

И. Д. Ермаков

*Психоанализ  
литературы*

ПУШКИН ГОГОЛЬ ДОСТОЕВСКИЙ



Новое  
литературное  
обозрение  
Москва

Составление *М. И. Давыдовой*  
Вступительные статьи *Александра Эткинда* и *М. И. Давыдовой*  
Комментарии *Е. Н. Строгановой* и *М. В. Строганова*

Ермаков И. Д.  
Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский.

М.: «Новое литературное обозрение», 1999. — 512 с.

В книгу известного ученого И. Д. Ермакова, одного из основателей русской психоаналитической школы, входят его исследования по русской литературе: книги о Пушкине (1923) и Гоголе (1924), неопубликованная монография о Достоевском; впервые печатается Автобиография ученого, небольшая подборка его эссеистических текстов, написанных в 1930-е годы. Издание иллюстрировано графическими работами И. Д. Ермакова 1910—1930-х годов, оригиналы которых хранятся в собрании его дочери, М. И. Давыдовой.

© М. И. Давыдова, тексты, иллюстрации,  
статья, 1999

© А. Эткинд, статья, 1999

© Е. Н. Строганова, комментарии, 1999

© М. В. Строганов, комментарии, 1999

© «Новое литературное обозрение», 1999

## И. Д. ЕРМАКОВ И НАЧАЛО РУССКОГО ПСИХОАНАЛИЗА

Иван Дмитриевич Ермаков (1875—1942) был одним из пионеров русского психоанализа. Психиатр и ученик В. П. Сербского, Ермаков посвятил свои первые научные работы фронтовым наблюдениям над психическими заболеваниями русско-японской войны. Печатные его труды связаны с психоанализом начиная с 1913 года. В первые послереволюционные годы Ермаков был профессором Государственного психоневрологического института, в котором он создал отдел психологии. В 1921 году он организует Психоаналитический детский дом-лабораторию, в 1923 преобразованный в Государственный психоаналитический институт. Ермаков был его директором вплоть до его закрытия в 1925. Он был первым президентом Российского психоаналитического общества и организатором Московского психоаналитического общества исследователей художественного творчества\*.

Как раз накануне революции была напечатана статья Ермакова «О белой горячке» (номер журнала вышел 25 января 1917). Знаменателен как сам предмет, так и концовка статьи, которая читается как кредо будущих советских психоаналитиков: «Мы живем накануне новой эпохи в развитии нашего общества. Не уходить от действительности, не одурманивать себя призваны мы, — но расширить зрочки наши, постараться понять и разобраться в том, что нас окружает, и отдать все силы для того светлого будущего, которое (мы верим) ждет нашу страну»\*\*.

Фрейдизм — так в России называли психоаналитическое учение по аналогии с привычным марксизмом — воспринимался как научно обоснованное обещание действительной, а не литературной переделки человека. Фрейд тоже верил в то, что сознание имеет значение в изменении человеческого поведения; но он видел океан бессознательного, в который погружен айсберг сознания. В возможности заглянуть в эти темные воды и состояло главное открытие

---

\* Биографию Ермакова см.: *Давыдова М. И.* Иван Дмитриевич Ермаков // Психологический журнал. 1989. Т. 10. № 2. С. 156—159; *Давыдова М. И.* Незавершенный замысел. К истории издания трудов З. Фрейда в СССР // Советская библиография. 1989. № 3. С. 61—64; и материалы в настоящем издании.

\*\* *Ермаков И. Д.* О белой горячке // Психоневрологический вестник. 1917. № 1. Январь. С. 91.

психоанализа. Для русских его последователей более созвучной казалась идея светлых, ясных, всемогущих сил сознания. Апология сознания стала безусловно доминировать в том упрощенном варианте фрейдовского учения, который представлен в работах Ермакова и других советских аналитиков.

В личном архиве Ермакова сохранилась запись одного из заседаний психоаналитического кружка под его председательством. Присутствовали 7 человек, все, видимо, начинающие любители психоанализа. Ермаков проводит занятие кружка как групповую сессию, обсуждая классические темы, например, соотношение бессознательного и интуиции. Одна из участниц говорит, что она много наблюдала больных, леченных психоанализом, но самой ей он определенно не нравится. В ответ Ермаков разъясняет свое кредо: «Здоровый сдерживает себя, в то время как психоневротик уже не может сдерживать себя... У взрослого цель — считаться с окружающим. Психопат считается только сам с собой. Больного мы ведем к реальности через познание самого себя — своего бессознательного. Вот вам схема того, что происходит»\*.

Надо сказать, что схема того, что происходит в клиническом анализе, совсем иная. Поклонник любой из современных школ психоанализа сочтет эти слова катастрофическим упрощением. Они скорее выражают идею так называемой «рациональной психотерапии», которой в советских клиниках и санаториях лечили или, точнее, уговаривали больных в шестидесятые и семидесятые годы.

Реальным достижением московских психоаналитиков следует признать выпуск многотомной «Психологической и психоаналитической библиотеки». За очень короткое время, с 1922 по 1928 год, была проведена колоссальная переводческая и издательская работа. Были переведены «Лекции по введению в психоанализ» Фрейда, переизданы его «Очерки по психологии сексуальности», переведены два отлично подобранных сборника статей самого Фрейда («Основные психологические теории в психоанализе» и «Методика и техника психоанализа») и его учеников («Психоанализ детского возраста» и «Психоанализ и учение о характерах»), книги Карла Юнга, Маргарет Клейн и Эрнста Джонса. В планы «Библиотеки» входило издать 32 книги. Можно только удивляться тому, что значительную часть этого плана Ермаков успел выполнить. Одной из пост-советских сенсаций было переиздание Фрейда, но мало кто знает, что почти все изданные тексты являются перепечатками старых книг 20-х годов, в основном изданных под редакцией Ермакова (фамилии переводчиков часто даже не указываются, как будто Фрейд так и писал по-русски). К этим переводам есть много претензий, но лучше их пока никто не сделал.

Всю жизнь Ермаков много писал, и его необычные для врача литературно-художественные интересы проявлялись все сильнее с течением лет. В результате этой активности его имя стало знаковым в культуре 1920-х годов. Журнал «Под знаменем марксизма» писал, обличая в идеологических ошибках крупнейших русских философов: «Разве неизвестно, что по-русски Гуссерль читается Шпет, Фрейд, скажем, Ермаков, а Бергсон — Лосев?»\*\* По работам Ермакова, и в частности по предисловиям, которыми снабжены многие из изданных в «Библиотеке» книг, становится понятным, что именно он ценил в психоанализе и

\* Опубликовано в: *Эткинд А. Эрос невозможного*. СПб.: Медуза, 1993. Гл. 6.

\*\* «О последнем выступлении механистов». *Передовая*. // *Под знаменем марксизма*. 1929. №. 10—11. С. 12.

что, соответственно, стал значить психоанализ «по-русски»: возвращение к идеям Просвещения, утверждение роли «светлых» механизмов сознания в их трудной борьбе с косным бессознательным. Куда меньше внимания уделяет Ермаков значению таких открытий Фрейда, как перенос, детская сексуальность, бисексуальность или влечение к смерти. Трудно сказать, действительно ли его понимание психоанализа было таким упрощенным или же это результат многолетних попыток приспособить анализ к возможностям аудитории, как он их понимал. В целом такое понимание психоанализа оказалось противоположно основному направлению его развития в 20-м веке. Скрещиваясь с философией Ницше и Хайдеггера, с критической философией франкфуртской школы и, позднее, с разными постструктуралистскими и постмарксистскими разочарованиями, психоаналитическая теория ушла от просветительских риторик Фрейда и эволюционировала к герметическим интерпретациям в стиле Жака Лакана. Во всяком случае это верно в отношении того направления литературных исследований, которое производит себя от психоанализа. Сегодня рассуждения Ермакова выглядят очень архаичными; впрочем, и современниками они читались с насмешкой. Владислав Ходасевич вспоминал так: «Однажды, в начале революции, в Москве, ко мне пришел мой знакомый психиатр И. Д. Ермаков и предложил мне прослушать его исследование о Гоголе <...> Я был погружен в бурный поток хитроумнейших, но совершенно фантастических натяжек и произвольных умозаключений, стремительно уносивших исследователя в черный омут нелепицы. Таким образом мне довелось быть если не умиленным, то все же первым свидетелем «младенческих забав» русского литературного фрейдизма. В начале двадцатых годов труд Ермакова появился в печати — и весь литературоведческий мир, можно сказать, только ахнул и обомлел, после чего разразился на редкость дружным и заслуженным смехом»\*.

В рамках своей «Психологической и психоаналитической библиотеки» Ермаков издал две книги, посвященные психоанализу русской литературы: одна о Гоголе, другая о Пушкине. В его архиве осталась большая рукопись о Достоевском. Эти три работы печатаются в настоящем сборнике. Сегодня они интересны не в качестве научных исследований, а скорее в качестве человеческих документов. Они больше говорят об атмосфере 1920-х, чем о великом веке русской литературы. Так уж устроена филология — и психоанализ: исследование задумывается как объективное, насколько возможно, а в результате получается текст вполне субъективный. Он подлежит такому же исследованию — психоаналитическому, филологическому или еще какому-нибудь — как и те его предшественники, которые послужили предметом для данного текста. Заключительных текстов не бывает.

Психоаналитическое знание о жизни черпается не из изучения текстов, учебных, научных или литературных, а из непосредственного опыта; по крайней мере, на это претендуют психоаналитики, и на это же делают упор особенные процедуры их подготовки. Соответственно, в психоаналитическом исследовании литературы существовала надежда, что аналитик способен разорвать бесконечную цепь интертекстуальности благодаря тому непосредственному

---

\* Ходасевич Владислав. Книжки и люди. Курьезы психоанализа // Возрождение (Париж). 1938, 15 июля. Я благодарен Кате Петровской, обратившей мое внимание на эту рецензию.

опыту, который дает ему его особенная клиническая позиция. Клиника привлекается в качестве инструмента решающего вмешательства, который способен навсегда прервать бесконечный переход от текста к тексту, ночной кошмар совестливого филолога. В классических анализах текстов, принадлежащих психоаналитикам — например, в работе Фрейда о Достоевском, работе Мари Бонапарт об Эдгаре По, работе Эрика Эриксона о Лютере — клинический опыт фигурирует в роли непосредственной репрезентации. Эта роль невозможна или, по крайней мере, парадоксальна. За свои клинические претензии на истину, по определению никому кроме них недоступную, психоаналитические исследования литературы заслужили дружную нелюбовь филологов. В России такая традиция нелюбви к психоанализу тянется от Андрея Белого до Ю. М. Лотмана. В более широком контексте проблема была снята масштабными сдвигами в (психо)анализе текста, которые во Франции связаны с именем Жака Лакана, а в Америке с более скромным и более филологичным вкладом Харольда Блума. Коротко говоря, это переориентация от анализа авторов и героев как живых людей с чувствами и поступками, легко и обманчиво доступными психоанализу, — к анализу самого движения текста (или, в варианте Блума, соотношений текстов). Поэтические тропы, риторические фигуры и интертекстуальные зависимости объявляются доступными психоанализу; в текстах, их элементах и их отношениях между собой есть свои дети и родители, младенцы и зеркала, члены и кастрации. Психология как анализ людей и их внутреннего содержимого оказывается вполне поглощенной филологией как анализом текстов и их внутреннего содержимого. И психоаналитики, и филологи более классических ориентаций относятся к такого рода анализам как к вольным метафорам. Но этот подход оказался не просто продуктивным, но способным на то, на что никогда не был способен классический психоанализ текстов: из странного и периферийного занятия превратиться в предмет моды, преподавания и воспроизведения десятками последователей, в центральное русло определяющих областей литературоведения.

Вернемся, однако, к Ермакову. Его разборы характеризуются последовательным применением классического фрейдовского метода: анализу подвергаются герои и авторы, но не тексты. Героям Ермакова — Гоголю, Пушкину и Достоевскому и их героям — Чичикову, Сальери, Карамазовым и многим другим — приписываются такие чувства и их комплексы, как будто это живые люди, пациенты аналитика, которых он слушал на кушетке или, по крайней мере (не будем здесь ригористами), наблюдал в клинике. Но это не так. Есть радикальная разница между ситуацией лечения и ситуацией чтения. Психоаналитик знает о своих пациентах совсем иное, чем знают о них их друзья или супруги, и также иное, чем он сам знает о своих друзьях или супруге: не больше и не меньше, но иное. Искусство психоаналитика начинается с материала, а не с выводов. Между тем, о героях Достоевского Ермаков и даже сам Фрейд знает лишь то же самое, что знает о них любой читатель Достоевского: то и только то, что написано. Уникальная компетенция аналитика работает по аналогии с клиническим опытом, но знание, применяемое по аналогии, может помогать, а может и мешать. Аналитик, занявшийся анализом текстов, вполне лишается главного своего инструмента, который Фрейд назвал трансфером: особенного отношения пациента к врачу, от которого зависит его, пациента, будущее и в котором сполна проявляется его, пациента, прошлое. Понятно, что ни Гоголь с

Пушкиным, ни братья Карамазовы не испытывали трансферных чувств ни к Ермакову, ни к Фрейду; и читатели их анализов тоже не испытывают того чувства зависимости, которое испытывали их пациенты. Чувство, которое на деле испытывают читатели Фрейда, Ермакова или Лакана, нельзя интерпретировать как сопротивление по той же самой неодолимой причине: читатели не пациенты. Их критическое или, наоборот, восторженное отношение к тексту аналитика приходится трактовать как прямое и открытое выражение идей, господствующих в культуре, в их отношении к идиосинкратическим идеям аналитика (которые, однако, так или иначе остаются в том же кругу идей).

Но все же вернемся к Ермакову. Он отмечал у Гоголя, «при подавленной агрессивности», стремление пользоваться для своего творчества чужими темами, что носит «вынужденный, принудительный характер». «Такое явление, крайне характерное для невротиков, мною прослежено в очень большом числе случаев, подвергавшихся психоанализу», — писал он. Любимый «конек» психоаналитика нередко оказывается его собственной чертой. Для советской культуры такого рода особенность была вообще характерной. По аналогии вспоминается Бахтин, у которого так часто заметно желание вложить собственную, вполне оригинальную философскую мысль в творчество своих героев — того же Достоевского, а также Рабле и других. Авторский стиль был таков, что автор предпочитал найти свою мысль в чужом тексте, нежели высказать ее от первого лица. Это можно сравнить с отмеченным Ефимом Эткиндром в истории советской поэзии «удивительным процессом, когда ряд крупнейших поэтов становятся профессиональными переводчиками... Лишенные возможности до конца высказать себя в оригинальном творчестве, русские поэты... говорили со своим читателем устами Гете» и других великих коллег\*. Такая вторичность — характерная черта творчества, привыкшего к самоцензуре. За ней стоит не столько «подавленная агрессивность», сколько хорошо осознанная тревога, неуверенность в собственной безопасности, физической и авторской.

«Есть что-то безнадежное, тщетное во всем том, к чему приводят наши ожидания и волнения, как события жизни, так и повседневные явления», — начинает Ермаков свой анализ повестей Гоголя. От его текстов часто возникает ощущение его собственного страха, внутренней скованности и самоцензуры: автор боится рассказать о той целостности, о которой хочет писать, и перестает ее видеть. Иногда это самоограничение прорывается в текст. Например, рассуждая о Чичикове, немаловажной фигуре в творчестве Гоголя и, казалось бы, центральном предмете изучения, Ермаков вдруг обрывает себя: «В этом, может быть, немало символики, которую я здесь, к сожалению, лишен возможности вскрыть». Указав на инцестуозные мотивы в повести «Страшная месть» — а они в ней очевидны, вожделение отца-колдуна к дочери прямо описано Гоголем, — Ермаков говорит вдруг: «Пусть сомнительно все то, что мне приходится здесь высказывать, но я все-таки считаю необходимым хотя бы упомянуть об этом». Все же его чтение «Страшной мести» дополняют другие версии этого замечательно странного текста. Андрей Белый в «Мастерстве Гоголя» подверг это эссе Ермакова сокрушительной критике. Белый представил гоголевского колдуна интеллектуалом эпохи Возрождения, астрономом и вегетарианцем, любителем кофе и ев-

\* Эткинд Е. Г. Записки незаговорщика. London: Overseas Publications, 1977. С. 257.

ропейских языков\* (из чего мы можем заключить, что не один только психоанализ заставляет фантазию исследователя заходить слишком далеко).

Анализы Ермакова лишены интеллектуальной смелости, которая одна только и может создать у читателя ощущение, что он присутствует при рождении нового знания о хорошо знакомых вещах. Ермаков становится уверен и убедителен там, где говорит об очевидном; например, когда развивает фаллическую теорию «Носа» Гоголя. Между прочим, фрейдовское описание того, как фаллос в сновидениях замещается носом, иронически отозвалось в недавних архивных находках, в которых история самого психоанализа выглядит как фрейдовское сновидение. Одно время Фрейд вместе с другом своей молодости Флиссом был занят исключительно болезнями носа. Друзья верили, что причина истерии локализуется в носу, и с опасностью для жизни пациенток оперировали их носы. В конце концов, через много лет после разрыва с Флиссом, любимый пациент Фрейда, совсем было вылеченный, явился обратно с психотическими жалобами на свой нос. Всего этого Ермаков не мог знать, да это и не имеет прямого отношения к Гоголю и его «Носу». О Гоголе, однако, ходит множество медицинских легенд — что он был болен сифилисом, шизофренией, умер от онанизма, вовсе не умер... Достойный предмет для анализа — и финальный отказ Гоголя от литературы, первый в ряду других предсмертных «уходов» великих русских писателей. Ермаков ничем этим не интересуется, и не из-за научного пуризма.

В текстах Ермакова мы находим много любопытных наблюдений и намеков, но мало гипотез, которые были бы ясно сформулированы и твердо обоснованы. Это странно само по себе и совершенно нехарактерно для психоаналитиков. Не знавший психоанализа Розанов за двадцать лет до Ермакова не боялся сказать, что половая тайна Гоголя заключалась в его физиологическом аппетите к покойницам. Бердяев, писавший о Гоголе одновременно с Ермаковым, находил в нем «неразгаданную тайну», которую трактовал совсем в ином контексте. «В нестерпимой революционной пошлости есть нечто гоголевское». Именно этот гоголевский элемент делает революцию безнадежной, писал Бердяев в своих эмигрантских «Духах русской революции». Оставшийся в России Ермаков нигде ни намеком не дает нам почувствовать эту связь между писателем и читателем, его временем и нашим. Тексты Ермакова кажутся глухи к веянию времени и этим лишь подчеркивают свою в нем укорененность. Это, опять-таки, вовсе не беда психоаналитического метода как такового. Фрейд в его очерке о Достоевском ведет остро-историчное, и к тому же очень субъективно воспринятое, ощущение связи между русским писателем со всеми его болезнями и комплексами — и русским народом.

В пушкинских «Маленьких трагедиях», цикле значительном и многозначном, Ермаков видит одно, и восприятие его искажено проекцией его собственных чувств: «В четырех трагедиях объединяющим чувством является страх». Скупой рыцарь боится утратить богатства; Моцарт боится, потому что не отдал «черному человеку» реквием; больше всех боится Дон Гуан... Надо признать, что в восприятии Ермакова герои Пушкина изменяются едва ли не до противоположности в сравнении с обычным их восприятием; но меняются они так, что это изменение знакомого образа не кажется острым и важным, а скорее отталкивает читателя. Евгений Онегин для Ермакова — слабый, ушер-

\* Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л.: ОГИЗ, 1934. С. 48 и далее.

бный человек, которым играют страсти. Дон Гуан — преступник, который вытесняет свою вину в бессознательное и потому вынужден снова повторять свое преступление. Его основное чувство, как и у остальных драматических героев Пушкина, — страх. В последней сцене с Каменным гостем Дон Гуану приписывается рассеянность, беспомощность и гипнотическая покорность, результат отцовского комплекса (а Ахматова, например, видела в Дон Гуане «смесь холодной жестокости с детской беспечностью»<sup>\*</sup>). Визит статуи — это гипнотическая галлюцинация. «Внешняя сила влечения у Гуана скрывает его внутреннюю несостоятельность». Во всем этом больше морализаторства, чем анализа. Ермаков совсем не чувствует небывалого историзма «Маленьких трагедий». Их подлинный предмет вовсе не характеры с их чувствами, а само движение европейской истории — религиозные реформы, ранний капитализм, Просвещение, романтизм. Пушкин из поэта превращался в историка, и «Маленькие трагедии» — великий памятник этому пути. Но Ермаков неисторичен, и не потому, что ранний психоанализ вообще бывал равнодушен к истории (это ни в коем случае не относится к самому Фрейду), а скорее потому, что таковой была культура побеждающего тоталитаризма, и Ермаков, не очень оглядываясь по сторонам, на время нашел в ней свою нишу. История человека. Она ярче клиники показывает многообразие людей и ситуаций. Она утверждает относительность знания, бессилие морали, вечность законов природы — природы человека. Ранняя советская культура была неисторична потому, что надеялась выйти из истории, занять в ней окончательное место, отменить природу человека и с новых позиций судить всех по своим новым законам. Поэтому так странно соотносятся с историей работы лучших интеллектуалов эпохи — Эйзенштейна, Выготского, Бахтина, Марра, Лосева. Ермаков занимает свое место хоть и не в блестящем начале этого ряда, но зато с особенным выражением лица, свойственным человеку редкой и пугающей профессии.

В сравнении с прочими анализами Ермакова, его чтение «Домика в Коломне» кажется более смелым, а соответственно и менее правдоподобным. Легко догадаться, почему именно «Домик в Коломне» завладел воображением психоаналитика. Но Ермаков мало занимается теми мотивами «Домика», которые наиболее отвечают его компетенции, — в частности, травестией, вполне уникальным мотивом в творчестве Пушкина. По его мнению, шуточный «Домик» является автопародией на самый романтический из текстов Пушкина, стихотворение «Пророк». Это сопоставление неожиданно и, возможно, полно значения. Но Ермаков вновь боится сказать все, что думает; а пока он извиняется за то, что не договорил, читатель теряет интерес к уже сказанному. «Недостаточное знакомство со всеми материалами не позволяет мне в настоящее время довести сближение и противоположение обоих образцов творчества поэта до такой степени, какой бы мне этого хотелось». Как мне кажется, Ермакову хотелось бы сказать примерно следующее. В «Пророке» дар поэта символизируется через кастрацию («И вырвал грешный мой язык»), за которой следует подмена члена («И жало мудрая змеи»), слабого на сильный. Страх кастрации чудесным образом ведет к противоположному результату: инфантильная мечта, совпавшая с романтической идеей. В «Домике в Коломне» происходит толь-

<sup>\*</sup> Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. Сочинения. М.: Панорама, 1990. Т. 2. С. 84.

ко первая стадия (кастрация). Герой не успевает перейти ко второй стадии, то есть к позитивной замене, в результате которой Мавруша овладела бы Парашей, потому что происходящее «несогласно с природой», а также в результате вмешательства старухи-хозяйки, отдаленно похожей на юнговский архетип страшной матери. Все это, возможно, и так, но Ермаков так боится критики со стороны пушкинистов, очень агрессивных представителей советской науки, что в своем чтении Пушкина (в отличие от чтения Гоголя) предпочитает вообще не употреблять таких слов, как кастрация.

Между тем как раз для пушкинской мысли кастрация — не в том метафорическом значении, в котором употребляли это слово неизвестные Пушкину психоаналитики, а в том буквальном значении, которое в обилии производили хорошо известные Пушкину скопцы, — действительно важна. Для меня очевидна связь между бреющейся кухаркой из «Домика в Коломне» и более ранней сексуальной фантазией в сказке «Царь Никита и сорок его дочерей» (там наоборот, девушки лишены женских органов и их сажают на место, что фантазии молодого поэта пока еще — как и в «Пророке» — удастся). Через много лет магическое вмешательство вновь свяжется с трансгрессией гендерных отношений в скопце-звездочете из «Сказки о золотом петушке», а телесная метафора «Пророка» не менее зловеще осуществится в башкирце с вырванным языком из «Капитанской дочки». Так к поэту, ставшему историком, приходило разочарование в романтизме и в его жизненных эквивалентах. Ермаков не вполне оригинален, но прав в своей интуиции, согласно которой поздний Пушкин писал, в частности, пародии на раннего.

С точки зрения более традиционной пушкинистики, о «Домике в Коломне» многое сказано Ходасевичем в его статье «Петербургские повести Пушкина»\*, известной Ермакову. Но психоаналитик игнорирует этот исторический анализ, которым сюжет «Домика в Коломне» связывается с центральными пушкинскими текстами через посредство общего текста-источника, «Уединенного домика на Васильевском». Вообще Ермаков прохладно относится к предшественникам. Несомненно, отправной точкой в пушкинистике для него был Гершензон, вся философия огня взята Ермаковым, со ссылками или без ссылок, из его «Гольфстрема». Другую традицию философской пушкинистики серебряного века, идущую от Мережковского к Ходасевичу, Ермаков не использует. Его книга о Достоевском основана, конечно, на работах Фрейда и его русской предшественницы в психоаналитическом изучении Достоевского, Татьяны Розенталь; но богатая в начале столетия традиция философских рассуждений о Достоевском и здесь обходится молчанием. И не потому, что идеи серебряного века слишком сильно расходятся с психоанализом, а потому, что чересчур далеко сместилась историческая перспектива пореволюционной эпохи.

Как в психоаналитических экспериментах со свободными ассоциациями, здесь не важно, какие стимулы тебе даются как отправные точки: это могут быть любые слова или хоть чернильные пятна — ты все равно придешь к своим личным чувствам и проблемам, как будто человек не может ни о чем другом думать и говорить, кроме как о собственных чувствах... И действительно, Ермаков говорит именно о них — а точнее о главном из них, о своем собственном страхе — с чего бы другого он ни начал говорить. Пушкин оказы-

\* Ходасевич Вл. Статьи о русской поэзии. Птб.: Эпоха, 1922. С. 58—97.

вается поэтом страха, а самые романтические его герои — Дон Гуан, Вальсингам — одержимы страхом и покорностью. Что такое страх у Пушкина? — «Чувство, приводящее человека к замыканию в себе, к себялюбию... Страх выявляет самые низменные стороны человеческой души». То же, и даже сильнее, в вышедшей годом позже книге о Гоголе: «Глядят мертвецы, глядят и ждут гибели, ждут, и страшно делается слабому, жалкому человеку». Это о «Вие», но не только о нем: поэзия — гражданская война, впереди — большой террор. А сейчас, когда пишутся эти строки, всеильные инстанции, решающие жизнь и смерть столь многих, решают вопрос о судьбе Психоаналитического института, а заодно и его директора. Литературоведческие эссе Ермакова это настоящая исповедь страха, физического и метафизического, а больше всего страха перед властью, самой разлагающей из его разновидностей. Этим они, как человеческие документы, и интересны.

Поучительную параллель к этим работам дают литературоведческие штудии другого раннего русского психоаналитика, Николая Евграфовича Осипова. Ровесник и товарищ Ермакова по дореволюционному кружку московских психоаналитиков, а потом беженец и доцент Карлова университета в Праге, Осипов ненавидел большевиков, но другие его интересы оказывались близки к интересам Ермакова. Осипов тоже увлечен аналитическим разбором русских классиков, и более того, его занимает в них тот же аспект, что и Ермакова: «Страшное у Гоголя и Достоевского» — так называется одна из главных его статей. Тональность, однако, совсем иная: если Ермаков с некоторой навязчивостью показывает, что Гоголь, Пушкин и Достоевский, а также их герои все и все время чего-то боятся, то Осипова интересует, как они преодолевают страх. «Как черта выставить дураком» — эта фраза Гоголя представляется Осипову главной его мыслью. Эротические кошмары «Вия», инцестуозный сюжет «Страшной мести», кровавые сцены «Тараса Бульбы» анализируются как воскрешение детские страхи, «наследство нашего собственного детства или детства человечества». Детские страхи в жизни взрослого человека — это и есть невроз. «Страх отца есть воскрешение нашего детского страха», — писал Осипов о героях Гоголя, о своих чешских пациентах и, наверно, о своих оставшихся дома соотечественниках. В своем психоаналитическом наследстве Осипов ищет и находит объяснение того, почему люди в конечном итоге не подчиняются своим детским страхам и ложным отцам, а созревают и освобождаются. Закономерно, что Осипов отталкивается не от раннего, как Ермаков, а от позднего Фрейда; прямо формулируя упрек в адрес своего коллеги: «Ошибка многих фрейдистов, в том числе Ермакова, в том, что они ложно приписывают Фрейду пансексуализм и, любовно копаясь в сексуальных вопросах, искажают все его учение. Фрейд утверждает наряду с основным сексуальным влечением еще другое основное влечение, влечение к смерти»\*.

В идее влечения к смерти, обычно воспринимаемой как трагическая, Осипов видит потенциал мужества. Если влечение к смерти так же естественно и фундаментально, как влечение к жизни, то страх смерти — такой же симптом, как страх секса, не более того. «Страх смерти есть невротический симптом», — писал Осипов незадолго до своей смерти. «Гоголь и Достоевский, хотя и сами

\* Осипов Н. Е. Страшное у Гоголя и Достоевского // Жизнь и смерть. Прага, 1935. Т. 1. С. 134.

страдают инфантильно-архаическими страхами, должны научить нас преодолевать эти страхи, преодолеть робость (слово робость происходит от *ребенок*) и быть мужественными»\*.

Илья Эренбург рассказывал, как он посещал Кремль вместе с придуманным им сверхчеловеком Хулио Хуренито, и передавал свои ощущения таким образом: «Не то чтобы я верил очаровательным легендам <...>, кои изображали большевистских главарей чем-то средним между Джеком-Потрошителем и апокалиптической саранчой. Нет, я просто боялся людей, которые могли что-то сделать не только е собой, но и с другими. Этот страх перед властью я испытывал всегда, даже мальчиком <...> В последние же годы, увидев своих приятелей, собутыльников и однокашников в роли министров, комиссаров и прочих «могущих», я понял, что страх мой вызывается <...> портфелем, крохотным мандатиком».

Еще несколько лет назад такие люди, как Эренбург или Ермаков, запросто общались с такими людьми, как Троцкий или Ленин, сидели с ними в одних эмигрантских кафе и варились в общем отечественном бульоне. Вместе, как интеллигентные люди, они фантазировали о науке и обществе будущего, о Ницше и Фрейте, о новом человеке и о прогрессе психоанализа. Будущее настало, все переменялось, и теперь уже сверхчеловек для русского интеллигента — это всего лишь тот, кто, как Хуренито, не боится разговаривать с властями. Не то чтобы страх перед властью был безоснователен, совсем наоборот; непродуктивными были лишь попытки скрыть этот страх, передать его другим, увидеть весь мир таким, каким он стал только сегодня, буквально на глазах, усилиями собутыльников и однокашников. Эпоху спустя и в ситуации относительного спокойствия, мы можем сказать примерно так: мы знаем, что ни Троцкий не был Джеком-Потрошителем, ни Дон-Гуан — трусливым интеллигентом. Мы знаем также, что лучше писалось тем, кто видел большевиков апокалиптической саранчой, чем тем, кто вместе с ними стал владеть портфелями и поклоняться мандам.

Довольно быстро Ермаков лишается своих постов. После закрытия Государственного психоаналитического института он перестает быть его директором, а в 1925 году его заменяют в должности президента Русского психоаналитического общества. Выпускаемую им «Библиотеку», на которую ушли, вероятно, огромные силы, ГИЗ закрыл в 1928 г. Но и в 1930-м Ермаков сумел издать «Будущность одной иллюзии» Фрейда, текст не только далекий от марксистской ортодоксии, но и содержащий прямые намеки на иллюзорность социалистического эксперимента.

После этого Ермаков уже не печатался, но продолжал писать. В архиве остались эссе и литературно-критические статьи. Его увлечением было собирание орнаментальных вышивок крымских татар, и им он тоже посвятил обширные тексты. По-видимому, ни практикой, ни психоаналитической теорией в 30-е годы он не занимался. Его сочинения с годами полностью теряют аналитическую окраску.

В 1941 году Иван Ермаков был арестован по стандартному обвинению и весной 1942-го умер в тюрьме.

\* *Осинов Н. Е.* Страх смерти // Цит. по: Досужков Ф. Н. Невроз боязни, страх смерти и страх привидений // Жизнь и смерть. Т. 2. С. 127, 134.

## АВТОБИОГРАФИЯ

### *1. Общая биография*

Ермаков-Иверм\* Иван Дмитриевич родился в Константинополе в 1875 году 6 октября. Отец его очень известный фотограф, член археологического общества, много лет работал как в Малой Азии, так и в Персии, на Кавказе, в Средней Азии (Броса, Уварова, Мурье Шантр и др.). За свои заслуги был избран почетным гражданином гор. Тифлиса и похоронен за общественный счет. Дед со стороны отца известный в свое время архитектор, построивший в Тифлисе театр и караван-сарай Арцруни (фамилия деда Людвиг Камбиаджио). Учился в Тифлисе в 1 классической гимназии, занимался живописью и рисованием под руководством художника П. П. Колчина.

В 1897 году поступил в Московский Университет на медицинский факультет и окончил его *sum eximia laude* в 1902 году. В Университете посещал кроме лекций по медицине — профессоров психологии, истории культуры. Интерес к психологии пробудился очень рано, в Университете с особенным увлечением работал сначала по анатомии и гистологии мозга, по психологической физиологии и, наконец, по психопатологии. По окончании 1 МГУ был зачислен экстерном (весь 5-й год работы в Университете посвятил исключительно нервной клинике) в нервную клинику 1 МГУ (проф. В. К. Рот), откуда был призван по мобилизации на Русско-японскую войну, во все время которой работал исключительно как психиатр в Харбине, собирал ценный материал по психическим заболеваниям на войне. После демобилизации вернулся в нервную клинику 1 МГУ, где был утвержден штатным ординатором клиники. В 1907 году по предложению директора Психиатрической клиники в МГУ (проф. В. П. Сербского) переведен на должность ассистента психиатрической клиники, затем занимал должность старшего ассистента, в каковой должности пробыл до 1921 года. За время ассистентуры получил 5 научных командировок за границу — в Берлин, Париж, Цюрих, Мюнхен, Берн, где знакомился с положением психопатологии и участвовал в работах.

---

\* Iwerth, так подписывал И.Д. Ермаков свои живописные и графические работы. — *Ред.*

Кроме того, посещал музеи и художественные галереи во Франции, Германии, Италии, Испании, Греции.

В 1 МГУ вел занятия и курсы психотерапии (гипноз, внушение, психоанализ) и по диагностике душевных заболеваний со студентами последних курсов (8 лет). С 1906 года состоит действительным членом Общества невропатологов и психиатров при 1 МГУ, а с 1910 года по 1917 казначеем благотворительного общества им. С. С. Корсакова, членом президиума общества по борьбе с алкоголизмом, с 1913 года состоит членом Парижского общества невропатологов и психиатров.

Взятый на фронт по мобилизации на Русско-германскую войну, был возвращен в Москву как специалист и определен в Коммунистический госпиталь (прежде Петра Великого) в психиатрическое отделение, затем был старшим ординатором в 1 сводном психиатрическом госпитале и консультантом во 2.

С 1920 года как член коллегии и профессор Государственного Психоневрологического Института заведовал отделом психологии, организовал отдел, вел систематические курсы по общей психологии, эстетике, психотерапии, психоанализу и по экспериментальной психологии.

В 1921 году основал при Институте кружок по изучению художественного творчества, в котором принимали участие профессора А. Н. Бернштейн, А. А. Сидоров, А. Г. Габричевский, О. Ю. Шмидт и др. Этот кружок с 1923 года преобразован им в Российское психоаналитическое общество, председателем и первым организатором которого он и состоял (см. «Интернациональный» психоаналитический журнал за 1923—24 годы).

В 1921 году им основан и организован Детский Дом-лаборатория «Международная солидарность» — учреждение для изучения психоаналитическим методом психики детей от года до 4-летнего возраста. Д/Д получал как материальную так и идейную поддержку со стороны организаций-шефов Д/Д — Союза германских горнорабочих (Унион) и Союза русских горнорабочих. С 1923 года Д/Д-лаборатория преобразован в Государств. Психоаналитический институт, директором которого состоял по 1926 год.

С 1921 года состоит действительным членом Академии художественных наук. С 1922 года — редактором Психологической и психоаналитической библиотеки, в которой им выпущено 14\* выпусков объемом в среднем от 10 до 15 печатных листов.

С 1921 года заведовал психологической лабораторией коллектора при Детском Городке имени III Интернационала, принимал участие в основании, организации и разработке научного обоснования работ V Дома — для одаренного ребенка и работал в качестве консультанта-психолога в IV Доме того же городка по трудным в воспитательном отношении детям (см. отчет о 5-летней работе Городка имени III Интернационала В. М. Дюшена).

С 1919 года был заведующим экскурсионным отделом на правах Ученого хранителя Госсударств. Третьяковской Галереи по 1923 год, когда выбыл по сокращению штатов. Член ЦК УБУ по 3 категории с основания Комиссии.

Много выступал публично, как от Госуд. Психоневролог. Института, от Психоаналитич. Института, от Музейного отдела Н.К.П. (заведующая

\* Всего издано 15 выпусков. — *Ред.*

Н. И. Троцкая), в пользу вузов, рабфака, диспансеров и др. организаций. Читал лекции по искусству в районах.

## *2. История научной и художественной деятельности*

С детства вращался в обществе художников, археологов, ученых, путешественников, находили способности к живописи, особенно в области колорита. Серьезнее начал заниматься живописью после японской войны, когда познакомился ближе с китайским искусством и бытом. Писал главным образом натюрморты и работал в области графики, исполняя некоторые задания (обложки). В 1916 году по предложению художника В. Н. Бакшеева принимал участие в 44 передвижной выставке картин, после чего в том же году участвовал на выставке современной русской живописи (бюро Добычиной) в Петрограде, на выставке этюдов, рисунков и эскизов русских художников (гал. Лешерова) и на выставке Мира искусства в Москве. В начале революции принимал деятельное участие в организации Союза художников-живописцев. В 1917 году принимал участие на выставке «Бубновый валет», Мира искусства в Москве и затем в Петрограде. В 1918 году во второй раз принимал участие на выставке картин Прогресс. Союза художников-живописцев в Москве и, наконец, в 1921 году участвовал в выставке «4 искусства». Много работал над вопросами теории изобразительного искусства (см. труды).

Области научной деятельности. Как психопатолог по образованию с самого начала своей научной деятельности сосредоточил внимание на особенностях душевных заболеваний. Счастливый случай позволил во время работы в психиатр. клинике еще студентом ближе приглядеться к проявлениям душ. больного художника Врубеля, материал по психографии которого до сих пор, однако, не опубликован. В русско-японскую войну еще больше определился основной путь интересов — работа в психиатрическом госпитале. На работу в нервной клинике смотрел как на необходимый стадий подготовки для занятия психиатрией и поэтому, не колеблясь, принял предложение проф. В. П. Сербского работать в клинике душевных болезней, где научная, исследовательская и преподавательская деятельность могли получить под руководством В. П. Сербского окончательное оформление. В. П. был тонким диагностом, прекрасным психологом и глубоко гуманным человеком, учеником Корсакова, родоначальника и основателя Московской школы.

Со времени революции, основания Гос. Психоневрологического Института появилась возможность развернуть научную деятельность как по линии самостоятельной работы, так и по линии организации отдела психологии. Уже в 1 МГУ за целый ряд лет преподавательской деятельности по психотерапии и психиатрии, по ведению клиники, методов исследований и т. п. удалось работать с целым рядом молодых товарищей, направляя их деятельность, но только со времени работы в Гос. Психоневрологическом Институте можно было планомерно проводить работу в том направлении, которое можно охарактеризовать как более детальный анализ психических проявлений (с применением психоанализа и других методов исследований). Работа эта неизбежно должна была привести к основным психическим проявлениям, которые закладываются еще в раннем детстве, и поэтому вполне понятно, делались все усилия,

чтобы создать возможность при отделе психологии Гос. Психоневр. Инст. открыть и организовать специальный Д/Д-лабораторию. Трудности организации этого учреждения обуславливались тем, что еще нигде в Европе не существовало до сих пор подобного Д/Д — так сказать, клиники, в которой душевно здоровые дети в возрасте от 1 года подвергались наблюдению, изучались с точки зрения проявления их бессознательных влечений.

Д/Д за время своего существования перенес очень много недоброжелательной критики, нападок, его существование все время находилось под угрозой закрытия. Несмотря на все это Д/Д-лаборатория за время своего существования собрал огромный материал, подвергающийся в настоящее время разработке.

### *3. История печатных выступлений*

Печатается с 1907 года в специальных органах, работы по изучению художественного творчества были вчерне подготовлены еще в 1915 году, в настоящее время переработаны и из них только очень немногие напечатаны (см. список\*)

4. Среди других методов изучения творчества и его результатов — художественных произведений, применяется и метод психоаналитический, поскольку он дает возможность познавать творчество и отдельные произведения как органическое целое, обусловленное взаимодействием между бессознательными влечениями и сознательными задачами писателя. Для понимания некоторых основных сторон творчества не хватает чрезвычайно важных данных из жизни писателей и художников, которые приходится разыскивать и реконструировать, пользуясь особенностями так наз. примитивного мышления, тех психических механизмов, которые, может быть, являются образованиями не индивидуального, а коллективного мышления, основы которых лежат в глубине бессознательной психической области человека.

### *5. Список трудов\*.*

15.I.26 г.

---

\* Список трудов отсутствует. — *Ред.*

## ВОСПОМИНАНИЯ ДОЧЕРИ

Мой отец, Иван Дмитриевич Ермаков, и моя мать, Татьяна Евгеньевна Ермакова, никогда не жили вместе. Отец жил на Девичьем поле, в Большом Божениновском переулке в деревянном одноэтажном доме, который принадлежал Психиатрической клинике. В одной половине этого дома находилась штаб-квартира хора имени М. Е. Пятницкого и, вероятно, жила семья Пятницкого, а другую половину занимал мой отец с его прежней женой Екатериной Михайловной Владиславлевой, которая в это время была домоправительницей, вела хозяйство. Мы же с мамой и бабушкой жили в Потаповском переулке, в довольно большой комнате коммунальной квартиры на четырнадцать семейств. Отношения между отцом и матерью были сложными, неровными, отчасти из-за моей бабушки, Матрены Яковлевны Карповцевой. Она была добрая женщина, любила меня, но к отцу относилась настороженно, отрицательно, видимо оттого, что он был намного старше мамы.

Дом отца был очень интересным. Вот вы входите в квартиру через небольшую прихожую, где сложены дрова — в доме не было центрального отопления, а были голландские изразцовые печи. Из прихожей вы попадаете в большую комнату — гостиную, уставленную старинной мебелью, шкафами с книгами. Там были ковры-паласы, много разных диковинных вещей. Из гостиной налево — вход в комнату Екатерины Михайловны, а направо — в кабинет отца, тоже со множеством книг и старинных вещей, вывезенных, скорее всего, из Грузии, где прошли детство и юность отца. В кабинете он работал — писал свои эссе, принимал больных. В доме было много цветов, было и лимонное дерево, которое летом даже давало небольшие лимончики.

Отец приезжал к нам довольно часто — два раза в неделю для того, чтобы увидеться со мной. В нашей квартире к отцу относились особенно, не так, как к другим людям. Его очень уважали, показывали ему картины, гравюры, которые остались от прежних хозяев нашей квартиры, уехавших из России во время революции. Отец осматривал картины, говорил, какому веку они принадлежат, какому художнику.

Мне казалось, что он стремился приобщиться к тому новому, что пришло к нам в 30-е годы, например, к радио. Когда провели радио, мы с удовольстви-

ем слушали эту нашу «тарелку», в особенности детские передачи. Но когда приходил отец, он всегда говорил: «Выключи радио, там голос неестественный». И я уже знала: когда приходит отец, радио надо выключать. Но однажды он сам сказал: «Давай включим радио, послушаем, что там говорят».

Я часто бывала у отца дома, в особенности летом, пока еще не уехали на дачу. Мы ходили гулять, больше всего он любил Воробьевы горы. Когда мы проходили мимо Новодевичьего монастыря, он говорил о том, какая особенная кладка у этих стен, как долго держится кирпич. Он рассказывал мне о царевне Софье, о том, как ее заточили в монастырь, как построили башню специально с часами, чтобы они били каждые четверть часа и чтобы царевна еще тягостнее ощущала время своего заточения. Потом эти соображения я встречала в его эссе и этюдах. Когда мы подходили к Окружному мосту, я обычно тянула его в Потылиху, купаться на пляж, он иногда соглашался, удивляясь моей страсти к воде, к купанию. Но по большей части мы переходили через мост и оказывались на другой стороне Москвы-реки, там, где Воробьевы горы, поросшие лесом. Тогда же я впервые увидела здание Киевского вокзала — шел дождь, и мы должны были у Киевского вокзала сесть на трамвай, чтобы доехать до Девичьего поля, где отец жил. Мне понравилось здание, отец рассказал мне об архитекторе Рерберге, построившем его. Тогда я не знала, что потом буду жить в этих местах и видеть здание Киевского вокзала чуть ли не каждый день.

Отец много рассказывал мне об архитектуре. Когда мы с ним ехали на трамвае от его квартиры до нашего Потаповского переулка, он говорил мне, в каком стиле построены дома, которые попадались по дороге. Он рассказывал и о деревьях, учил различать деревья. Особенно любил он ясень и татарский клен. Потом о ясене я прочитала в его эссе «Ясень — дерево готики».

На лето мы обычно снимали дачу, жили за городом. Отец был против этого. Он говорил, что у них на Девичьем поле достаточно хороший воздух и вполне можно летом жить и там. Тем не менее он на нашу дачу время от времени приезжал, и мы с ним вместе ходили на этюды. Он брал с собой этюдник, а я — альбом и карандаши, и мы шли на Святое озеро в Косино. Он рисовал торфоразработки, сосны, озеро — у меня эта картина сохранилась. А я рисовала то, что обычно рисуют пятилетние девочки — домики, деревья, заборы.

У отца было, как я понимаю, не очень много близких знакомых. К некоторым из них мы ездили. Например, мне помнится, как однажды мы ездили на дачу одной знакомой отцу семьи на большой машине, которая подъехала к дому отца. Дача была в лесу, было много зелени, и я с каким-то мальчиком там качалась на качелях. Когда мы жили на Клязьме — это была любимая моя дача — мы заходили к каким-то знакомым отца, но фамилии их я не помню. Но очень хорошо помню я Озеровых — жену певца Озерова и сыновей, впоследствии известного спортивного комментатора Н. Озерова и кинорежиссера Ю. Озерова. У Озеровых собиралось общество, отец читал свои эссе, и все с благоговением слушали. Иногда ходили мы на художественные выставки. Помню, там однажды завязался спор отца с каким-то художником. Речь шла о маленьком старичке-лесовичке, вырезанном из дерева. В чем была сущность спора, я понять тогда не могла.

Мне кажется, что в то время, в 30-е годы, отец очень тосковал по публичности, он хотел читать лекции, делиться своими знаниями. И вот попыткой выйти «в свет» были посещения нами Дома пионеров на улице Стопани, в районе Чистых прудов, недалеко от нашего Потаповского переулка. Потом этот Дом пионеров сыграл значительную роль в моей жизни, а познакомилась я с Домом пионеров именно тогда, благодаря отцу. Одна из его пациенток, Мария Павловна, работала бухгалтером в Доме пионеров и снабжала нас билетами на спектакли детского самодеятельного театра, на концерты. И вот мы — отец, мама и я — ходили на эти мероприятия. Отец пытался договориться о том, чтобы прочитать там лекцию на тему «Как смотреть картины» (есть написанная им работа с таким заглавием), но, естественно, это у него не получилось.

Чем занимался он тогда? Он работал в Слухоречевом комбинате — лечил от заикания, был профессором-консультантом в I Московском медицинском институте, принимал больных дома, писал свои «Этюды о творчестве» и пытался их издать. Говорили они с мамой о Достоевском, о «Коляске» Гоголя. Соображения, которые он высказывал тогда, нашли отражение в его рукописях, с которыми я позже познакомилась.

Не могу сказать, как относился отец ко всему тому, что происходило в стране в 30-е годы, — разговоры эти были не для детских ушей. Но некоторые моменты я все-таки помню. Однажды мама принесла из магазина колбасу, и в колбасе оказалась какая-то иголочка или гвоздик — мама заговорила о вредительстве. На это отец с презрением сказал, что это ерунда, и резко высказался против распространенной тогда шпиономании. В начале войны он был очень встревожен, огорчен и сказал тогда слова, которые оказались пророческими: «Конечно, мы победим, но страшно представить себе, чего это будет нам стоить!» Он не хотел, чтобы мы ехали в эвакуацию. Но однако во второй половине июля 1941 года мы вместе с Медицинским институтом, где мама была тогда великовозрастной студенткой последнего курса, поехали в эвакуацию в город Уфу. Наша последняя встреча была во дворе института, где мы ожидали машину. Мне было тогда одиннадцать лет. Он пришел своей легкой походкой, в светлом чесучевом пиджаке, принес гостинцы — помню молочную бутылку с клюквенным киселем. Потом мы несколько месяцев о нем ничего не знали. Осенью Екатерина Михайловна прислала нам посылку с игрушками и другими вещами, которые могли бы нас утешить в разлуке с домом. Она писала, что Иван Дмитриевич не может нам написать, и мы поняли, что дело не в его нежелании, а в других более серьезных обстоятельствах.

Вернулись мы из эвакуации в 1942 году, поздней осенью. Первое, что я сделала на вокзале, я побежала к телефону-автомату и позвонила отцу. Никто не отвечал. Потом мы узнали, что отец был арестован 4 августа 1941 года и умер в тюрьме весной 1942-го, а вскоре после этого умерла Екатерина Михайловна в квартире на Большом Божениновском переулке.

Новое мое знакомство с отцом произошло тогда, когда мы получили его вещи, его рукописи. И тогда, в свои 15—16 лет, я глубже стала понимать этого интересного и своеобразного человека, теснее соприкоснулась с его миром, столь отличным от того, что меня окружало. Смерть отца была первой пережитой мной трагедией. Я переживала ее достаточно остро и очень долго. Знаком-

ство с рукописями, вещами, стихами отца очень повлияло на меня. Можно сказать, что все, что я делала потом, было в каком-то смысле отражением его личности.

И еще одно знакомство с отцом произошло у меня в 1995 году. Тогда я получила возможность и решилась прочитать его так называемое уголовное дело (оно было прекращено в 1959 году, а реабилитирован отец был по Закону РСФСР «О реабилитации жертв политических репрессий» от 18 октября 1991 года). На основании доноса его обвиняли по статьям 58-10, ч. 2 и 58-11 в антисоветской пропаганде. Следствие было, в сущности, закончено, когда отец умер. Горько было читать, как от допроса к допросу Иван Дмитриевич признавал, шаг за шагом, свою «вину», горько было видеть его подписи под протоколами допросов — спокойные, ровные... Горько было читать врачебное заключение о смерти от сердечной недостаточности и склероза. Там было сказано, что на вид ему было восемьдесят лет, хотя ему не исполнилось тогда и шестидесяти семи.

«Дело не стоило выеденного яйца — и стоило человеческой жизни», — сказал мой сын; он вместе со мной читал в архиве КГБ этот фолиант.



Этюды  
по психологии творчества  
А. С. Пушкина

Опыт органического понимания  
«Домика в Коломне», «Пророка»  
и маленьких трагедий





## Предисловие

Предлагаемые этюды являются первым опытом органического понимания<sup>1</sup> произведений Пушкина. Такова главная задача исследователя. Психология и психоанализ нашли свое применение в этих этюдах лишь постольку, поскольку это было необходимо для лучшего понимания органичности произведений. Поэтому психологический анализ тех или иных лиц, выведенных в трагедиях и в других произведениях, никогда не углубляется в такой мере, в какой это требовалось бы при исключительно психологическом исследовании. Вопрос об органичности художественных произведений — вопрос не новый; едва ли существовал и существует исследователь, который сомневался бы в том, что органичность является существом произведения, но мне неизвестны попытки именно с этой стороны подойти к анализу творчества Пушкина.

Во всяком новом подходе, конечно, неизбежны ошибки, возможна переоценка таких сторон произведений, которые при других подходах исследователи будут склонны объяснить по-другому; однако, все это не мешает тому, чтобы и на такие стороны (например, на описки<sup>2</sup>) обращалось внимание.

При том исключительном значении, которое имеет для нас творчество Пушкина, при той потребности, которая существует у всякого отдать себе отчет в познании художественного произведения, может быть, и моя попытка органически понять произведения Пушкина встретит сочувствие исследователей и читателя. Если это случится, то цель моих этюдов будет достигнута.

Всю свою жизнь Пушкин искал правды, в этом искании он обнаружил то «совестливое отношение к искусству», которого он требовал прежде всего от себя.

«Не ума, а характера не хватает многим писателям для того, чтобы быть лучше, чем они есть», — сказал когда-то Вогне<sup>3</sup>; об этом характере, о честности и смелости перед собой говорят нам произведения Пушкина.

Я позволил себе включить в эту книгу, посвященную «Домику в Коломне» и маленьким трагедиям Пушкина, анализ стихотворения «Желание», которое разбиралось мною на наших занятиях в Институте Слова<sup>4</sup>, только потому, что из всех проработанных мною произведений Пушкина оно лучше других дает возможность познакомиться с такими особенностями в строении поэтически-

го произведения, которые после того, как читатель познакомится с анализом «Желания», может быть, станут более убедительными и приемлемыми и в анализах трагедий.

Я не считаю возможным связать с изучением трагедий Пушкина, опираясь на них, как на примеры, изучение структуры и органичности произведений словесного искусства вообще. Такой курс мною подготовлен и со временем будет напечатан, точно так же, как будут напечатаны в отдельном сборнике многие из тех работ, к которым я отсылаю читателя в ссылках на литературные источники<sup>5</sup>.



# Введение

Я про себя превратно толковал  
Понятный смысл правдивых разговоров.

*Пушкин. «В начале жизни...»*

Попытка разобрать маленькие драмы Пушкина с точки зрения психологической является задачей и новой, и нелегко выполнимой. При все более и более разрастающейся литературе о Пушкине, при тех социальных познаниях, которые в наше время требуются от всякого, кто захотел бы заняться этим вопросом, неспециалисту в области литературы особенно трудно разобраться и одолеть накопленный в этом направлении материал. Однако специалисты по истории литературы до сих пор только мимоходом, вскользь касались тех важных и глубоких психологических проблем, которые составляют содержание трагедий Пушкина; поэтому более детальное исследование их, даже если оно возбудит немало протестов и сомнений, является чрезвычайно своевременным.

Исследование Пушкина в том смысле, в каком это было бы желательно каждому читателю поэта, еще, однако, не начиналось. Громадное большинство исследователей или сосредоточивало свое внимание на содержании его произведений — таких больше всего, — или ограничивалось рассмотрением форм; но и в том и в другом случае изучению подвергается только одна сторона произведения к великому ущербу других. Тот подход к произведению искусства, который мог бы дать нам больше в смысле понимания его и который следует называть органическим, еще ждет своего исследователя, и здесь, в этой работе, я даю как бы первую попытку такого разбора произведений Пушкина. Работая главным образом в области психологии, я, конечно, не могу, да и не в силах уделить достаточного места тем особенностям произведений Пушкина, о которых должен судить специалист по вопросам поэтики, тем не менее многие ценные работы в этом направлении могут быть с пользой применены и еще больше получают подкрепления, если их связать с целым самого произведения. Тоска по целостному, органическому пониманию чувствуется и намечается во многих областях исследований о духовной деятельности человека. В психологии, в искусствах изобразительных, в педагогике это направление должно вывести нас из тупика, из которого тщетно и только наполовину хочет нас вытащить экспериментальная психология с ее методом корреляций.

Громадный интерес к Пушкину как к выдающемуся поэту с цельным здоровым мирозерцанием, к учителю, может быть, не только русского читате-

ля, но имеющему общечеловеческое значение, интерес к Пушкину, такой естественный у всякого русского, может быть несколько углублен и расширен попытками психологического исследования, открывающего у поэта то жизненное и психологически ценное, чего еще не касались другие.

Я остановился на маленьких драмах поэта прежде всего потому, что по этому вопросу имеется уже целый ряд исследований, которыми я мог воспользоваться и которые облегчат мне мою работу в области литературы. Разыскивая в произведениях Пушкина не то, что являлось характерными для его эпохи, для его среды, я пытаюсь ответить на вопрос о том, что дал Пушкин в своих трагедиях, что имеет общечеловеческое значение и знакомит нас со сложными процессами душевной жизни человека. Поэтому я меньше всего мог, по существу моей задачи, останавливаться на тех вопросах, которые прежде всего интересуют исследователя литературы: на вопросах о заимствованиях, влияниях, о постепенном развитии или эволюции тех или иных сюжетов, которые разрабатывает Пушкин.

Все эти естественные недочеты и недостатки неизбежны при той точке зрения, под углом которой мне приходится подходить к произведениям Пушкина.

Богатый материал и огромный опыт, которые дает нам новое направление в психологии человека, позволяют нам несколько глубже и несомненно по-иному понимать и подходить как к здоровому, так и к больному, к его деятельности, к его творчеству. Если на все это мы получили право, опираясь на наш опыт, то можем ли мы так же легко и, как могут, может быть, сказать некоторые, легкомысленно подходить к решению вопросов психологических, исходя из литературных произведений поэта? Ведь литературные типы «вымышлены», никогда в действительности не существовали, их особенности, их поведение диктуются не реальными условиями, а условиями, в которые ставит их автор, преследующий определенную цель, имея определенное намерение.

Заниматься вымыслом, объяснять происхождение или законность таких вымыслов вовсе не значит раскрывать психологию произведения, а только субъективную психологию воспринимающего и судящего о произведении слушателя или зрителя. Например, такой осторожный исследователь, как Гершензон, постоянно указывает и оговаривается, что те или другие соображения или впечатления являются его личными, субъективными суждениями и пониманием<sup>1</sup>. Есть ли действительно в произведении искусства все то, что *хочет* увидеть в нем зритель или читатель? Можно ли быть уверенным, что в нашем анализе мы раскрываем действительно то самое существенное, то самое главное, что составляет основу произведения? Вот ряд мучительных и неразрешимых вопросов и сомнений о пределах нашего познания литературного произведения, способных ввергнуть нас в отчаянье перед всей трудностью задачи.

Выходом из такого затруднения может служить нам направление, уже много лет проводимое нами в наших занятиях и работах по искусству. В этом направлении существенным является то, что мы стараемся по возможности связывать достижения в искусстве с явлениями жизни, связывать и наблюдать в жизни то, что учит нас видеть искусство как один из способов познания действительности.

Потому что искусство, здоровое искусство, не есть уход от жизни и создание нового, независимого от действительности мира, искусство — это возмож-

ность увидеть, познать в образах в очень концентрированном виде (экономически) окружающую действительность и установить с нею связь, органически осознать ее...

Не на самоудовлетворении, но на утверждении самостоятельной ценности мира и законов мира может зиждиться мирозозерцание зрелого человека. С этой точки зрения чрезвычайно интересно хотя бы в самых кратких чертах проследить, как к этому вопросу относится сам поэт.

Но ты останься тверд, спокоен и угрюм<sup>2</sup>.

Для этого мы возьмем известное стихотворение Пушкина «Чернь»<sup>3</sup> и попробуем раскрыть в нем нечто иное, чем то, что понимали в нем до сих пор.

Тайна «Черни» так и осталась неразгаданной; не разгадано, кого называет поэт чернью, и все произошло от того, что не обратили внимания на одну черту, указанную в самом начале стихотворения, черту, психологически объясняющую все поведение поэта и отношение его к черни.

Стихотворение знаменует собою отход описываемого поэта от действительности и все последствия такого отхода, чему и соответствует эпиграф «Черни» «Procul este, profani»<sup>4</sup>. После того, что в своей книге говорил о поэте и о свободе творчества Гершензон, интересно было бы снова обратиться к «Черни» и постараться понять ее как известный этап в развитии понимания Пушкиным роли и назначения поэта.

В самом начале стихотворения одна особенность обращает на себя внимание.

Поэт на лире вдохновенной  
Рукой рассеянной бряцал<sup>5</sup>.

(«Р» и «з» — буквы раздражения, особенно «з».)

Вдохновенная лира и рассеянно бряцающий поэт. Поэт не уважает лиры, не уважает поэзии. Уже здесь мы находим несоответствие, которое затем в разговорах черни с поэтом достигает своей особой остроты и напряженности.

В первых двух строках стихотворения, в самом начале, в положении поэта мы отмечаем несоответствие, противоборство; первая строка начинается торжественно и напряженно, во второй настроение сразу падает, и первая, похожая на начало оды, строка продолжается разорванной, нетерпеливой и в то же время беспомощной строкой.

Рукой рассеянной бряцал.

Накопление согласных (двух подряд) говорит о преодолении, о несвободе, о помехах внутренних, которые затем поэт проецирует во вне, приписывая их черни, «бессмысленно» внимающей. Поэт легко отвлекается от «звукосладких и молитв», которые грезятся ему как лучшая, недостижимая в настоящее время цель, и, неудовлетворенный собой, он обрушивается на чернь.

Рассеянный, бряцающий поэт поет; Пушкин устами такого поэта говорит:

... а хладный и надменный  
Кругом народ непосвященный  
Ему бессмысленно внимал...

Одна сторона — поэт рассеян, другая — чернь бессмысленна и <враждебна?> поэту в надменности (свою надменность он проецирует на чернь) и в том, что

он, раздраженный требованиями черни, наговаривает на нее такое, что еще более дискредитирует, унижает как будто бы раскаивающуюся в своих недостатках чернь (*Wunscherfüllung*<sup>6</sup> поэта). И все же искусство заставляет чернь увидеть и осознать свои недостатки.

Чернь убеждается, что творчество поэта, его песнь  
Как ветер песнь его свободна,  
Зато как ветер и бесплодна:  
Какая польза нам от ней?

Т. е. в ней есть стихийность, но нет отношения к людям: правда, которая задевает рассеянного поэта, и потому он начинает браниться, превознося себя, а не свое искусство. Чернь говорит не об искусстве вообще, а об искусстве рассеянного поэта; поэт ищет опоры в других творцах, в творчестве других.

Ты червь земли, не сын небес (чернь).

И потому поэту:

Несносен мне твой (черни) ропот дерзкой.

Раздражение поэта делает его неправым, заставляет его глумиться над чернью, которая в своей угодливости и в своем самобичевании раскраивается перед рассеянным поэтом и готова у него учиться.

Но, нет, поэт занят бряцанием, и ему нет дела до «тупой черни», и потому он продолжает унижать чернь, которая и сама дошла до сознания своих недостатков и пороков; рассеянный поэт «сердца тревожит, мучит»<sup>7</sup>, т. е. делает с другими то же, что делает с самим собой, и совершенно не сознает, для чего он все это поет и для чего бранится (процессуальность без цели; иное в «Пророке»).

Каким странным, необидительным после всей этой брани звучит утверждение поэта о том, что поэты рождены для «молитв»; к поэту стихотворения «Чернь» это утверждение не подходит, оно не оправдывается. Можно сказать одно, что душа рассеянного поэта не рождена для жизни, она удовлетворяется вдохновением, сладкими звуками и требует уединения, ухода от презренной действительности. Есть и среди поэтов представители черни; и, такие же рабы, как чернь, они живут для собственных своих наслаждений и сладких звуков, и они прежде всего служат себе и возвеличивают себя.

О культе собственной личности, о молитвах, обращенных к самому себе, о «мирном» поэте, который раздражается бранью, о подавленной агрессивности, которую обращает поэт против окружающих, вместо того чтобы обратить ее против себя и осознать свои поступки и слова, — против самоудовлетворенного поэта написано стихотворение «Чернь» Пушкина. Поэтому оно называется «Чернь», а не «Поэт».

Раздражительность рассеянного поэта, влюбленного в самого себя, гораздо больше дискредитирует вдохновение, чем это в состоянии сделать чернь — чернь только отмечает стихийность (как ветер) творчества, его бесполезность и его влияние на чувства. Вдохновение поэта как раз такого же качества — его брань влияет на чувство, оно не бесполезно, а вредно, так как позволяет ему думать о себе больше, чем он есть на самом деле. Такому поэту, который живет культом своего вдохновения и чувств, нечего ответить черни, нечем оправдаться, и потому в своем эгоизме, пользуясь образом Бельведерского кумира,

поражающего темные силы — Пифона, он совершенно неосновательно уподобляет себя богу, поражающему чернь. Поэтому вполне последовательно он насылает на них все бедствия.

Для вашей глупости и злобы  
Имели вы до сей поры  
Бичи, темницы, топоры; —  
Довольно с вас, рабов безумных!

Не зная, что сказать, не умея научить, чувствуя свое бессилие, не рожденный для житейского волнения и для битв, гнушаясь чернью, поэт может только сердиться, браниться, так как он чувствует свою неправоту и только потому раздражен, что он не хочет и не в состоянии дать толпе то, что ей нужно, и, кроме культа своих чувств, не в силах ничего ей предложить.

Однако восстановим стихотворение «Чернь» по смыслу.

Поэт на лире рукой рассеянной бряцает. О чем же он поет? На этот вопрос отвечают последние четыре строки стихотворения.

Не для житейского волнения,  
Не для корысти, не для битв,  
Мы рождены для вдохновения,  
Для звуков сладких и молитв.

(Уход от действительности.)

В предыдущих строках в брани поэта мы, наоборот, встречаем и «житейские волнения», и «корысть» влюбленного в себя и защищающего свое благополучие человека, и способность, если не к битве, то к избиению черни, т. е. противоположное тому, что утверждает поэт.

Чернь критикует творчество поэта, спрашивает, «зачем» он поет, — о цели творчества. У поэта цель одна — отдаваться своим переживаниям. Чернь такой цели не понимает и не может ей сочувствовать, но ничего не может сказать в свое оправдание перед собой и поэт. Своим выступлением он нарушил молитвенное настроение и только еще более отдалил от себя чернь, так как он ничего не имеет сказать черни, кроме брани; где же его молитвы?

Его сравнение, которым он пользуется для того, чтобы убедить чернь в особых целях поэзии, как нельзя больше подходит к нему самому — так, в раздражении, как это типично для человека и чем нередко пользуется в своих трагедиях Пушкин, поэт раздраженный и рассеянный раскрывает свою сущность.

Сметают сор, — полезный труд! —  
Но, позабыв свое служенье,  
Алтарь и жертвоприношенье,  
Жрецы ль у вас метлу берут?

Разве эти слова не рисуют нам точно и убедительно все то, что делает поэт, не желая этого делать, не замечая, что он именно так и поступает. Неправый, раздраженный человек в своем раздражении раскрывает перед нами всегда самое темное, грубое и самое типичное для него; и удивительнее всего то, что это раздражение не позволяет ему самому увидеть в себе то, что так ясно, что очевидно окружающим: ни молитвы поэта, ни самообличения черни не делают их лучшими.

Было бы совершенно неправильно искать у Пушкина во всех его стихотворениях одного и того же отношения к свободному творчеству — поэт рос и развивался, и естественно изменялись его воззрения на творчество от гедонистического к объективному. Та же тема «Черни» проходит снова в «Моцарте и Сальери» и более связана с Сальери, чем с Моцартом. Сальери чуждается и гневается, как поэт на чернь, — на «слепого скрипача», зарабатывающего своим искусством; Моцарт радуется, что заказавший реквием не явился за ним, и, таким образом, он не продал свое произведение, не отдал другим.

Но, не отдавши заказчику, он мучается своекорыстием, желанием сохранить для себя одного произведение, и его преследует тень этого черного человека. Так поэт в «Черни» не отдает никому своего вдохновенного творения, он бережет его для себя и раздражается против толпы филиппикой, совершенно невозможной в устах Моцарта, приемлющего жизнь. Мертвый, удовлетворяющий только себя, Сальери отрицает жизнь и уходит в себя... и раздраженный в собственном бессилии отрицает жизнь и лучшие ее дары (отравляет Моцарта).



В «Памятнике» Пушкин воздвигает себе монумент и определенно говорит о том, *что* будет жить после его смерти. Переживет его прах и останется бессмертной его «душа», послушная велению божию, — вот самое значительное, неистребимое веками, что осталось и навеки останется от Пушкина; все остальное несущественно: ни слава, ни слух, ни любезность народу, ни чувства добрые не являются залогом бессмертия — бессмертие дает «душа» поэта, выражавшаяся в его заветной лире. Этой душой Пушкина, а не его «мудростью», потому что мудрость его не от ума, а от души, этой душой нам и следует заняться в произведениях Пушкина.

Душа человека есть стихийное начало, начало его рода, самое значительное и большее, что объединяет человечество и делает возможным его духовную жизнь. Польза есть нечто личное, условное, зависящее от определенных моментов существования, облегчающее жизнь, но то, что дает душа поэта, нужно и полезно не только в данный момент, а для рода, для человечества, для веков — она говорит нам о той покорности человечеству (для людей), о которой поэт некогда сказал нам в своем «Пророке», о возможности, отрешившись от себя, изменив все свое существо, — идти и жечь глаголом сердца людей; эти глаголы правды, внутренней духовной правды, выковываются всей жизнью и страданиями поэта, не бранью, а тяжелым и трудным путем самоотречения, приводящего к правде сердца. В этой правде, в этой внутренней честности (совести), честности перед самим собой, находит оправдание слово поэта:

Ты сам твой высший суд.

Ею отмечены произведения Пушкина, он умел видеть правду и знал ее ценность и значение... Это лучше всего показал он нам в том, как он умел творить и как умел он умереть. Об этой душе Пушкина мы будем говорить при разборе его маленьких трагедий.



Но для того, чтобы подойти возможно ближе к произведениям этой важной эпохи в жизни Пушкина, мы должны познакомиться с той его поэмой в октавах, которую он написал в Болдине осенью 1830 года, когда, удерживаемый в своем имении свирепствовавшей в Москве холерой, поэт принужден был быть в разлуке со своей невестой и на неопределенное время отодвинуть срок своей свадьбы.

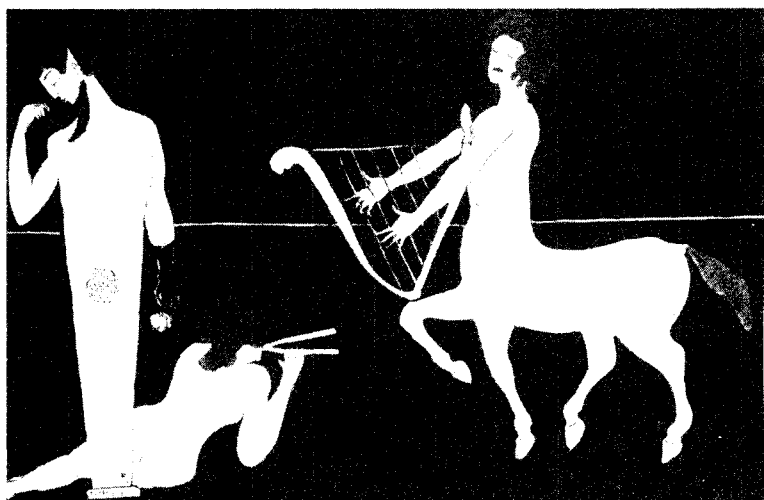
В этот период времени Пушкин с невероятной быстротой заканчивает (может быть, уже подготовленные) поэтические и прозаические свои произведения.

Приехав 31 августа в Болдино, Пушкин в определенном настроении 7-м сентября помечает новую редакцию «Аквилона», «Делибаша» и стихотворение «Бесы», а 7-м «Безумных лет угасшее веселье...» «Домик в Коломне» написан, как думает Гершензон<sup>8</sup>, между 4 и 10 октября, «Метель» закончена 20-го, «Скупой рыцарь» — 23-го, «Моцарт и Сальери» — 26-го, а «Каменный гость» — 4 ноября.

Автобиографический смысл «Бесов», раскрытый Гершензоном, представляет исключительно большой интерес, так как он позволяет нам судить о том душевном состоянии, в котором находился тогда поэт, написавший вслед за этим в стихотворении «Безумных лет угасшее веселье...»:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе  
Грядущего волнуемое море.





## «Домик в Коломне»

### 1

««Домик в Коломне» — игрушка, сделанная рукою великого мастера. Несмотря на видимую незначительность со стороны содержания, эта шуточная повесть тем не менее отличается большими достоинствами со стороны формы», — так писал Белинский об октавах Пушкина<sup>1</sup>.

Историки литературы, подходя к вопросу с точки зрения «заимствований и влияний» (собственнический подход), усматривают связи этого произведения Пушкина с «Беппо» Байрона и с «Намуна» Мюссе (Брюсов<sup>2</sup>); еще иные находят комическое разрешение основной темы «Уединенного домика на Васильевском» в «Домике в Коломне», указывая на инициативу темных сил в этом произведении и строя скалу взаимоотношений между «Домиком», «Медным всадником» и «Пиковой дамой» (Ходасевич<sup>3</sup>).

По Брюсову, Пушкин поставил себе задачей написать легкую и своенравную поэму в стиле «Беппо». Ходасевич видит в «Домике» одно из звеньев сложной проблемы, которая в различных аспектах была поставлена и осуществлена поэтом.

Гершензон протестует против попыток с точки зрения формальной, подражательной и комической понять и оценить произведение и пытается заглянуть глубже в сущность произведения и раскрывает перед нами «щемящую боль, этот «огонь под мерой»», которого до него «никто не заметил»<sup>4</sup>.

Так различно подходят к произведению Пушкина историки литературы и критики, соглашаясь всегда только в одном пункте, что «Домик в Коломне» несомненно значительное произведение большого мастера и заслуживает полного внимания и изучения. Не только потому, что поэт в этом произведении дал нам свое *profession de foi*<sup>5</sup>, и не потому, что в этих октавах Пушкин рисует перед нами в новом неожиданном виде, но, что важнее всего, эта поэма дает неисчерпаемый материал для ознакомления с Пушкиным в тот период, когда в каком-то творческом переизбытке сил поэт в самое короткое время создал целый ряд очень значительных, бессмертных своих произведений.

Подойти ближе к Пушкину, узнать о том, каково было состояние его души, в результате каких внутренних глубоких процессов выявились у него столь неодинаковые по своему смыслу произведения, может быть, позволит нам понять хотя немного из того, что Пушкин считал бессмертным в своем творчестве, что никогда не умрет — его душу.

... душа в заветной лире  
Мой прах переживет и тленья убежит...

«Домик в Коломне» был написан в одну неделю — между 1 и 9 октября 1830 года, после неудачной попытки Пушкина выбраться из Болдина и прогнаться в Москву через карантин. Первые октавы были закончены 5 октября, а вся шутивная поэма-повесть — 9 октября. Пушкин датировал свою поэму 1829 годом<sup>6</sup>; такая явно неправильная датировка объясняется тем, что поэт предполагал печатать свое произведение анонимно и хотел скрыть условия (временные, случайные) написания поэмы.

Если это действительно не вызывает никаких сомнений, то все-таки интересно было бы знать, почему Пушкин хотел остаться неизвестным как автор произведения и почему ему не хотелось пометить ее тем годом, когда она была написана на самом деле? Пушкин к первым двенадцати октавам делает приписку: «Сии октавы служили вступлением к шуточной поэме уже уничтоженной»<sup>7</sup>; эта приписка объясняется в дальнейшем — «не лучше ли назад скорей вести свою дружину рысью?» — то есть, не отказаться ли от продолжения поэмы.

Объяснять это только тем, что Пушкин, зрелый и хорошо известный мастер, хотел в шутку скрыть свое авторство или что, может быть, он боялся, что новая форма «шутливой» поэмы могла плохо отразиться на его славе — для этого у нас нет никаких данных\*. Старательная отделка вещи, приведение в строй разлетающихся и рассыпающихся октав и «женских и мужеских слогов», большая работа, проделанная поэтом, говорят о том, что сам Пушкин придавал определенное значение своей вещи; и то, что в окончательной ее форме, с которой нас познакомил Гофман<sup>8</sup>, многие строфы были откинута, то, что у Пушкина в определенных местах отмечаются «случайные» описки, — все это в высокой степени интересно и наводит на размышления.

При изучении маленьких трагедий Пушкина мы принуждены коснуться и его поэмы «Домик в Коломне». Постараемся вскрыть только то, что является необходимым для лучшего понимания трагедий Пушкина.

---

\* Мы знаем мнение современников Пушкина, а не его собственное мнение о «Домике».

Прежде всего последуем за Гершензоном и постараемся вспомнить, при каких исключительных условиях создавалась эта поэма.

В своем принудительном уединении в Болдине Пушкин переживал очень сложные положения. Он был влюблен, однако это не была влюбленность прежних лет. Ему захотелось, он чувствовал потребность в счастье. До сего времени он легко обходился без такого счастья, теперь он чувствовал в себе что-то, чему подчинялся, подчинялся против воли, потому что знал и об этом писал своим друзьям — что счастье не для него, что его трудно строить и в нем есть элемент рабства. Страшной представлялась ему семейная жизнь, до боли жалко было своей золотой свободы.

И он шел не туда, куда, казалось бы, хотел, хлопотал о свадьбе и в то же время думал о том, как бы убежать назад, воспользоваться предложением, чтобы расстроить свадьбу. Несмотря на свойственный ему фатализм, он никогда еще не ощущал в такой мере власть над ним внутренних влечений, как в эту осень. Разлад между личным и сверхличным никогда в жизни Пушкина не достигал такого напряжения.

Оборотив свой взгляд назад, с рубежа новой жизни, Пушкин видел в прошлом свободную жизнь («Цыганы», будто бы с английского<sup>9</sup>) и образ когда-то любимой им женщины («Расставание»<sup>10</sup>), в будущем — труд и горе...<sup>11</sup>

На пороге новой жизни, раздираемый сомнениями, не зная, на что решиться, в смешном положении 30-летнего жениха (дважды «15-летнего пажа»<sup>12</sup>), Пушкин с проклятиями должен оставаться в Болдине, так как в Москве свирепствует «чума». «Наша свадьба точно бежит от меня; и эта чума с ее карантинами — не отвратительная ли это насмешка, какую только могла придумать судьба? Мой ангел, ваша любовь — единственная вещь на свете, которая мешает препятствует мне повеситься на воротах моего печального замка...»<sup>13</sup>

В произведениях Пушкина нашли свое воплощение «самые острые, самые жгучие звуки ужаса, боли, нежности, умиления, точно вопли кающегося преступника» (Гершензон)<sup>14</sup>.

В «Домике» Пушкин, как будто бы желая утешить свою боль, заговаривает ее, обнаруживает раздражение и нападает с желчностью и злобой.

Пушкин ищет выхода из положения и, как это типично для такого состояния, прежде всего в окружающем, а не в себе видит недостатки. Однако на этом поэт не останавливается; по контрасту вспоминаются ему и иные, лучшие времена, иные, лучшие, спокойные, уверенные люди, и, наконец, обращается он к самому себе и, увидев, каков он, находит примирение с необходимостью, с действительностью.

Мораль проста, но так же проста и ясна жизнь. Однако об этом после.

## 2

*Modo vir, modo femina*<sup>15</sup>.

Нервничающий, сомневающийся, то покорный, то озлобленно пылкий воитель («мы все глядим в Наполеоны»<sup>16</sup>), Пушкин в своем «Домике» как в литературном произведении стоял перед определенной задачей — нужно дать

выход всем внутренним коллизиям и чувствам, нужно выразить и раскрыть что-то интимно-личное, и в то же время нельзя открыть до конца, нельзя обнаружить все, все показать. Нужно, показывая, обнаруживая, скрывать, закрывая свое внутреннее в четкие формы мастерства, нужно, чтобы всякий узнал его, но в то же время и не узнал бы

Верх земных утех  
Из-за угла смеяться надо всеми.  
Но сам в толпу не суйся...  
...Потому-то  
Здесь имя подписать я не хочу.

Надо показать, что «не впервой я им <стихом> верчу, А как давно? того и не скажу-то».

Эти двоякого рода стремления, как мы знаем, вызывают, например, у Гоголя целый ряд острот, намеков, скрытых значений, которые нужно дешифровать; то же вызывают они у Пушкина в его «Домике». В «Домике» очень много тесно связанного с самим Пушкиным, и потому не все могло попасть в окончательную редакцию произведения, так как Пушкин строго, безжалостно отбросил и отказался от всего, что носило личный характер и мешало строю поэмы.

В черновике во главу поэмы Пушкин поставил эпиграф «*Modo vir, modo femina*», от которого затем отказался. Так точно отказался Гоголь в последней редакции своей «Шинели» от эпитета «доброе животное» по отношению к Башмачкину и зато ввел в ткань своей повести эту черту, так же как в повести «Нос» он отказался от первоначального заглавия «Сон», введя в повесть *существо*, а не название «Сон». Подробно об этом я говорю в моих работах о Гоголе\*; здесь, у Пушкина, мы встречаемся с тем же самым приемом и процессом. Отказавшись от эпиграфа, Пушкин ввел его как сущностное в свое произведение, и теперь оно безо всякого эпиграфа стало говорить о том же. Эпиграф, вместо того, чтобы быть суггестивно наводящим, вытекает из самой поэмы и является ее главной темой.

Это не только можно сказать о Мавруше, переодетом мужчине, в котором выявляется женственная природа, это скажешь о Параше, которая в юбке более мужественна и самостоятельна, чем ее ряженая кухарка. А тот, от лица которого ведется весь рассказ, — да разве и в самом авторе не явно проглядывают и черты мужчины, и черты женщины? Так, устранив эпиграф, Пушкин органически спаял части всей поэмы этою странной, вызывающе раздумье, темой.

И это, конечно, для Пушкина была не тема, взятая им откуда-нибудь, это, конечно, было не подражание Байрону, Корнуолу, Мюссе (у них иное) или кому-нибудь другому — это была потребность дать четкую форму хаотическому внутреннему миру, где царили сумятица, разлад, внутренние борения.

Что же: я мужчина или женщина? Женюсь или выхожу замуж? Берут ли меня в дом, или я беру к себе в дом? Уступаю ли свою свободу, или у меня довольно сил, чтобы взять обязательства по отношению к любимому человеку? Хочу ли я даром получить, нанять кухарку, или я способен заслужить жену; понимаю ли я всю важность моего шага? Паж ли я или зрелый мужчина?

\* См. мое послесловие в издании: Гоголь Н. В. Нос: Повесть. Москва: Изд. «Светлана», 1921. С. 85—129<sup>17</sup>.

Может ли быть другое существо моим орудием, или я сам орудие в руках неведомых сил, разыгрывающихся внутри меня? Должен ли я уступить, или, наоборот, противоборствовать?

Какие сложные вопросы, как мучительно их разрешение, как хочется для того, чтобы приложить громадную, не находящую внутри выхода, энергию, дать ей возможность разрешиться, направить ее на окружающее. Одни ломают спичечные коробки, теребят себя за пуговицу, пока она не оторвется, другие, ощутив воинственный пыл, скликают войска, ведут рати.

Стихи дают возможность делать это дело весело и следить за строем.

При неустроенном, нестройном внутреннем состоянии

Как весело стихи свои вести  
Под цифрами, в порядке, строй за строем,  
Не позволять им в сторону брести,  
Как войску, в пух рассыпанному боем!

Войско рассыпано в пух, но стихи *необходимо* вести в порядке. Так в творческом велении свыше муза, послушная муза, упорядочивая поэму, приводит поэта и к внутреннему порядку. Пусть согласуется внутренняя необходимость с внешней, данной. И потому, вполне последовательно, поэт обращается к своей музе: не шали, не вертись; давай сосредоточимся. В насмешливом отступлении скрывается горькая шутка сознающего свою беспорядочность поэта:

Усядся, муза: ручки в рукава,  
Под лавку ножки; не вертись, резвушка!

Где же до этого были ножки музы и ее ручки? Осознай, дай себе отчет, что ты делаешь! После свободного излияния мучающих чувств поэт в процессе творчества поэмы, через поэму приходит к реальному ограничению. То, что кажется шуткой, возможно только при большой способности собою владеть.

Страшным сном  
Бывает сердце полно; много вздору  
Приходит нам на ум, когда бредем  
Одни или с товарищем вдвоем.

При таком положении

Тогда блажен, кто крепко словом правит  
И держит мысль на привязи свою,  
Кто в сердце усыпляет или давит  
Мгновенно прошипевшую змию.

«Я воды Леты пью», «оставим это, — сделайте мне милость»; неприятно.

Поэт говорит о себе, о своей болтливости, которую он теперь замечает; он говорил то, что приходит на ум, теперь ему кажется все это вздором, но вздор этот источником своим имеет его переживания, его внутреннюю борьбу, и он пока еще не в силах говорить ни о ком, как только о себе, в других видеть себя и, осудив других, вдруг желает «Леты», так как неприятно, тяжело вспомнить; хотелось бы забыть, не помнить.

Воинственный стих, который «глядит... героем», воинственный стихотворец («Он Тамерлан иль сам Наполеон»), теперь оказывается «в тряске беге», «то в яме, то на кочке», дает понять, что «много вздору приходит нам на ум».

«То в яме, то на кочке» — другое символическое выражение для «modo femina, modo vir» (яма, кочка); после воинственного Тамерланового нашествия, от которого никому не поздоровилось, оказывается (modo femina):

Но Пегас  
Стар, зуб уж нет. Им вырытый колодец  
Иссох. Порос крапивою Парнас;  
В отставке Феб живет, а хороводец  
Старушек муз уж не прельщает нас.

Сравни в «Евгении Онегине» описание могилы Ленского:

Но ныне... памятник унылый  
Забыт. К нему привычный след  
Заглох. Венка на ветви нет;  
*Один, под ним, седой и хилый*  
Пастух по-прежнему поет  
И обувь бедную плетет...

И снова кочка и яма:

И табор свой с классических вершинок  
Перенесли мы на толкучий рынок.

Таков карикатурный образ самого Пегаса, собирающегося писать в Болдине октавы...

Критически настроенный, он сам себя удивляет неожиданностью своего «тряского бега» — кочка, яма (в черновике):

На критиков я еду, не свищу,  
Как древний богатырь — а как наеду...  
Что ж? поклонюсь и приглашу к обеду.

Modo vir, modo femina (встречу — как мужчина, приглашу — как женщина).  
Теперь ясно, куда относится стих

Держись вольней и только не плошай.

Уже от некоторых исследователей не укрылось, что Пушкин в своем «Домике», смеясь над всем и вся, не забывает посмеяться и над собою; в сущности весь смех и издевательство поэта над другими сводятся к издевательствам над собой, выявление modo vir, modo femina заканчивается, наконец, отысканием, примирением с «vir» как с необходимостью, не выдуманной, а естественной — «кто ж родился мужчиною, тому рядиться в юбку странно и напрасно...»

Это пародирование Пушкина имеет глубокие основания в характере его душевного состояния в Болдине, и он пародирует не только Татьяну Ларину, дав ей противоположностный образ в лице Параши, но еще и другое значительное в мирозерцании Пушкина стихотворение (см. Заключение)\*.

Иронизируя над собой, сравнивая себя с полководцем, Пушкин обнаруживает в своем «Домике», наоборот (яма, кочка), свою роль, роль стихотворца, который все время стремится выехать на «ровную дорогу» и в то же время

\* Параллель между «Домиком в Коломне» и стихотворением «Пророк» разбирается мной в заключении этих этюдов.

подчиняющегося приходящим в голову рифмам, как, например, «на *пе*». И ему же приходится не управлять рифмами, а следовать за ними, постоянно заботясь о том, чтобы не нарушался порядок.

«Из мелкой сволочи вербую рать» (яма);  
«Тут каждый слог замечен и в чести» (кочка).

## 3

Пушкин ничего не отрицает, ничего не проклинает, на все смотрит с любовью и благословением.

*Белинский*<sup>18</sup>

Никому не придет в голову отрицать громадное автобиографическое значение «Домика в Коломне» и «Пророка» Пушкина.

Однако, как это ясно, автобиографические черты и в том и другом произведении скрыты, и для того, чтобы их обнаружить, нужно произвести работу, противоположную той, которая была проделана поэтом, стремившимся, наоборот, скрыть в них все личное, относящееся к нему. В «Пророке» это очень трудно проследить, так как Пушкин, войдя в ритмы и глаголы Библии, как-то совершенно отошел от всего личного, настолько удалось ему в эпическом, серьезном, торжественном и как бы стихийном устранить все обыденное, все повседневное. В «Домике», наоборот, работа эта была произведена шаг за шагом, следы этой работы сохранились в черновиках, и исследование рукописи позволяет нам догадываться и облегчает доступ к личному поэта, особенно еще и потому, что мы можем установить, в каком состоянии был в то время поэт, какими мыслями он мучился, что ждало его впереди и как относился он к собственным переживаниям.

То, что переодетый Маврушей молодой человек, — может быть, сам Пушкин, об этом не раз высказывались догадки. Действительно, потомок мавров мог назвать себя «Маврушей» — Маврой. В профиле иллюстрации Пушкина к «Домике», воспроизведенном в издании Брокгауза-Эфрона (1907)<sup>19</sup>, нетрудно увидеть сходство с теми автопортретами, которые поэт оставил нам в своих тетрадках (это особенно относится к рисунку из рукописи за № 3376). Это, как можно подумать, только шутка поэта, посмеявшегося или, как думают иные, вспомнившего другие, лучшие времена своей молодости, когда он жил, как утверждает Плетнев, в Коломне над Корфами, близ Калинкина моста<sup>20</sup>. Некоторые критики догадываются, что Параша и графиня не что иное, как сам Пушкин. Графиня — это он теперешний. Параша — он же в пору лица. И не о них, а о себе он говорит в строфе, где отмечается, что графиня страдала, была несчастной и что блаженнее ее была «простая, добрая Параша».

Все эти догадки, иногда не лишённые остроумия, однако, остаются догадками, пока мы не в силах подвести под них более прочного фундамента и оснований. Символы в творчестве поэта многосмысленны, и, конечно, не так уж трудно найти его самого во всем, что он создал, так как для символа именно то и характерно, что он означает все и что в нем находят выражение даже противоположные по своему значению явления и переживания.

Конечно, Пушкин и графиня имеют то общее, что и тому и другой приходится скрывать от света свои интимные чувства и страдать. Положение обязывает. Параша, не думающая о балах и о Париже, может ловко устраивать свои дела, не заботясь о мнениях света. Конечно, Параша с прежним юным Пушкиным имеет много общего не только в своих проделках, но и в том, как она мечтательна, как грустны ее напевы, да мало ли в чем? Но ведь в Параше и графине одинаково скрыты еще две стороны одного и того же лица, одной и той же женщины, его невесты: недаром в одном месте Пушкин описался и поставил вместо Параша — *Наташа*: «Всем домом правила одна Наташа»<sup>21</sup>. Этот дом, будущий семейный дом Пушкина, теперь, в настоящее время, ему кажется тяжелым крестом, выпавшим ему на долю, и в «Домике в Коломне» нетрудно почувствовать те тягостные трудные переживания, которые заставили Пушкина остановиться на домике не на Васильевском или на Фонтанке, а в Коломне, так как и здесь скрыта шутка страдающего и раздражаемого сомнениями поэта. «Домик Колом мне» пришелся. Отсюда главная роль Наташи. Наташи, которая сама должна привести к себе неуверенного, слабого, готового убежать возлюбленного: мавра — Маврушу, — тогда, если бы она взяла в свои руки инициативу, то все пошло бы хорошо. Так затаенные, фантастические желания и грезы, которые «приходят в голову» и есть «вздор», как говорит поэт, находят свое выражение в произведении, в котором *«modo vir, modo femina»* звучит как лейтмотив. «Станным сном бывает сердце полно; много вздору приходит нам на ум...» Вот это именно, что «приходит нам на ум», и, казалось бы, есть не что иное как странный сон, это и лежит в основе всей поэмы «Домик».

Действительно, все так плохо мотивировано, так мало связано, что поэт руками разводит — это не прием, не подражание, не обман, а искреннее раскрытие того, что делается в его мятущейся душе. Это не производство по данному шаблону («Беппо» или друг.), не желание поразить и насмешить, а серьезная задача дать себе отчет в том, что приходит в голову и почему. Творческая деятельность не есть шутка, забава, а единый процесс познания художника. По этому пути идет поэт и приходит к определенным заключениям — понятно, заключений поэта нельзя исчерпать в какой-либо формуле или в каком-либо нравоучении; всякая формула и нравоучение окажутся убогими и бедными в сравнении с тем содержанием, которое охватывает произведение. Поэтому смешна и убога всякая попытка найти смысл произведения — можно говорить о *смыслах*, о направлениях путей, о тех областях, в которые ведет нас поэт, но нет возможности исчерпать содержание символов, под которыми скрываются громадные богатства человеческого духа.

Особенное состояние души Пушкина и способствовало, и мешало ему выполнить задачу — громадная потребность высказаться, громадное напряжение сил внутри; в борьбу внутреннюю вовлечены явления окружающей жизни, но не случайно, не бессистемно, а поскольку они объединяются в творческом горении Пушкина. Он быстро, судорожно, не дописывая, точно торопясь, записывает все, что «приходит в голову», пишет много и как будто бы бессвязно. Главная тема «Домика» как будто бы отодвигается безнадежно, до нее никак не дойти. Бурное состояние духа, насмешка, постепенно сменяется идиллической повестью, но и к ней поэт подходит иронически, смеясь, смеется над

открывшейся возможностью уйти к «убогой лачужке»<sup>22</sup>. Тонкой иронией и над собой и над читателем проникнута вся повесть-поэма. «Ты захотел нравоучения? и нравоученье найдется». Параша пригласила даровую кухарку, но это только переряженная кухарка: это мужчина. Ты захотел даром получить нравоученье? нет, поработай, подумай, и то, что кажется очень простым, если ты получил его в результате работы, имеет иное значение, чем если смотреть на заключение как на неожиданную шутку, на смешную выходку.

Такое тревожное, полное сомнений и внутренней борьбы, состояние Пушкина как нельзя более облегчало ему возможность обратиться к октавам, не стесняя своих неожиданно приходящих мыслей и ожидая, что две рифмы приведут третью. Пушкин вдруг задает себе вопрос — не пустить ли на *пе*. *Пе* — Пушкин, и все время, говоря о себе, он воплощает в образах жизнь, переживания, понятные ему и близкие ему в этом состоянии. *Пе* (Пушкин) оказывается в стихе то в яме, то на кочке (*modo femina, modo vir*).

Все наши предположения находят себе подтверждение, с одной стороны, в том, что мы знаем об этом предмете из области психологии художественного творчества, с другой — все те мелкие описки и ошибки, которые встречаются в этом «Домике», говорят нам о том, что Пушкин, дав целый ряд вариантов и описок, затем в дальнейшей работе своей над повестью-поэмой исключил все то личное, что мешало ему вести стройно и закономерно эту поэму.

В одном письме к Кернеру, который жаловался на истощение своего таланта, Шиллер дает совет, как освежить как будто бы приходящую в упадок способность к творчеству его друга.

Это письмо Шиллера так хорошо освещает процесс творчества, что я его изложу подробнее.

Жалобы Кернера Шиллер объясняет тем принуждением, которое разум оказывает на воображение Кернера. «Я выскажу здесь соображение и приведу один пример. Мне кажется очень пагубным, если разум чересчур придирчиво критикует появляющиеся мысли, подстерегая их и следя за их возникновением. В изолированном состоянии идея может быть очень ничтожной и предательской, но в связи с другими последующими (в контексте) она может иметь громадное значение. Связанная с другими идеями, из которых каждая такая же ничтожная, как она, такая идея может обусловить чрезвычайно интересное и важное последование мыслей... — Обо всем этом рассудок не в силах судить, особенно если он отвергнет идею прежде, чем не рассмотрит ее в связи с остальными идеями. В творческом мышлении, наоборот, рассудок отказывается от оценки, идеи возникают беспорядочно, и он только затем уже окидывает их взором, осматривает их как целое, как скопление. Те, кто критикуют, стыдятся и боятся быстро преходящего безумия, которое можно наблюдать у всякого творческого мышления. Продолжительность этого безумия отличает мыслящего художника от мечтателя. Вот почему вы жалуетесь на то, что творчество ваше непродуктивно; вы слишком рано отстраняете возникающие мысли и слишком строго их отбираете» (1 декабря 1788 г.)<sup>23</sup>.

В этом письме Шиллер в четкой форме раскрывает перед нами тайну творческой работы, опирающейся на возникающие в сознании без всякой критики со стороны рассудка образы, мысли и ситуации, которые создаются аффективным состоянием души поэта и которые затем при участии критики,

упорядочивающей деятельности сознания писателя, найдут свое место в произведении.

Этот процесс очень ярко дан нам в «Домике». Пушкин, не критикуя, не заподозривая те или иные возникающие у него образы, ведет октавы, в которых две рифмы приходят *сами*, третью приведут.

Так — как будто бы в погоне за рифмами — движается поэт.

Поплетусь-ка дале,  
Со станции на станцию шажком,  
Как говорят о том оригинале,  
Который, не кормя, на рысаке  
Приехал из Москвы к Неве-реке.

И затем<sup>24</sup>:

Не стану их надменно браковать,  
Как рекрутов, добившихся увечья,  
Иль как коней, за их плохую статью...

Так, не кормя своих стихов определенным смыслом, как будто бы отдаваясь всему тому, что приведут за собой рифмы, Пушкин едет «из Москвы к Неве-реке», только что упомянув о том. — «Не все ж гулять пешком по невшскому граниту», но ничего не поделаешь, уходишь от «бала», от того, чтобы «лощить паркет», и снова возвращаешься к Неве, к «Домику в Коломне» (беспокойное метание).

Какие-то силы, перед которыми бессилен разум, раздирают и влекут поэта, и он оказывается не там, где хотел бы быть, не таким, каким следует ему быть, «переодетой Маврушей», богатырем, который «приглашает к обеду» — хорош будет обед; тема об обеде (семейной жизни) — «не кормя, на рысаке», язык копченый, к «пирожному припала страсть» — разные стадии отношений к одному и тому же. Наоборот, Параша (Наташа) — всем домом правила, вела счета, «при ней варилась гречневая каша» — при ней варится вся эта каша свободно всплывающих образов и идей, интимно с нею связанных под темой «modo vir, modo femina». Очень интересная описка в рукописи:

Ходи за мной, за дочерью моей,  
Усердна будь, присчитывать не смей<sup>25</sup>.

Дочь — Пушкин описался «дочью» — при тех отношениях, какие были у поэта с родителями, дочерью которых была его невеста, — такая описка не удивительна. Мавруша должна ходить за дочерью и за старухой вдовой, ее матерью (теща Пушкина), но прежде всего за (тещей) старухой.

Душевное волнение, внутренние конфликты поэта обнаруживаются и в том, как он ведет свою поэму, какой раздор в его мыслях, как неожиданны его образы, каким чувством преисполнена поэма, как хочется ему, прячась, обнаружить себя; но эти конфликты и борьба обнаруживаются и в тех описках, в тех постоянных вычеркиваниях и восстановлении прежнего, что снова связывается органически в единое целое в «Домике в Коломне». Интересна описка в октаве:

Ну, женские и мужские слоги,  
Благословясь. Попробуем (вместо попробуем)<sup>26</sup>.

«Попробуем», особенно «*благословясь*», тесно связано с женитьбой, и в то же время здесь уплотнение из «попробуем» и «побреем»; «теперь» и «пока» — оба слова затем вычеркнуты; трудно решить: теперь или пока (пока не поздно, можно еще спастись), — и дальше: «не бойтесь — мы не будем слишком строги», — «а там уже привыкнем...»\* Таковы утешения и в душевной жизни поэта, который с точки зрения своих переживаний ободряет «слоги».

В другой октаве то же ободрение, и намечается шуточный выход из положения:

Читатель, можешь там глядеть  
(Все к лучшему): — (гляди себе)  
(Блажен кто издала) (глядит) на всех  
Но издала не  
И рот зажав смей (смеется) то над теми  
То над другими: Верх земных утех.

Слово «смейся» не дописано, но оно написано как «смей» — уплотнение (сместь и смеяться). В дальнейшем мы находим объяснение этого недописанного слова — не смей смеяться (уплотнение):

или смех  
Плохой уж выйдет: шутками одними  
Тебя,  
Как шапками (тебя), и враг и друг, все закидают,  
Соединясь (закид) вдрут.

В XII октаве интересный вариант:

Ведь нынче время споров, брани бурной:  
Друг на друга словесники идут,  
Друг с друга рвут одежду.

Последняя строка зачеркнута и заменена:

Друг друга жмут, друг друга режут, губят. —

Свободная ассоциация, образ — затем нашел свое выражение, после того как Пушкин отказался от него в образах: режут — бреется — рвут одежду — долой юбку — раз ты мужчина — откройся, имей мужество открыться.

В первоначальной редакции стих

Рядиться в юбку странно и напрасно

читается не «странным», а «стыдно»; Пушкин отказался от такого нравоучения, так как оно им перенесено в конец повести.

«Домик», новый дом, все, что было связано с этим новым домом, волновало и мучило Пушкина. Действительно, следы такого отношения очень ярко выясняются перед нами в той трудности, с которой Пушкину далась первая строка XIX октавы — как будто бы несложной по существу:

Мне стало грустно! на высокий дом  
Глядел я (мрачно) косо.

\* Перед женитьбой Пушкин просит родителей благословить его на брак, прибавляя, что это не пустая формальность, а необходимо для его счастья — здесь решение по контрасту (шутка)<sup>27</sup>. Брить бороду — см. Гофман, стр. 98<sup>28</sup>.

Пушкин сперва написал ошибочно этот стих: «Мне стало грустно. На *новый* дом», затем «И на *новый* дом», «На *кирпичный* дом» и, наконец, «На *высокий* дом» (см. Гофман, стр. 80)<sup>29</sup>.

В связи с этим понятна описка «Наташа» вместо «Параша». Новый дом, высокий дом — это его новая, высокая семейная жизнь. Сомнения вдовы относительно трудности в приискании новой кухарки снова вскрывают то же отношение: «Ведь нужно; а дешевые (сначала было «хо<рошие>») так редки».

Оценка себя, своего «modo vīg, modo femina» очень ярка в следующей октаве («Как рекрутов, *добившихся* увечья»). — Рекрут, которого «забрили в солдаты», забрали на службу, как Маврушу. Еще ближе к Мавруше: «Иль как коней, за их *плохую статью*» («Пегас уж стар»).

Взяли Маврушу, и она обнаружила и увечье, и плохую свою статью. Так из рассыпанных в поэме намеков, остроумных сопоставлений и определений, мало-помалу сливаясь в одно русло, стекаются отдельные, определенные черты, подготавливая и органически связываясь с образом героини — героя (femina — vīg), с Маврушей поэмы.

На такие же размышления наводит в двух местах упоминание об александрийском стихе. При шутовском понимании александрийского стиха как стиха Александра, т. е. поэта, IX строфа приобретает новый смысл, чрезвычайно сближающий ее со строфой в «Евгении Онегине»:

*Сперва мадам за ним ходила...*  
Он вынянчен был мамкою не дурой —  
*Потом мосье ее сменил,*  
(За ним смотрел степенный Буало)  
*И в Летний сад гулять вождел.*  
Шагал он чинно, стянут был цезурой.

И дальше —

Как Мазюрье (покойница Жоко)  
Александрийский стих по всем составам  
Развинчен, гнется, прыгает легко  
И (высоко), как белка по дубравам  
От школы прежней он уж далеко,  
Он предался совсем другим уставам.  
Они ворчат: уймется ль негодай,  
Какой повеса! Экой разгильдяй!

Это относится к «Домику» и поэту\*.

Противоположное решение этой же темы мы находим, как я это указал в другом месте, в стихотворении «В начале жизни школу помню я...»

Символ многосмысленен, и за тем метким и остроумным, что сказал Пушкин для характеристики четырехстопного ямба, гексаметра, александрийского стиха и октав, скрывается нечто, что объединяет все эти замечания внутри него самого, где происходит кипение и жар, сплавляющий все эти отдельные меткие характеристики с характеристикой душевного дела поэта. Не из ума, не

\* Здесь нет сомнения, что александрийский стих есть стих поэта, Александра, этот стих далек от школы прежней, он предался другим уставам. Мазюрье — покойница Жоко — женщина<sup>30</sup>, как переряженная Мавруша.

умом творит поэт, но войдя в обладание известным ритмом, найдя созвучный ритм, ломая его, деятельно борясь с ним и в этой борьбе обнаруживая жизнь души, живую, трепещущую и раздираемую коллизиями свою душу.

Только страдающая душа поэта, скрытая под маской шутки и проявлений вызова и натиска, которую прозрел Гершензон, и позволяет принять и согласиться с такими противоположными решениями, которые даны нам в «Пророке» и в «Домике». Нельзя плоско подходить к такому явлению. Нельзя думать, чтобы Пушкин играл и пробовал свои силы в тех или иных размерах, не заглядывая и не соображаясь с духовною *потребностью*.

«Домик в Коломне» есть результат не только ожесточенной критики и «травли, которую предприняли против поэта в те годы критики и которую он старался презирать», не только результат подражания «Беппо» Байрона или Корнуолу или кому-либо другому, «Домик в Коломне» есть исповедь поэта, попытка найти выход для тяжелого состояния духа, полного сомнений, поисков «ровной дороги». Эта ровная дорога, как это характерно для всего творчества Пушкина, не есть такая дорога, которую он измыслил, придумал; ровная дорога может открыться только в том случае, если муза поэта послушна «воле божьей».

Найти путь, который дает нам природа, действовать в созвучии с тем, чему она нас учит, заглянув в глубины своей души и увидев в ней целый ряд разнообразных и противоречивых мыслей и чувств; найти выход, гармоничный и простой по существу, но сложный и глубокий, поскольку сложны и глубоки были те внутренние конфликты, которые влекли душу поэта то в ту, то в другую сторону, ведя его к крайностям; найти меру, мерой связать и подчинить все это «рассыпанное» в пух войско и добившихся увечья «рекрутов» и «коней с плохой стаей» — вот задача поэта, задача его души. Найти путь от фантастического личностного к примиряющей необходимости реальной действительности.

#### 4

Осматриваясь и обозревая путь, пройденный поэтом, мы теперь в силах ближе понять его и оценить его произведение не только как гениальную шутку или пробу пера, не только как произведение, созданное по образцам, не только как протест против нападок и критиков, окружавших его, но прежде всего то, на что отвечала поэма Пушкина: мы увидим в ней те внутренние запросы, которые предъявляла ему действительность, и ответ его сложился в ту форму, которая диктовалась необходимостью и наиболее соответствовала его состоянию, безотносительно к тому, является ли она оригинальной или заимствованной. Ведь поэт ищет правды, одна только правда, если даже она прикрыта улыбкой и скрывается в шутке, может дать выход из того внутреннего боре-ния, сомнений духа, которые вызвала в поэте создававшаяся ситуация.

В другом месте я касался вопроса о том, как Пушкин, бывший сначала под сильным влиянием французских поэтов, мало-помалу вышел на новый путь и осознал себя как национального поэта. Этот трудный путь, эта эволюция пушкинского гения, как я указал, нашла свое изображение, свое оформление в неоконченном стихотворении «В начале жизни школу помню я...»

После всех влияний, после зависимости от иноземных «кумиров» и от «порфирных скал», стриженных парков, Пушкин обретает родную, простую жизнь,

Достается александрийскому стиху, достается октавам, но нет, с гекзаметром, с размером великого народа, он не шутит, он шутит со всем тем, что имеет характер надуманного, ложного, искусственного, как пудренные парики и внешности, трусливо скрывающие правду в явлениях, прежде всего правду человека. Подобно тому, как графине противопоставляется «простая добрая моя Параша», так прикрываются изысканными рифмами, не глагольными, пустота и бессодержательность стихотворений.

На мелочах мы рифмы заморили,  
Могучие нам чужды образцы,  
Мы новых стран себе не покорили,  
И наших дней изнеженный поэт  
Чуть смыслит свой уравнивать куплет<sup>31</sup>.

Одно дело уравнивать куплеты и совершенно иное — войти в обладание ритмом, в котором бурлят чувства, раздирают сомнения и волнуется, гнетет мысль. Тщеславие людей выдвигает и отмечает тех, кто первый стал применять тот или иной размер (не справляясь с внутренней необходимостью поэта).

(Кто первый? — можете у Телеграфа  
Спросить и хорошенько всё узнать)  
Он годен, говорят, для эпиграфа...

Существуют предписания, нужно знать правила, по которым можно,  
 порою, украшать  
 Гробницы или мрамор Кенотафа...

Эти мертвые правила, эти размеры, которые низводят до надгробной надписи мертвое и безжизненное, далеки от живого — страдающего, мятущегося поэта: в своем стремлении найти «правду» он сметает все, заявляя:

До наших мод, благодаря судьбе,  
Мне дела нет: беру его себе.

**Смерть, жизнь — яма, кочка.**

Так в «Домике в Коломне» мотив борьбы и исканий, самых неожиданных, то в форме шутки, то в серьезных и всегда искренних положениях, проходит через весь строй поэмы.

Насилу-то рифмач я безрассудный  
Отделался от сей октавы трудной.

То же и безрассудство, и искание меры проходит через рифмы поэмы, «порой я стих повертываю круто». «Что? перестать? или *пустить на не?*»

То же отметим мы и в содержании поэмы, в той повести, которая развертывается перед нами в поэме; никак не в силах он приступить к рассказу, первые октавы относились к другой поэме (скрываясь, отмечает Пушкин —

«ныне уничтоженной») новая поэма разворачивается перед поэтом. Борьба с критиками заглушилась и заменилась борьбой его собственного критического «я» с самим собою.

То же отметим мы, наконец, и в том противопоставлении, которое разворачивается перед нами в поэме, в ее начале и в конце. Трудно было подойти, трудно было направить мысль в известное русло, но раз мысль закована, раз русло найдено, то уже детали, столь обильно рассыпанные в первой половине, во 2-й части совершенно не интересуют поэта, он «торопится кончить».

Вся поэма под шутилой маской все время, с начала и до конца, раскрывает нам правду душевного состояния поэта, правду его души, и его неистовые нападки показывают нам только, как искажается действительность, когда видишь в ней собственные свои недостатки, но когда найдена правда, может быть, простая, слишком простая истина, тут говорить уже не приходится, здесь надо действовать.

Когда в сердце уголь, а в устах «жало мудрая змея», тогда надо идти и «жечь глаголом сердца людей» (действовать).

Правда найдена, эта правда обязывает, мучительное напряжение в душе поэта разрядилось — он торопится кончить — то, что он затем сделает, уже будет не словами, а делом, делом его жизни.

Царство слов, звуков окончилось, начинается практическая деятельность, вот почему нравоучение поэта скрыто под маской той же практичности, которая так противоречит всему содержанию поэмы: «Кухарку даром нанимать опасно...»

Поэт и не собирается теперь «нанимать», да еще «даром», жену; создав в такой антитетической форме к своему чувству к жене поэму, Пушкин мог по настоящему оценить и понять свое положение.

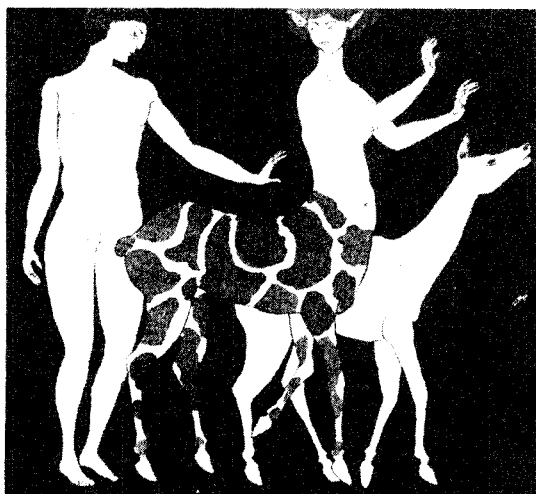
Только тот, кто заглянул в глубины своей души, может раскрыть все то, что из трусости и из самообмана прячут люди, избегая даже сколько-нибудь приблизиться к такой возможности постижения. Только заглянув в тайники души и увидев в ней обе противоположности, может *выбирать*, может идти *своим* путем человек, черпая свои силы в этой борьбе и познавая свои силы, которые только тогда и обнаруживаются, когда видишь врага и борешься с ним.

Но на такой шаг способны только люди, «духовной жаждой» томимые, люди, способные на такие духовные подвиги, при которых необходимо сделать смотр «мелкой сволочи» своей души и не надеяться из «рекрутов, добившихся увечья», создать видимость рати.

Не видимости, а правды ищет поэт, и перед лицом правды, которая одна только может позволить должным образом оценить и понять все: и дурное, и хорошее, — нечего скрывать и незачем искажать действительность. Эта простая правда нашла свое выражение в стихах о несогласии «с природой дамской» (*modo vir, modo femina*)

Больше ничего  
Не выжмешь из рассказа моего.

«Домик в Коломне» гораздо проще, чем это думают, и гораздо более взаимосвязан в своей многозначимой символической ткани, чем это в силах раскрыть разум.



## «Скупой рыцарь»

Суть в вашей душе, в вашей совести и в обаянии зла.  
Это обаяние было бы необъяснимо, если бы зло не  
было бы одарено прекрасной и приятной внешностью.

*Пушкин*<sup>1</sup>

### 1

Во всех четырех маленьких трагедиях Пушкина удивительны по своей выразительности уже самые их заглавия. (Сам Пушкин называет свои трагедии «драматическими сценами»<sup>2</sup>, поэтому можно сохранить для них и название маленьких драм. Анненков полагает на основании одной находки<sup>3</sup>, что Пушкин написал целый ряд таких маленьких драм<sup>4</sup>, к сожалению, мы даже не знаем, так ли это.) Действительно, «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы» — во всех этих заглавиях есть то, что является основным в драме, — несоответствие, борьба между первой и второй частью в заглавии; все они как бы сотканы из противоречий, причем одна часть так или иначе противоборствует другой; подобно тому, как «Сальери» убивает «Моцарта», так определение «Каменный» противоречит понятию «гостя», «Чума» противоречит радостному смыслу «пира», а «Скупой» противоборствует возможности быть настоящим «рыцарем». Уничтожение и смерть физическая, связанная с духовной смертью, но, конечно, прежде всего духовная смерть — вот то общее, что роднит и объединяет все эти как будто бы совершенно различные по своему содержанию маленькие драмы.

Три первые драмы написаны в Болдине во время холеры в 1830 году, холеры, которую в одном письме Пушкин называет «чумой»<sup>5</sup>.

Подобно другим произведениям, «Скупой рыцарь» Пушкина является органически целым, целостным произведением. Мы можем проследить с начала до конца, как взаимно поддержаны, слиты между собой отдельные части, эпизоды, монологи этой драмы. Например, начало драмы

Во что бы то ни стало, на турнире  
Явлюсь я

самым тесным образом связано с концом пьесы — с турниром с отцом, с состязанием, когда отец вызывает на поединок своего сына и тот принимает вызов отца-старика. Первая сцена — в соответствии с таким началом — заканчивается при понижающемся настроении и слабости Альбера:

...пойду искать управы  
У герцога: пускать отца заставят  
Меня держать, как сына, не как мышь,  
Рожденную в подполье.

Вторая сцена начинается словами (в подполье, в подвале):

Как молодой повеса ждет свиданья  
С какой-нибудь развратницей лукавой  
Иль дурой, им обманутой, так я... —

и кончается тем, что барон не хочет расставаться со своими сокровищами, на свиданье с которыми он пришел. Так подготавливается словами (если бы поверить в невозможное):

о, если б из могилы  
Прийти я мог, сторожевою тенью... —

смерть барона и развязка драмы (тени сгущаются). Сцена третья начинается словами (можно ли верить):

Поверьте, государь, терпел я долго  
Стыд горькой бедности.

Кончается тем, что герцог отказывается поверить тому, что произошло, и восклицает, подавленный всем случившимся:

Ужасный век, ужасные сердца!

\*  
\*   \*  
\*

С самых первых слов Альбер рисуется перед нами как настойчивый человек с целым рядом переживаний; оттенками чувств он, однако, не может похвастаться. Знакомство наше с Альбером начинается с того, что он рассматривает испорченный, пришедший в негодность, пробитый насквозь шлем; оканчивается трагедия тем, что после ссоры с отцом, от которого он принял вызов, он убивает отца и навсегда портит свою репутацию; так органически задумана фигура и поступки Альбера. Альбера мало радует то, что говорит Иван:

И вы ему порядком отплатили,  
Как из стремян вы вышибли его,  
Он сутки замертво лежал — и вряд ли  
Оправился.

Нет, Альбера беспокоит то, что

Его <Делоржа> нагрудник цел венецианской,  
А грудь своя: гроша ему не стоит;  
Другой себе не станет покупать.

И его собственная жизнь ему тоже не стоит ничего:

Он лучше бы мне голову пробил.

Альбер заботится о вещах, о вооружении, о костюме, а не о человеке (циническое отношение к людям), и в этом смысле его отношение к людям такое же, как у его отца:

Зачем с него не снял я шлема тут же!  
А снял бы я, когда б не было стыдно  
Мне дам и герцога. Проклятый граф!  
Он лучше бы мне голову пробил.

Жизнь не ценна Альберу, ему нужно платье, шлем, нагрудник — конечно, ему нужны все эти вещи для того, чтобы участвовать на турнире, чтобы показывать себя:

О бедность, бедность!  
Как унижает сердце нам она!

Вот почему в бешенстве, взбесившись за поврежденный шлем, он «бросил графа на двадцать шагов»:

Геройству, что виною было? — скупость.

И Альбер отмечает даже подозрения в том, что это «его» скупость, он, конечно, заразился ею от отца (как слабый человек он во вне ищет причину, оправдывающую его):

Да! заразиться здесь не трудно ею  
Под кровлею одной с моим отцом.

Условия виноваты в скупости Альбера, так по крайней мере он сам это понимает и этим хочет себя оправдать, но совсем об ином свидетельствует последующее. И как не жаль Альберу Делоржа, а жаль испорченный шлем, так внутренне презирает он отца — и он с презрением просит передать жиду,

...что мой отец  
Богат и сам как жид, что рано ль, поздно ль  
Всему наследую.

Мысль о наследстве и смерти отца мирит Альбера с жизнью, ведь только возможность смерти отца делает его кредитоспособным — вся последующая жизнь его зависит от того, как долго протянет отец.

Проклятый жид, почтенный Соломон...  
<.....>  
Мой милый Соломон,  
<.....> Слушай:  
Не стыдно ли тебе своих *друзей*  
Не выручать?

Так на протяжении нескольких строк Альбер подходит к Соломону, то браня его, то лаская, все время чувствуя свою зависимость от него, как чувствует он зависимость свою от костюма, от отца, от тысячи других обстоятельств и лиц (чувство своей слабости и безвыходности положения).

Иль рыцарского слова  
Тебе, собака, мало?

Альбер, продавши и заложив все, что у него было, теперь берет деньги под «рыцарское слово», т. е. под залог смерти своего отца.

Соломон верит слову, но боится, боже сохрани, что Альбер может умереть, и, таким образом, мотив смерти, уже прозвучавший в первом разговоре с Иваном:

Он лучше бы мне голову пробил —

теперь звучит опять как возможность по отношению к самому Альберу.

Но если сам он мог это сказать про себя, то в устах жида то же самое кажется ему невероятным. То хотел он даже умереть, теперь он отказывается ждать десять, двадцать, двадцать пять и тридцать лет. Слабый и ждущий дурного, Альбер, как это ему свойственно (он ждет смерти), хватается за худшую из возможностей — через 30 лет ему стукнет 50:

...тогда и деньги  
На что мне пригодятся?

В ответ на слова Соломона Альбер характеризует отношение своего отца к деньгам — в сущности свое отношение к ним. Ведь он готов поступиться своим словом, рыцарством, называет Соломона, которого он презирает, милым и другом, лишь бы получить от него деньги. Золото — одинаково властелин и над отцом, и над сыном.

О! мой отец не слуг и не друзей  
В них видит, а господ; и сам им служит  
И как же служит? как алжирский раб,  
Как пес цепной. В нетопленной конуре  
Живет, пьет воду, ест сухие корки,  
Всю ночь не спит, всё бегаёт да лает —

так рыцарь Альбер говорит о собаке-отце в присутствии жида Соломона, которого он презирает, как презирает он и Делоржа, пробившего ему шлем, потому что нет у него денег, а у отца и у Делоржа деньги есть.

А золото спокойно в сундуках  
Лежит себе. Молчи! когда-нибудь  
Оно послужит мне, лежать забудет.

Здесь Альберу нужно дойти до той мысли, что он желает смерти отца, но нет, до этого осознания он не доходит, отстраняет из своего сознания и по весьма понятным причинам (трусости) отгоняет.

Когда же, однако, Соломон, поймав его на слове и поняв его планы и мысли, продолжает за него дальше развивать то, что сказал рыцарь —

Да, на бароновых похоронах  
Прольется больше денег, нежели слез.  
Пошли вам бог скорей наследство, —

Альбер отвечает: «Атеп!» (в молитвенном слове — при жиде — желает смерти отцу).

Нашупав почву, практичный жид идет дальше и предлагает отравить барона. Альбер машинально, не подумав, в бессознательном желая смерти отцу и допустив ошибку в «Атеп!», этого не понимает, так как не хочет понять, не может понять (так нестерпимо, так дико звучит для его сознания это предложение еврея), однако, как легко догадаться, все разговоры, все отношения Альбера к отцу и его «Атеп!» давали возможность еврею предложить рыцарю отравить барона. Соломон думает, что слова Альбера не расходятся с делом. Альбер трус и угрожает только на словах.

Как! отравить отца! и смел ты сыну....  
Иван! держи его. И смел ты мне!...  
Да знаешь ли, жидовская душа,  
Собака, змей! что я тебя сейчас же  
На воротах повешу.

Пока Альбер сам говорил «Атеп!» и оскорблял сравнениями отца, он не чувствовал и не сознавал того, что он говорит, но когда Соломон высказал во всей наготе его вытесняемую из сознания мысль и желание, Альбер легко понимает, проецируя на другого свое желание и осуждая его в другом — в жиде.

Вот до чего меня доводит  
Отца родного скупость! Жид мне смел  
Что предложить! Дай мне стакан вина,  
Я весь дрожу... Иван, однако ж деньги  
Мне нужны. Сбегай за жидом проклятым,  
Возьми его червонцы...  
< ..... >

...Да не вводи сюда  
Иуду этого... Иль нет, постой,  
Его червонцы будут пахнуть ядом,  
Как сребренники прашура его....

(Снова рассуждения, слова, а не поступки.)

Альбер отказывается от денег и, почувствовав свою силу и благородство, полный сознания их, благодаря отказу, идет

искать управы  
У герцога: пускай отца заставят  
Меня держать как сына, не как мышь,  
Рожденную в подполье.

Этот отказ, как возможность компромиссного благородства, у Альбера сплавляется органически с одной черточкой, как будто в *случайной* подробности введенной в разговор Иваном.

На требование вина — Иван отвечает:

Вечор я снес последнюю бутылку  
Большому кузнецу.

Альбер это помнит, это его распоряжение: «Да, помню, знаю» — он помнит, но не знал, что это последняя бутылка (?). Альбер, может быть, способен на пожертвование нужному человеку, может быть, он пожалел кузнеца или уплатил ему не деньгами, а вином, но все же он не осознает до конца своих отношений к отцу. Остается только после того, как он и Соломон высказали так много дурного и оскорбительного об его отце, — после этого идти жаловаться герцогу: отказ от золота и гнев на еврея сделали его сильным. Это отец, это условия существования вызывают у него даже перед жидом такие отвратительные, безнравственные мысли и желания. Надо устранить эти условия, и все пойдет хорошо. Альбер убегает от мыслей и торопится не самому осознать свои отношения, для этого он недостаточно мужественен, а идти жаловаться.

## 2

Вторая сцена знакомит нас с отцом Альбера, с бароном. В литературе занимались главным образом характером барона, о нем высказывали очень много различных мнений. Говорили, что барон в противоположность жиду не практичен, его бескорыстная любовь к золоту почти мистична и религиозна, это почти безумец. Минский находит, что Пушкин, вложив в уста барона слова «повеса», допустил ошибку, так как про барона можно сказать, что он скупец, развратник, целомудренный, все что угодно, но только не повеса<sup>6</sup>. Белинский, противопоставляя Плюшкина барону, говорит, что «Плюшкин Гоголя гадок, отвратителен — это лицо комическое, барон Пушкина ужасен — это лицо трагическое»<sup>7</sup>.

Барон характеризует не себя, но свое положение и свое отношение к золоту как повесы к обманутой женщине, к дуре или к развратнице.

В этой шутке над собой — «молодой повеса» — барон раскрывает свою сущность старого человека, вернувшегося путем регрессии к самым примитивным прегенитальным своим удовольствиям<sup>8</sup>: к бесцельному, процессуальному собиранию. Это утверждение «повеса» особенно тонко и указывает нам на то, как правдиво и органически чувствовал Пушкин психологическую законность всего того, что говорит и делает барон.

Барон в счастливом, игривом настроении. Золото для него — «развратница лукавая иль дура им обманутая» (источник удовольствий и сил), и он ждет свидания с ними, со своими сундуками-возлюбленными. Сын надеется в отцовском богатстве найти ту силу, которой владеет отец, за это презируемый им.

Вся любовь к миру, к людям, к сыну теперь все, все интересы сосредоточились в этих богатствах, которые он стережет в подвале и куда

по горсти бедной принося  
Привычну дань мою сюда в подвал,  
Вознес мой холм — и с высоты его  
Могу взирать на всё, что мне подвластно.  
Что не подвластно мне?

Власть барона громадная, он все может купить, что продается. А не продается что ж? — об этом ему не думается; все, что он захочет, все может он сделать подвластным:

Мне всё послушно, я же — ничему;  
Я выше всех желаний; я спокоен;  
Я знаю мощь мою: с меня довольно  
Сего сознания...

Ему нужно сознание сил, сознание своего могущества, этого он добился, этого он достиг, но его власть не только в возможности, она существует символически, магически — золото живет в его глазах, в нем снова оживают подвластные ему человеческие заботы, обманы, слезы, моления и проклятья (он жесток). Вдова с детьми принесла дублон, ленивец Тибо украл или ограбил, кого-либо убив... и тоже принес золотой.

Да! если бы все слезы, кровь и пот,  
Пролитые за всё, что здесь хранится,  
Из недр земных все выступили вдруг,  
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б  
В моих подвалах верных. Но пора.

Таким образом, в золоте как бы в кристаллизованном, в латентном состоянии таятся живые силы людских страданий\*. Он знает, что в этих страданиях, в этих жестокостях, о которых не хочется думать, он участвует, он их творит, и потому,

...когда хочу сундук  
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.  
Не страх (о нет! кого бояться мне?  
При мне мой меч: за злато отвечает  
Честной булат), но сердце мне теснит  
Какое-то неведомое чувство...

Конечно, страх.

Это чувство, как мы хорошо это знаем (из психоанализа), характерное для скупцов и собирателей золота, — садизм, жестокость по отношению к другим, доставляющие чувственное удовольствие (развратница и дура) к золоту, над которым он властвует.

...есть люди,  
В убийстве находящие приятность.  
Когда я ключ в замок влагаю, то же  
Я чувствую, что чувствовать должны

---

\* У барона есть потребность омрачать свое счастье (см. работу Jones'a в V выпуске этой библиотеки)<sup>9</sup>.

Они, вонзая в жертву нож: приятно  
И страшно вместе.

Страх, доставляющий удовольствие.

Не видя, не понимая, не желая понимать настоящих преступлений, которые производит барон при собирании долгов, он, как мы говорим, «сдвигает» сознание настоящих преступлений на некоторое действие, которое символически «заменяет» настоящие и неприятные переживания, и он обнаруживает у себя странность — недаром барон ссылается тут на врачей:

Нас уверяют медики: есть люди,  
В убийстве находящие приятность.

Нет ни в каких убийствах барон не повинен, он только *чувствует* то же, что и подобные люди, но сознание говорит ему, что это пустяки, и ему даже успокоительно, ссылаясь на медицину, думать об особенностях своей духовной организации:

Вот мое блаженство!  
Деньги рыскают по свету,  
Служа страстям и нуждам человека.  
Усните здесь сном силы и покоя,  
Как боги спят в глубоких небесах!...

Здесь снова слабый барон утешает, успокаивает себя, заменяя настоящее горе и настоящую жизнь страстями и нуждами человека в деньгах, и, символизируя все это в своем собирании, накоплении богатств, приходит в состояние вдохновения после того, как символически он успокоил... деньги, вместо того, чтобы успокоить и утешить обездоленных им людей — снова *замена* действительных страданий символом — деньгами.

Я царствую! — — — Какой волшебный блеск!

Это то, что в 1830 г. сказал о поэте Пушкин:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной  
Иди, куда влечет тебя свободный ум,  
Усовершенствуя плоды любимых дум,  
Не требуя наград за подвиг благородный.  
Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;  
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.  
Ты им доволен ли, взыскательный художник?<sup>10</sup>

Но в стихотворении Пушкина говорится о «свободной» дороге, барон же прикован, как «алжирский раб», барон не усовершенствует плодов любимых дум, он находится под влиянием эгоистического страха за целостность своих сокровищ, никаких благородных подвигов он не совершит и — что самое главное — он не может судить, оценить свой труд, он не может быть довольным своим трудом, своей деятельностью, он ищет оправданий в тех угрызениях совести, в тех мучениях, которых стоили ему эти богатства, и здесь замыкается круг, из которого нет выхода. Измучившись, он не хочет, он не желает брать на себя новых мучений, если бы он роздал богатства; и притом же эти сокровища доставляют ему не только радости, но и мучения, он их заработал тяжелыми

делками со своей совестью, разве не вправе он их сохранить для себя и разве достоин их его беспутный, легкомысленный, как он думает, сын?\*

Так, отдавшись чувству своей мощи, богатства, поэтического восторга, барон, как Сальери, мог бы существовать, пожиная плоды своих трудов, — если бы не было у Сальери Моцарта или у барона сына, силы которого Сальери не может не чувствовать. И как Сальери смотрит на Моцарта как на бездельника, безумца, так старик барон не может не видеть, что сын его переживает, ему кажется, что сын совершенно противоположен ему по своим интересам, склонностям и что все накопленные им с трудом богатства (у Сальери с таким трудом завоеванная «глухая» слава) пойдут прахом. И у того и другого одинаково возникает вопрос о требованиях «совести», о том, что нужно что-то предпринять, чтобы устранить этих бездельников: Альбера и Моцарта; и вот тут-то оба они — барон и Сальери — начинают резонировать и оправдываться:

Иль скажет сын,  
Что сердце у меня обросло мохом,  
Что я не знал желаний, что меня  
И совесть никогда не грызла, — совесть,  
Когтистый зверь, скребуший сердце, совесть.  
Незванный гость, докучный собеседник...

Все это, то же самое, но только в других словах, несколько в других выражениях говорит и Сальери о своих переживаниях перед тем, как решиться отравить Моцарта. Барон выстрадал свои богатства, для этого ему приходилось постоянно устранять этого незванного гостя — совесть; она

Заимодавец грубый, эта ведьма,  
От коей меркнет месяц и могилы  
Смущаются и мертвых высылают...

Вот какова деятельность барона, вот как трудно было ему вступить в борьбу с совестью, и потому он требует от сына:

Нет, выстрадай сперва себе богатство,  
А там, посмотрим, станет ли несчастный  
То расточать, что кровью приобрел.

Проведем линию к поврежденному шлему Альбера и встретим то же явление. Ценен не человек, не грудь его, не голова, а вещи.

Так и Сальери возводит упреки и обвинения против Моцарта и против самой правды, не желая принимать того, что может быть «даром» дан гений, талант — дары небес. Нет, ты их заслужи, заработай своим горбом, выстрадай... (жестокость мучающегося).

Лишения и самоограничения, взятые на себя Сальери и бароном, делают их жестокими и опасными для всех тех, кто живет другой жизнью и особенно для тех, кто живет не подавляя того, что подавляют они. Можно ли разрешить другому то, в чем принужден был себя сократить и ограничить? Не будучи в

---

\* Слабости понимаются бароном как его сила, однако, эта сила не удовлетворяет его, так как решения его компромиссны. Компромисс — одинаково характерная черта для барона и для его сына (сравни «Домик в Коломне»).

состоянии осознать мотивов своих действий, лежащих в бессознательном, они проецируют эти мотивы, видят их для того, чтобы осуждать не в себе, а в других, и делаются способными к ненависти, осуждению в других того, что относится и свойственно им самим. В этом смысле сцена в подвале, так же как первая сцена в «Моцарте и Сальери», где барон и Сальери говорят о самих себе, особенно ярко раскрывают перед нами все подавленное и рационализированное ими обоими. Сцена происходит в подвале, внизу, не в области жизни, а в подполье, в подсознательном или в бессознательном, там, куда не проникнет посторонний глаз, там они говорят то, в чем нельзя сознаться окружающим, чего не смеешь, может быть, до конца раскрыть и самому себе.

Чем же занимается барон в подвале? Он занят только собой, своими переживаниями, воспоминаниями, чувствами, но не осознанием, он творит легенду из своих сокровищ; но эта легенда на первый план выдвигает его, это он царствует, остальные только подчинены ему. Перед лицом его удовольствий и его особого рода переживаний — реальные страдания, реальные ценности не смеют поднять своей головы, заявить о себе. Чем он занимается? Он наполняет сундуки — процессу наполнения он находит соответствие в древней легенде о царе и воинах, принесших по горсти земли (земля—золото). Царь, которому по горсти снесли его воины землю, с вершины образовавшегося холма мог увидеть,

с весельем озирая  
И дол, покрытый белыми шатрами,  
И море, где бежали корабли.

И об этом говорит человек, один сидящий в подвале, в темноте, ночью, не понимающий, что образ фантазии его прямо противоположен его действительному положению. Царь хочет с весельем увидеть и показать другим свои силы, барон — трусливо спрятаться и уберечь сокровища для себя.

Это золото в сундуках обесценено, лежит и мертво спит, как боги спят. Спят боги в душе барона, боги его — сундуки. Высшим наслаждением для него видеть золото и не видеть всего того реального, что скрывается за ним, в его душе, за этим золотом, за этим собиранием золота («по горсти *бедной* принося» — хорошее богатство!).

Но нелегко дошел до такого состояния барон. Нелегко было справиться с совестью. Он любит золото, восхищен золотом, но о чем думает он, созерцая свои сокровища: дублон принесла притворщица, другой золотой украден где-то ленивцем, плутом Тибо; золото — это слезы, кровь и пот — отделения человека, таким образом барон дискредитирует свои богатства, обнаруживая в них человеческое (золото — навоз). Люди делают золото навозом.

В золоте ценно только то, что он *сам* его собрал, золото его собственность, он отобрал его у других и сложил в сундуки. Ценно то, что только он один будто бы знает ценность золота и никто другой не знает этого.

И он собирает, собирает, когда же он кончит? (нет цели, есть процесс) — об этом ему неприятно думать. Тут, когда он задумывается о цели, вспоминается ему страшное, грозящее ему после смерти несчастье, его сын:

Мой наследник!  
Безумец, расточитель молодой...

«Украл ключи у трупa моего, он сундуки со смехом отопрет» и станет тратить безумно, легкомысленно (это говорит «повеса») с таким трудом собранные сокровища.

Кто знает, сколько горьких воздержаний,  
Обузданных страстей, тяжелых дум,  
Дневных забот, ночей бессонных мне  
Всё это стоило?

Ценно не золото, а страдания барона (мазохизм).

Он пытается оправдаться перед собой, перед собственной совестью, его сердце не поросло мхом; что такое совесть, ему слишком хорошо известно, она его измучила — «когтистый зверь, скребущий сердце», приходящая как «незванный гость, докучный собеседник, заимодавец грубый»: он слишком много испытал мучений от этой совести, не она ли высылает на него мертвых (живого сына!), будит такие переживания, от которых он хотел бы освободиться. И он освобождается, но какой ценой.

Утерав всякую связь с действительностью, с жизнью, заменив настоящее — фикцией, барон делается жестоким по отношению к враждебной ему действительности и в то же время у него чувство бессилия и страха вместо силы, к которой он стремился и которой надеялся обладать, и это мучит его и угнетает.

Нет, выстрадай сперва себе богатство,  
А там посмотрим, станет ли несчастный  
То расточать, что кровью приобрел.

Богатство — несчастье.

Страдание и отказ, воздержание и борьба с совестью — вот что делает барона жестоким, эгоцентричным, враждебным по отношению к другим, и барон постольку не может примириться с окружающим, поскольку оно иное, чем он сам.

Дискредитируя золото, которое в его глазах «развратница» и «дура», барон дискредитирует и властвует над тем, что только «слезы, кровь и пот», — эвфемизм по отношению к человеческим отделениям. Унижение объекта любви, характерное для людей такого рода, но он не сознает этого и, наоборот, как раз в этом же обвиняет своего сына — расточителя, который отопрет сундук со смехом. «Он грязь елеем царским напоит». (Проекция своих отношений.)

Сын для него обесценен, уничтожен, но он и страшен, он враг его, и у него одна пустая надежда, одна неисполнимая мечта (так далек он от действительности): он мечтает придти из могилы и сторожить сундуки.

Ни слабый барон, ни слабый его сын не в силах разрешить вопрос, как им жить, и рыцарь Альбер ищет поддержки и защиты у герцога, единственной цельной личности в драме.

### 3

Герцог рисуется Пушкину в противовес барону и его сыну настоящим благородным, цельным и свободным человеком. Герцог верит в благородство Альбера, но он верит и в благородство барона.

Давно мы не видались.  
Он был друг деду моему. Я помню,  
Когда я был еще ребенком, он  
Меня сажал на своего коня  
И покрывал своим тяжелым шлемом,  
Как будто колоколом.

Друг деда не может быть дурным человеком, и герцог надеется переговорить с бароном и уладить недоразумение. И воспоминание герцога, как барон в детстве покрывал его шлемом, как первая пришедшая в голову мысль, откровенно нам и сомнения, и подозрения герцога в возможности такого превращения барона, которого он знает с детства, в скупого, хотя, правда, он давно его не видал.

Барон заискивает перед герцогом, как бы чувствуя перед ним свою вину, и вспоминает, как отец герцога говаривал:

Лет через двадцать, право, ты да я,  
Мы будем глупы перед этим малым....  
Пред вами, то есть....

Снова отвод возможности судить его, барона, старика по сравнению с молодым герцогом (двуличие, трусость перед судом барона).

Он наперед готов пожертвовать своей жизнью, если это потребуется для спасения жизни герцога, желая заранее обезоружить герцога своим самопожертвованием, которого не требуется, и снова подчеркивает, как он стар (можно ли его судить!):

Готов, кряхтя, взлезть снова на коня;  
Еще достанет силы старый меч  
За вас рукой дрожащей обнажить.

После этих обращений он как бы отводит всякую возможность требований со стороны герцога; однако герцог интересуется его сыном. Барон характеризует своего сына как нелюдимого человека (такого, как и он сам):

Он дикого и сумрачного нрава —  
Вкруг замка по лесам он вечно бродит  
Как молодой олень.

Действительно, этому можно поверить: под тяжестью нищеты сыну приходится быть нелюдимым, диким и сумрачным. И сам Альбер, может быть, объяснил бы это именно так, но уже эта ссылка на условия жизни — отец видит в нем «мышь, рожденную в подполье», — говорит нам о слабости Альбера, о том, как сильно чувствует он всю безвыходность своего положения и как слабый человек объясняет свои поступки определенными условиями жизни, не будучи в состоянии подчиняться или подчинять их себе (среда заедает тех, кто хочет быть ее жертвой).

Защищаясь, барону приходится все больше и больше обманывать герцога, и на все объяснения герцога, что сын барона «позабудет привычки, зарожденные в глуши», барон придумывает преступления, в которых можно было бы обвинить своего сына; он говорит первое пришедшее ему в голову — убить,

обокрасть, т. е. то, чем он *сам* мучается, что постоянно мучит его *самого* (проецирует во вне свои опасения)\*.

В этих непродуманных словах, обвинениях, как это всегда бывает, раскрываются интимные опасения самого барона (мучиться и мучить) — это он хотел бы убить и лишиться наследства, т. е. обокрасть сына. Поэтому совершенно последовательно он и бросает перчатку и делает вызов сыну. Так отец творит беззаконие вместо того, чтобы проявить свою моральную власть над сыном. Первый дар отца оказывается вызовом — отец, скупой человек, ничего никогда не дарил сыну. Сын принимает вызов и с сожалением отдает перчатку обратно герцогу — и он также хотел бы убить своего отца, как отец — сына. В них обоих, в отце и в сыне, много общего. Прежде всего оба они отмечены одинаково одним и тем же характером — характером скупых людей. Триада черт, указанная Freud'ом, — скупость, порядок и упрямство — одинаково свойственны и отцу и сыну (см. «Психоанализ и учение о характерах», в 5 выпуске Психологической библиотеки)<sup>11</sup>.

Скупость заставляет одинаково подчиниться себе и отца, и сына. Сын внешне ведет себя героем на турнире — из скупости взбешенный поврежденным шлемом. Отец ведет себя унизительно, лжет, вызывает на поединок сына — благодаря скупости. Сын рассматривает поврежденный шлем, спрашивает о состоянии здоровья коня, требует отданное вино; отец рассматривает свои червонцы и золото, тешит себя рассказами о людях, принесших золото, и хотел бы иметь сына, который стерег бы его золото. Сын постоянно отдается размышлениям о том, когда же он, наконец, получит наследство; отец только и думает, как бы и мертвым не отдать и сохранить золото\*\*. Сын дискредитирует отца перед жидом:

алжирский раб,  
Как пес цепной!

Отец служит золоту; сын, служа тому же золоту, готов за золото называть жида, которого он презирает, другом, готов из-за поврежденного шлема выбить из стремян графа. Сын готов брать деньги, закладывая у жида рыцарское слово, т. е. ожидаемую смерть отца; отец слова свои (честь свою) приносит в жертву любви к золоту. И еще много других параллелей можно было бы привести из этой маленькой драмы, и все они только подтверждают нашу догадку, что барон и его сын — оба представители одного и того же характера, и все различие между ними объясняется только разницей их лет. С летами черствеет, делается большим эгоистом скупой человек и все больше и больше замыкается в себе, и вот только этой замкнутостью, этим эгоцентризмом, большей регрессией и рационализацией и меньшей агрессивностью отличается барон от своего сына. (Борьба двух равнозначущих влечений у одного и того же человека.)

\* См.: S. Freud. Лекции по введению в психоанализ. М.; Пг., [1923]. Т. 1. С. 213—214.

\*\* Так как барон и Альбер по существу художественного творчества только две стороны одного и того же человека, то ни желания барона, ни желания сына не могут исполниться — конец драмы говорит об этом особенно ясно.

Когда-нибудь в дальнейшем, бессмысленно растратив часть богатств, собранных отцом, обесценив их так же, как обесценил собирающий их скупой отец, сын по своему душевному складу, по своим особенностям характера станет тем же, чем был его отец; поэтому-то он его презирает, так как не хочет увидеть и убедиться в том, что и он такой же.

Ужасный век, ужасные сердца!

Теперь, после смерти отца, отравлена радость богатства, отравлена жизнь, существование — теперь оправдываются слова барона:

...могилы

Смушаются и мертвых высылают...

В первой сцене есть намек на такую возможность отравленных благодаря убийству богатств.

Да не вводи сюда

Иуду этого... Иль нет, постой,

Его червонцы будут пахнуть ядом...

Кто же предатель?

Червонцы получены Альбером ценою ожидаемой смерти отца, и только убив своего отца и совесть, «когтистого зверя», он сможет воспользоваться деньгами — не то ли самое делал и не тем ли гордился и мучился отец Альбера — барон?

Так замыкается круг драмы — молодое не лучше старого, своекорыстие ведет к одичанию, к жестокости, к отходу от жизни и... к регрессии, когда снова оживают детские эгоистические удовольствия, своекорыстие и человек оказывается неспособным к свободной сознательной жизни зрелого взрослого, к свободному, честному и мужественному действию, к честности перед собой, к самопожертвованию.

«Лишь захочу — воздвигнутся чертоги», — говорит барон. К его услугам и другие прекрасные плоды человеческого творчества. Но нет, он не может уже ничего хотеть, и ему довольно одной возможности, купленной ценою всей духовной жизни.

Звуки умертвив,

Музыку я разъял, как труп...

(Сальери)

Убивший убивает прежде всего свою душу. Таких мертвых, гальванизированных рыцарей, видом рыцарей, по существу мертвецов, мы видим в «Скупом рыцаре» Пушкина.

И сквозь сложную ткань драмы перед нами рисуется облик кого-то другого, того, кто честнее, совестливее всех здесь действующих и кто ближе всех к свободному и благородному герцогу; и это никто иной, как сам Пушкин, глубоко заглянувший в свою душу и на дне души, в той преисподней, которую мы называем бессознательным, открывший перед нами одну из тайн смерти живых людей еще при их жизни. Они говорят, действуют и желают как живые, но они умершие рыцари или гальванизированные примитивнейшими своими

влечениями люди, разложившиеся и не подозревающие этого и потому несущие смерть и разрушение всему живому.

Ужасный век, ужасные сердца!

## 4

И во всех четырех подлежащих нашему разбору трагедиях Пушкина мы встречаем все один и тот же мотив — мотив душевной смерти, отчаянья тупого, бессмысленного или горьких мук самоунижения. Драмы Пушкина — драмы психологического характера: гибнет живая душа и при своей гибели оставляет незавершенные, не кончающиеся при опускании занавеса сложные коллизии душевной огорченности.

То, что хотел бы сделать Альбер, чтобы уйти от страшных мыслей, утешиться — напиться вина, так как он весь дрожит от страшных мыслей, нашло свое выражение и развитие в «Пире во время чумы», где Вальсингам, трусливый предатель, уходит в пьянство и разврат от гнетущей действительности.

То, что недостойный, беспутный сын получает безо всяких усилий богатство отца, нашло свое выражение в том, как в «Моцарте и Сальери» понимает Сальери личность Моцарта, и в зависти Сальери.

Оскорбленный в своем достоинстве и мстящий всякому, кто посягает на его добро, барон получил новое, иное воплощение свое в Каменном госте, а сын-расточитель — в лице Дона Гуана.

Но связь между этими произведениями еще большая и более тесная, чем это кажется при беглом чтении. Смерть объединяет их все, и всегда нечто утрачивается, умирает, и это *нечто* есть самое ценное в душе человека... умирает душа, гибнет без будущего живая жизнь.

Это драмы об утрате самого лучшего, чем мог бы жить человек и чего он не понял, чему не подчинился. Бунтовал, боролся с призраками, считая их за настоящую действительность, так как не имел сил признать того, что выше его и чему должен подчиниться человек, и утерял все и всего лишился. Ущербно кончаются все драмы Пушкина и возвращают нас к своему началу, и как в «Черни» вся коллизия между чернью и поэтом, так в «Домике в Коломне» между персонажами она исходит все из одних и тех же оснований — из эгоцентризма и оторванности от действительности живого мира и из трусости, мешающей увидеть себя, понять и оценить. Для этого нужна не внешняя, казовая, обманная, *ad hoc* выявляемая сила взамен существующего бессилия, а настоящая сила, которая прежде всего говорит не о готовности умереть или жертвовать жизнью, а о том, что человек в силах все в себе осознать, понять и действовать не из страха перед сознанием и совестью, но руководясь ими и подвергнув их своему строгому и честному суду.

Совесть, правда честной души, позволяет прозреть в ней два совершенно противоположно направленных стремления: добро и зло, хорошее и дурное, личное и общественное — и осознать то и другое, оценить их и идти туда, куда ведет необходимость и долг.

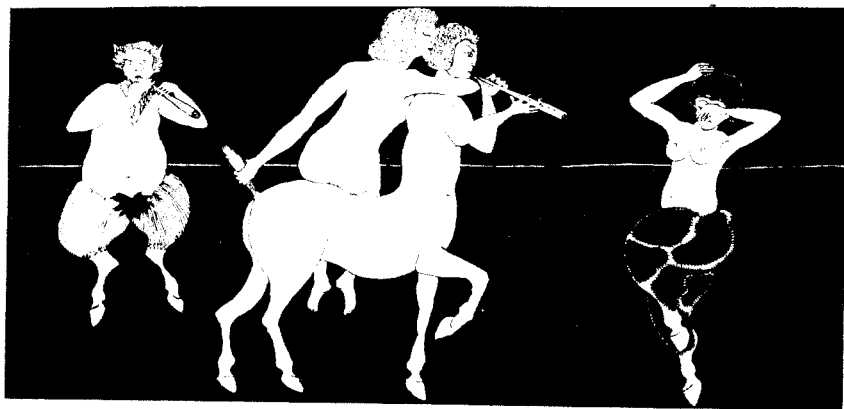
Ведь персонажи, все главные действующие лица маленьких трагедий Пушкина — нарушители долга, слабые люди, вступившие в конфликт прежде всего

со своею совестью, со своим внутренним велением, которого они не могут обмануть; обманывая себя в надежде выиграть в силе, обманывая себя и не решаясь увидеть собственное бессилие, они встречаются, наконец, в окружающей действительности то, от чего они внутренне убегали и теперь гибнут. Тогда, осознав свое бессилие, обвиняют роковую случайность, случайно сложившиеся обстоятельства, рок, не понимая, что этот рок внутри них и развязка дана гораздо раньше и она не случайна, а вытекает из их сущности, но этого они так и не поняли и не увидели. За них, за слепцов жизни, понял и увидел это их великий творец, показавший нам в органически построенных и понятых типах, как можно много увидеть и понять в действиях несознательного, слабого, обманывающего себя человека.

Пушкин открыл нам в маленьких трагедиях правду души человеческой, правду не условную, не такую, которую относительно можно принять за правду, но то, что делает человека могучим, сильным в его деятельности, и то, что осудил он, задав читателю трудную проблему в своей «Черни», это он затем подтвердил и окончательно сформулировал в «Памятнике»: «Душа в заветной лире мой прах переживет и тленья убежит».

Правдивая душа Пушкина осталась в его творениях, и всякое прикосновение к ним дает нам новые силы и новую возможность узнать, какова была его правда и была ли она действительно правдой его жизни.





## «Моцарт и Сальери»

Идет направо — песнь заводит,  
Налево — сказку говорит.

Пушкин<sup>1</sup>

### 1

В первоначальной редакции пьеса «Моцарт и Сальери» называлась «Зависть»<sup>2</sup>; этим отклоняются все рассуждения критиков, не пожелавших увидеть в Сальери завистника.

В своей книжке о «Мудрости Пушкина» Гершензон очень правильно отмечает, что произведение «Моцарт и Сальери» Пушкина глубоко автобиографично и что в самом Пушкине — он это знал — был Моцарт в искусстве и во всем другом был еще и Сальери, и это он мучительно чувствовал каждый день, потому что жизнь его была очень трудна<sup>3</sup>.

Ту же параллель мы могли бы проследить в типах Онегина и Ленского — двух сторон души Пушкина, между которыми происходит столкновение, и Ленский с чертами Моцарта погибает. Сам Пушкин погиб от той половины своей души, которая соответствовала душе Моцарта и Ленского.

Вопрос об оскорбительной, возмутительной несправедливости, о произволе в раздаче таланта мучил Пушкина, и он *свой* дар рассматривал как частный случай общей несправедливости. В нормальный ход разумного порядка врывается как аномалия чудесный дар Моцарта, и он должен быть устранен для того, чтобы восстановилось нормальное течение вещей.

Так полагает Гершензон и при этом отмечает, что Моцарт не действует, он только есть, тогда как Сальери действует (убивает Моцарта). Действие, ско-

ванная активность (практичность?) есть вообще стихия Сальери, тогда как Моцарт просто носитель и орудие небесных сил (творчества). В дальнейшем мы увидим, насколько может быть оправдан такой подход к драме и к действующим в ней лицам.

Прежде всего постараемся выяснить полярности в этих двух противоположных друг другу личностях и разобраться в том, что именно в них противоплагается.

Я предложил бы рассматривать тип Моцарта как духовно деятельный, творящий, революционный, создающий новые ценности — короче, активно-мужской, тогда как Сальери — духовно консервативный, сберегающий, традиционный, хранящий прежние ценности — короче, пассивно-женский в мужчине.

Вряд ли можно делить и различать эти два типа только по внешним проявлениям и едва ли факт убийства может служить нам достаточным основанием для того, чтобы понимать Сальери как действенный тип, вспомним хотя бы о той маленькой подробности, которая в связи с другими покажет нам, как даже в убийстве Сальери исходит не от себя, а от дара Изоры, причем сначала хотел убить себя (в себе творчество) и теперь, наконец, нашел того, от кого, ему кажется, следует освободиться — от гения (от гениального творчества в другом). Этот мотив (то, что, убивая Моцарта, Сальери убивает свои надежды на гениальность) слишком резко подчеркнут в последних недоуменных словах Сальери — может ли творец, гений быть убийцей, злодеем. Таким образом, по духовному существу своему Моцарт мужской тип высшей культурной ценности, обнаруживающий, как это характерно для высших типов, женственные свойства как особенности дальнейшего развития; наоборот, Сальери — женственный по натуре, в ядре своем не имеющий мужского (у Моцарта есть сын, Сальери бесплоден, бездетен), искусственно — помощью внешних приемов, упражнений и труда — старается создать *видимость* мужского, силы, могущества.

В плане единого человека — Моцарт правая сторона его тела, которой даны все преимущества от рождения, Сальери левая (неправая), несущая несчастье стороны, которую можно многому обучить, но никогда нельзя достичь того, чтобы она была такой, как правая.

Правая правая сторона, и всегда неправа левая, и различны их роли в жизни, как различны роли в жизни мужского и женского. Мужское связывается (у мужчин) символически с правой стороной, женское — пассивное — с левой<sup>4</sup>.

Вот почему приносит несчастье по своей противоестественности мужчина — левый Сальери, и вот почему дарит жизнь новым, творческим — правый Моцарт. Но встречает протест и сопротивление правое, созидующее, со стороны левой, сохраняющей, и гибнет правое легче, чем консервативно женственное, так нужно природе, так нужно роду для того, чтобы не слишком быстро шло вперед человечество в своем развитии; к активной правой стороне присоединена ее точно повторяющая и обратная ей, как изображение в зеркале, — сторона левая — формально такая же и антитетичная ей по существу. И подобно тому, как в каждом человеке есть две стороны: правая и левая, — есть в нем Моцарт и Сальери; дух дающий, творческий, и дух берущий, только воспринимающий; живое, несущее жизнь, и мертвое, вызывающее страх перед несчастьем, левое (*sinistrum*)<sup>5</sup> как представитель тех исконных сил инерции, от которых свободно творческое правое в человеке.

Вот почему духовно деятелен Моцарт и любит старое, прежнее Сальери. Вот почему естественно дерзает Моцарт и почему так консервативен, дозирует новое естественно слабый Сальери. Страшен Моцарт для Сальери, как страшны успехи правой стороны для левой, естественно отстающей по своему развитию от правой. Можно ли угнаться за правой; надо ее ограничить, надо холодно практически к ней подойти, чтобы не зарвалась она. Поэтому Моцарт — сын гармонии, Сальери — только служитель искусства.

Легко дает, щедра правая сторона — Моцарт, и скупа, скована, нуждается в громадных усилиях для достижения результатов левая сторона — Сальери. Естественен в своем творчестве Моцарт, и искусственны достижения Сальери. Нет долгих и не приводящих все же к каким-либо творческим результатам преодолений у правой — Моцарта, и весь мертвящий и прилежный труд левая — Сальери. Только удержать может левая рука то, что добыла правая. Но если слишком много добыла правая, левая отказывается хотя бы даже удерживать и вовсе не хочет нового. Не имея соперников, открыта и сильна и, может быть, благородна правая рука, и, постоянно чувствуя свою слабость и преодолевая свою неумелость, чувствует себя неуверенной левая. Действует правая — Моцарт, и резонирует и оправдывается (хочет быть правой) левая — Сальери.

Думает о других и все вводит в круг своих интересов и своей деятельности правая — Моцарт, и думает только о себе и даже после отравления Моцарта хочет в чем-то увериться левая — Сальери.

Эти параллели можно было бы продолжать без конца и раскрыть в обоих — в Моцарте и в Сальери — то, что имеет общечеловеческое значение, так как они даны нам уже в плане нашей собственной личности, всякой без исключения.

Но еще поразительнее это в тех случаях, когда человек оказывается, как, например, Леонардо, или Боровиковский, или Гойя, левшой, тогда еще убедительнее звучит это левое, зловещее, странное и наводящее недоумение у правшей.

В другом месте я подробнее касаюсь вопроса о символике правой и левой стороны человека в области его понимания окружающего мира, в частности — в творчестве картины. Здесь я только напомним о том, как тесно связано мирозерцание человека с теми примитивными ощущениями, которые он получает от своего тела, как духовное его, тесно связанное с его телесной организацией, затем организует окружающий мир наподобие его собственного организма и как в этом процессе участвует не только тот опыт, который получает отдельное существо, но и весь предшествующий опыт всего живого, кровными узами связанного с ним и временным представителем которого он и является в данное время. Весь этот накопленный опыт существует в каждом человеке, и не только *implicite*, но он проявляется в нас в таких действиях и пониманиях, происхождение которых объяснимо только с этой точки зрения.

Я отдаю себе отчет в том, что в этой попытке раскрыть первоначальнейшие, основные пласты нашей души я ухожу в область слишком первоначальных слоев общечеловеческой деятельности и символического мышления, но совершенно бесплодно было бы отрицать, что они не имеют, им не принадлежит основное, и притом большое значение, поскольку именно в этом слое

прежде всего и существует возможность художественного творчества, понятного не только творящему, но и другим, к кому оно направлено.

Насколько органически цельно даны нам правая — Моцарт и левая — Сальери даже и в звуковом разрезе, об этом (не касаясь сейчас вопроса о совершенно различных ритмах музыки новой и старой, о чем я скажу дальше) могут сказать нам хотя бы первые звуки, с которыми, как с лейтмотивами, вступают в драму Моцарт и Сальери. Правый, Моцарт, произносит при своем появлении: «Ага». Левый, Сальери: «Все». У Моцарта — открытое междометие, купающееся в открытых гласных, у Сальери — две согласные («вс» — движение сверху вниз и узкое «е»); у Моцарта свободное дыхание, у Сальери спертая замкнутость и свист (органичность в экспозиции).

## 2

Теперь постараемся, насколько это возможно, исходя из драмы Пушкина, обрисовать личность Сальери. Последуем за Пушкиным в той последовательности, в которой он раскрывает перед нами Сальери.

Сальери дебютирует общим положением и прежде всего ссылается на ходячее мнение:

Все говорят: нет правды на земле.

Опираясь на это общее мнение, Сальери идет дальше и утверждает больше:

Но правды нет — и выше. Для меня  
Так это ясно, как простая гамма.

С цинической примитивностью решает Сальери вечный вопрос о земной и небесной правде — их нет. Это он понял, и это очень просто и потому просто, что, как мы убедимся в дальнейшем, Сальери определенно подходит к решению задач — он убивает явление, анализирует его и затем гальванизирует, искусственно оживляя его.

Однако каким путем приходит Сальери к этому общему утверждению? На чем основано его право судить? Он начинает издалека, так как ему необходимо обосновать свой вывод. В его изложении мы знакомимся со всем тем путем, по которому он шел с детства.

Родился я с любовью к искусству.

Затем выясняется, какого рода эта любовь:

Ребенком будучи, когда высоко  
Звучал орган в старинной церкви нашей,  
Я слушал и заслушивался — слезы  
Невольные и сладкие текли.

Сальери с детства отличается большей чувствительностью и мечтательностью, свойственной жестоким эгоистам; высокое звучание органа, традиция, а не новое интересует ребенка, уходящего от действительности; в дальнейшем он идет тем путем отречения и концентрации на музыке, который делает его все более и более замкнутым, холодным, расчетливым эгоистом, переоценивающим свои способности и в то же время сомневающимся в них.

Неуверенность в своих силах заставляет его рано концентрироваться на одном, видеть в этом одном средство, позволяющее ему чувствовать свою силу и в то же время никогда не быть в ней вполне уверенным.

Отверг я рано праздные забавы;  
Науки, чуждые музыке, были  
Постылы мне; упрямо и надменно  
От них отрекся я и предался  
Одной музыке.

Такая ранняя сосредоточенность на одном (расчет), отсутствие увлечений, свойственных раннему возрасту, лучше всего характеризует нам психику ребенка — Сальери: он идет путем отвержения, он убивает в себе, как он думает, сознательно все «праздные забавы» и мало-помалу убивает и самую жизнь. Дальше на этом пути мы встречаем человека, который и к тому, что он любит, чему пожертвовал всем, может отнестись как к труп, может умертвить звуки, сделаться ремесленником для того, чтобы

перстам  
Придал послушную, сухую беглость  
И верность уху. Звуки умертвив,  
Музыку я разъял, как труп. Поверил  
Я алгеброй гармонию.

Подобно тому, как барон унижает и убивает любимое им золото, так Сальери убивает свое любимое — музыку. Таким искусственным, мертвенным, убивающим все живое путем приходит Сальери (скупой, как и барон) после того, как убедился в том, что «труден первый шаг и скучен первый путь». (Мотив угрызений у барона.)

И после того, как убил в себе всякое чувство и превратил в труп музыку, он захотел или, лучше сказать, «дерзнул» предаться творчеству. Но, уничтожив все свои пути к музыке, убив все то, что составляет существо живой музыки, Сальери мог воспользоваться теперь только тем, что еще не осталось в нем убитым: ребяческой «негой творческой мечты» (эгоистический, гедонистический момент).

Его уверенность от всего этого пути преодоления трудностей в овладении музыкой вовсе не выросла; теперь, овладев техникой, он все же остался слабым, неуверенным

...стал творить: но в тишине, но в тайне,  
Не смея помышлять еще о славе.

Трусость, одновременно низкая и высокая оценка себя\*.

Дерзновение Сальери, однако, не наполняло его уверенностью, и он не смел помышлять о славе; он, как говорит,

Нередко, просидев в безмолвной келье  
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,  
Вкусив восторг и слезы вдохновения,  
Я жег мой труд и холодно смотрел,  
Как мысль моя и звуки, мной рождены,  
Пылая, с легким дымом исчезали.

\* Амбивалентность<sup>6</sup>.

Действительно, его музыкальные творения направлены на него самого, на самоудовлетворение; вызвав его чувство — восторг и слезы, затем сжигались; холодно смотрел он, как сгорали его мысль и звуки. Сальери не смеет творить, и потому дерзания его могут его сначала тешить и затем вызывать холод в мертвой его душе. Он умеет владеть перстами, своим слухом, гармония ему подвластна и понятна, но нет того самого главного, благодаря чему творит человек, — нет объективных ценностей, и потому творчество, удовлетворив самого Сальери, неуверенного в себе, сомневающегося в себе, затем, когда этот момент удовлетворения себя проходит, кажется холодным, ненужным. Не они, не труд нужен Сальери как объективная ценность, а его удовлетворение, которое он подавляет, критикует, обесценивает, поскольку он обесценивает себя и все окружающее, не чувствуя в себе уверенности. Не находя этой уверенности в себе, он должен подчиниться кому-либо, он должен ограничить свое творчество подражанием, тем, что пойдет за кем-то другим, сильным, так как не верит он в себя:

Что говорю? Когда великий Глюк  
Явился и открыл нам новы тайны  
(Глубокие, пленительные тайны),  
Не бросил ли я всё, что прежде знал,  
Что так любил, чему так жарко верил,  
И не пошел ли бодро вслед за ним  
Безропотно, как тот, кто заблуждался  
И встречным послан в сторону иную?

Сомневающийся в своих силах Сальери находит в Глюке недостающего ему старшего, учителя, отца, за которым он следует. Сальери заставляют идти за Глюком глубокие, пленительные тайны: одна тайна его бессознательных влечений к отцу и другая тайна его удовлетворения — неге может он отдаться только под влиянием другого. И он пошел вслед за Глюком, как тот, кто заблуждался и встречным (случайно) послан (пассивность Сальери) в сторону иную. Он оправдывается, разве он не пошел за Глюком? Но почему? — а вот почему:

Я наконец в искусстве безграничном  
Достигнул степени высокой. Слава  
Мне улыбнулась; я в сердцах людей  
Нашел созвучия своим созданиям.  
Я счастлив был: я наслаждался мирно  
Своим трудом, успехом, славой; также  
Трудами и успехами друзей,  
Товарищей моих в искусстве дивном.

Сальери пошел безропотно за Глюком и достиг славы. В этом состоянии самоудовлетворения он способен был наслаждаться прежде всего собой, своим трудом, своими успехами, своей славой и своими друзьями. Разве завидовал он тогда? Но разве были основания для зависти? Теперешних оснований для зависти он не хочет видеть и резонирует, стараясь убедить себя в том, в чем в глубине не уверен. Потому что для чего же уверять себя, если нет никаких оснований для сомнений, для заподозревания себя в зависти; но так же, как и в начале своего монолога «все говорят», — он проецирует эту возможность

подозрения во вне, освобождается как будто бы от всяких возможностей подозрений и реабилитирует себя перед всеми. Но в глубине души он не уверен в своей правоте.

Нет! никогда я зависти не знал, —

энергично протестует он и приводит целый ряд доказательств:

О, никогда! ниже, когда Пиччини  
Пленить умел слух диких парижан,  
Ниже, когда услышал в первый раз  
Я Ифигении начальны звуки.

Трудно завидовать успеху перед *дикими* парижанами и пьесе, за автором которой он пошел; оба доказательства, наоборот, приводят нас к другому выводу, что Сальери завистлив и чернит всякую тень успеха у Пиччини. В дальнейшем мы видим все то же: чем больше старается доказать Сальери, что он никогда не завидовал, тем более убеждаемся мы, что эта коренная основная его черта — мелкого, слабого человека, постоянно заливающего грязью окружающих, осмеливающихся быть лучше его (то же у барона). Риторический вопрос Сальери:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был  
Когда-нибудь завистником презренным,  
Змеей, людьми растоптанною, вживе  
Песок и пыль грызущую бессильно?  
Никто!... —

подводит нас к его настоящей характеристике. — Вот этого, говорит Сальери, у меня никогда не было, в том, что у меня это проявилось, виноват Моцарт (у барона виноват сын): он виновник, он осквернил и мою душу и заставил ему завидовать. И под влиянием этого неправильного своего отношения (проекция вины во вне) он готов обвинять, «как все», что все пошлость, нет правды в существующем порядке вещей и даже в небе.

О небо!

Где ж правота, когда священный дар,  
Когда бессмертный гений — не в награду  
Любви горящей, самоотверженья,  
Трудов, усердия, молений послан —  
А озаряет голову безумца,  
Гуляки праздного?... О Моцарт, Моцарт!

Глубоко задетый, обиженный Сальери, отрицавший до того «правду свыше», теперь требует от неба, а не от себя, справедливости, не сознавая сначала, что этим самым он удаляется от Моцарта, отрицает его гений и, уйдя в себя, перестает понимать и принимать действительность. Сальери богохульствует и идет на преступление, вырывая из жизни все то самое ценное, что дается безо всякого усилия с нашей стороны «небом» как щедрость богатой природы, заставляющая нас также щедро давать и принимать ее дары. Наоборот, в скупой и расчетливой душе давно уже мертвого Сальери убита всякая возможность давать и творить, если он не ставит прежде всего и исключительно перед собой задачу удовлетворить себя и высчитать, насколько ему самому нужно то или

иное. При таких условиях нет творчества, и потому мысль о смерти преследует Сальери, и он, резонируя, старается доказать себе, что нужно отравить Моцарта; но об этом после. У Сальери, как мы видим, нет определенных убеждений, все его поступки, все его рассуждения диктуются положением и должны вывести его из тупика; поэтому при изменившихся обстоятельствах он может впасть в противоречия, которых сам он не видит, не хочет видеть. Он беспомощен, смешон и жалок и потому все время рассуждает и оправдывается.

## 3

Насколько скуп, эгоистичен, скован и настроен в ложный, резонирующий пафос Сальери\*, думающий исключительно о себе, настолько с первых же слов обнаруживается в Моцарте удивительная свобода, щедрость жизни и чувств, бьющее чувство деятельной жизни:

Ага! увидел ты! а мне хотелось  
Тебя неожиданной шуткой угостить.

Гений Моцарта — неожиданность.

Сальери, оторванный от действительности, так ушел в свои планы и в рассуждения, что не заметил, как вошел Моцарт; он больше всего живет своими мыслями и постоянно, как это характерно для неуверенных людей, в фантазиях решает, судит, действует и совершенно не связывается с реальностью и не замечает ее.

Моцарт принес другу Сальери показать кое-что, не плод (как у Сальери)

Любви горящей, самоотверженья,  
Трудов, усердия, молений, —

а простое «кое-что»:

Но, проходя перед трактиром, вдруг  
Услышал скрипку... Нет, мой друг, Сальери!  
Смешнее отроду ты ничего  
Не слыхивал! Слепой скрипач в трактире  
Разыгрывал *voi che sapete*. Чудо!

Искренно желая повеселить, посмешить друга, Моцарт уверен, что и Сальери точно так же отнесется к этому явлению, к слепому скрипачу. Сальери впадает в патетический обличительный тон. Полный сам недостатков, чувствуя всю тяжесть их и непереносимость, он не в силах простить их другому, и в обличении он черпает силу или, лучше сказать, хочет черпать силы, но это ему не удастся, и все его осуждение носит характер притянутый, искусственный, личный. Будущий отравитель, настоящий враг Моцарта возмущается слепым скрипачом, который его задевает: он не пожалеет музыки, он не способен пожертвовать собой для музыки и отравит Моцарта, но он защищает музыку тогда, когда этого совсем не нужно, когда Моцарт пришел посмешить его, а вовсе не познакомить его с серьезным исполнением. Это делается особенно

\* Так понял Сальери в своих рисунках к «Моцарту и Сальери» Врубель<sup>7</sup>.

доказательным, если мы за ним последуем дальше и подумаем о том, что для Сальери одинаково непереносим как слепой скрипач, так и сам Моцарт, и обоих их он хочет устранить со своего пути, так как они раздражают его. Сальери может терпеть только посредственности, средних людей, среди которых он чувствует себя совсем хорошо. Филиппика Сальери против скрипача — прекрасный пример его напыщенности, искусственно построенных доказательств; задевающая его бездарность — это его собственная бездарность, отсюда его нетерпимость. Уверенный в своих силах Моцарт, которого не задевают недостатки других, поскольку он от них свободен, может веселиться и смеяться и даже понять, что в трактате не место виртуозному и серьезному музыкальному исполнению; там другие задачи, другая цель. Нетерпимость Сальери разобщает его с людьми и с жизнью и делает узким, тогда как приемлющий жизнь во всех ее проявлениях Моцарт — живой и деятельный в противоположность мертвому и резонирующему Сальери, эгоисту и эгоцентрику.

Нет,  
Мне не смешно, когда маляр негодный  
Мне пачкает Мадону Рафаэля:  
Мне не смешно, когда фигляр презренный  
Пародией бесчестит Алигьери.

Все время «мне», «мне» противопоставляется другим, и между прочим и Моцарту; агрессивность Сальери достигает большого напряжения: но чем выше, тем в большем речевом возбуждении находится Сальери — тем обыкновеннее, проще, скромнее выражается Моцарт; он принес, «так; безделицу», «две, три мысли». В ответ на слова Моцарта Сальери ставит акценты на «мне» даже тогда, когда дело идет о «Дон-Жуане» Моцарта. Сам Моцарт, наоборот, скромнен, даже объясняя содержание новой своей пьесы, он затрудняется рассказать ее сюжет:

Представь себе... кого бы?  
Ну, хоть меня — немного помоложе;  
Влюбленного — не слишком, а слегка —  
С красоткой или с другом — хоть с тобой;  
Я весел...

Он сам в своей пьесе не является главным лицом, но может быть им наряду с другими. Живой Моцарт, чутко относящийся к окружающему, почувствовал все то, что происходит в душе Сальери (ему не до Моцарта), тогда как Сальери даже не заметил, как подошел Моцарт, и занят только своими мыслями и не хочет согласиться с другом. Моцарт убеждается: «...но теперь тебе не до меня».

Моцарт прав и должен был бы уйти, но мучающий себя эгоистический Сальери лжет и оставляет Моцарта для того, чтобы еще больше мучиться и проявить себя агрессивно. То, что Моцарт принес ему показать свое произведение, льстит его самолюбию и в его отзыве:

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;  
Я знаю, я, —

снова эгоистическая переоценка самого себя у Сальери: Моцарт — бог, не знающий себя; и на фоне этого незнания проявляется божество «я» Сальери, знающее Моцарта и могущее о нем и его судить. Ведь он сам пришел к Сальери

за судом. Черточки из содержания фортепианной пьесы Моцарта раскрывают нам больше, чем это, может быть, входило в планы самого Моцарта: действительно, он затрудняется сказать, кого следует видеть в его пьесе, «ну, хоть меня», т. е. Моцарта. Мы знаем, что это, пришедшее в голову предположение, раскрывает нам так называемый комплекс, т. е. идею, с которой связана сильная заинтересованность Моцарта, идею для него не безразличную. Ну, положим, что это я, смягчающая и уводящая от точного и определенного значения поправка «немного помоложе»; второе утверждение снова несколько смягчается и, наоборот, приводит к Сальери, в которого Моцарт влюблен не слишком, а слегка, он весел (повторение ситуации только что имевшей место со слепым скрипачом). «Вдруг: виденье гробовое, незапный мрак или что-нибудь такое...» (ссора, предчувствие агрессивности Сальери и, может быть, его злодейских мыслей, которые теперь интуитивно чувствуются Моцартом у Сальери)\*. Следующее замечание о боге ведет Сальери к естественной, еще не оформленной, мысли, что место божеству не на земле, а он знает где — на небесах («как некий херувим» и дальше). Но в этом сближении и в замене красотки другом и, наконец, Сальери скрывается еще очень интересная черта, указывающая, как интуитивно чувствует Моцарт женственность Сальери, который, благодаря своей женственности, боится потерять свою с трудом добытую самостоятельность и вследствие этого (но этого не сознает, на это указывает сам Пушкин) *заражается* мыслями и настроениями Моцарта. Так, в глубокой связи, при самых интимных переплетающихся между собою влияниях Моцарт все время действует на Сальери, вызывая в нем, благодаря его протесту против своей пассивности, угрожающую Моцарту активность и агрессивность, которые питаются словами, настроениями и самого Моцарта, и как бы «случайно» сорвавшимися словами Сальери. Прослушав пьесу, Сальери не может не почувствовать, что Моцарт божество; его слава, его гений заставляют Сальери оценить его собственный талант, и он не может не видеть, что

...мы все погибли,  
Мы все, жрецы, служители музыки,  
Не я один с моей глухой славой....

Когда из своекорыстных как бы скрытых мотивов нужно решиться на преступление, тогда можно опираться на *всех*, на пошлость, на средний уровень и в этом почерпнуть свою уверенность: «Все говорят». Но к этой же самой золотой середине можно отнестись и с нескрываемым презрением, когда нужно возвеличить себя. Сальери обнаруживает психику раба, лицемерно резонирующего и думающего только о себе (ср. Лепорелло), он достоин себя самого, тогда как

Ты, Моцарт, недостоин сам себя.

В дальнейшем Сальери старается убедить себя в том, что лучше было бы избавить мир от Моцарта, и излагает целый ряд мало обоснованных, необу-

---

\* То, чего Моцарт не сказал прямо Сальери о том, как он переживает встречу с Сальери, нашло свое выражение в этом отрывке. Мысли, которые пришлось утаить, нашли свое выявление в первых пришедших в голову образах. (Проявление вытесненного<sup>8</sup>.)

тельных выводов, основанных на пользе — для кого? (Полезное и бесполезное искусство.)

Что пользы, если Моцарт будет жив  
И новой высоты еще достигнет?  
Подымет ли он тем искусство? Нет;  
Оно падет опять, как он исчезнет:  
Наследника нам не оставит он.

И снова становясь на точку зрения пользы (сравни «Чернь» и ее требование пользы), своей личной пользы, которую он прикрывает, как это для него типично, резонированием, он продолжает:

Что пользы в нем? Как некий херувим,  
Он несколько занес нам песен райских,  
Чтоб возмущив бескрылое желанье  
В нас, чадах праха, после улететь!  
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Звучит тема «великого инквизитора», конечно, в другой области, не в религии, а в искусстве. Зачем пришел ты? Что дашь ты нам? Уйди скорее. Нам не нужны райские песни, после них мы еще сильнее почувствуем наше ничтожество.

Вот яд, последний дар моей Изоры.  
Осьмнадцать лет ношу его с собою —  
И часто жизнь казалась мне с тех пор  
Несносной раной, и сидел я часто  
С врагом беспечным за одной трапезой  
И никогда на шепот искушенья  
Не преклонился я, хоть я не трус,  
Хотя обиду чувствую глубоко,  
Хоть мало жизнь люблю. Все медлил я.  
Как жажда смерти мучила меня,  
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь  
Мне принесет незапные дары.

Постоянно оправдываясь, как человек, в себе не уверенный, Сальери еще глубже раскрывает свою сущность. Отметил то, что 18 лет хранит он яд, последний дар Изоры. Изора дает ему средство от врагов или для него самого в минуту малодушия; о самой Изоре он ничего не говорит, важны не воспоминания о ней, а яд, которому пришло время действовать. Все имеет значение постольку, поскольку оно связано с ним, а не с другим. При каких же обстоятельствах следовало бы пустить в ход яд?

Жизнь нередко кажется Сальери несносной раной, и часто сидя с врагом беспечным, он никогда не преклонился на шепот искушения, он все медлил; эта медленность, отсрочка, обдумывание, резонирование характерны для Сальери, как действие характерно для Моцарта. Он, как пассивный человек, все ждет, все надеется, все не теряет надежды, что жизнь принесет ему «незапные дары», надеется на восторг и вдохновение и, как человек, уходящий от жизни, он творит ночью. Моцарт творит днем. Сальери ждет нового Гайдна, все время ожидая «злейшего врага», «злейшую обиду», как откровенно выражается Сальери, уходящий от жизни и потому проецирующий свою злобу и

ненависть и зависть на окружающий мир, полный врагов. Ему жаль яда Изо-ры, он ждет настоящего врага, — здесь все рассуждения об опасности творчества Моцарта для самого развития музыки уже не принимаются во внимание. Сальери думает о личном своем враге и с иронией, сам не замечая, раскрывает всего себя, всю свою мертвую душу эгоцентрика и автоэротика<sup>9</sup> (цинично), саркастически замечает:

...новый Гайден  
Меня восторгом дивно упоил! —

т. е. аргумент «Глюк и Гайден» оказался слабым, он унижает все, что любит, как мертвый скупой барон свое золото.

Теперь, когда жизнь принесла ему долгожданные дары и «нового Гайдена», он испугался за свою «глухую славу» и понял, что

Теперь — пора! Заветный дар любви,  
Переходи сегодня в чашу дружбы.

Кошунственное, циничное по своему остроумничанию решение, равно дискредитирующее и дар любви, и чашу дружбы: словом, все прекрасное, что было в жизни Сальери, — опошлено и убито.

#### 4

Решение, принятое Сальери, однако не является выходом, свидетельствующим о его силах, о его честности, и не может найти оправданий в его душе. Этим и оканчивается драма, но этим же начинается вторая сцена.

Нечуткий, эгоистический Сальери вдруг замечает, что Моцарт пасмурен, что он встревожен: уж не догадался ли Моцарт? (На воре шапка горит.) С другой стороны, душевное состояние отравителя окрашивает окружающий мир согласно его настроению и тревогам, и Сальери может видеть только то, что соответствует его опасениям.

Сальери догадывается:

Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?  
Обед хороший, славное вино,  
А ты молчишь, и хмуришься.

Как много тут, в этом утверждении, смысла! Не таково ли положение самого Сальери, которое он не хочет в себе осмыслить: зачем расстраивается перед ним его друг — гениальный музыкант, почему же он сам все опорочивает и хочет его отравить; и вот свою вину он сваливает на Моцарта и плоско исходит из обеда и славного вина, которых будто бы достаточно для хорошего, радостного самочувствия. И этого действительно достаточно для Сальери как эгоиста. Так всегда проецирует и резонирует, исходя из своих состояний, Сальери. Но Моцарт занят не собой, его тревожит странный случай: три недели тому назад кто-то заходил за ним —

Отчего — не знаю,  
Всю ночь я думал: кто бы это был?  
И что ему во мне? Назавтра тот же  
Зашел и не застал опять меня.

Моцарт способен думать о другом, о том, кто в нем нуждается, волноваться волнениями другого, даже незнакомого человека. Но вот

На третий день играл я на полу  
С моим мальчишкой. Кликнули меня;  
Я вышел. Человек, одетый в черном,  
Учтиво поклонившись, заказал  
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас  
И стал писать, — и с той поры за мною  
Не приходил мой черный человек;  
А я и рад: мне было б жаль расстаться  
С моей работой, хоть совсем готов  
Уж Requiem. Но между тем я...

Вспомним, что в первой сцене говорил и резонировал один только Сальери, все время говоривший только о себе самом. Моцарт рассказывает не о себе, а о человеке, заказавшем Requiem, и только иногда, по необходимости, вводит то, что относится лично к нему.

Моцарту стыдно его собственничества, того, что ему не хочется расстаться со своим трудом, совестно признаться в том, что под влиянием этой скупости его теперь преследует как угрыzenie совести этот черный человек, как преследует Сальери Моцарт — черный человек и в то же время херувим. — Но Сальери не видит себя в этой дружеской исповеди Моцарта и не собирается сделать ему такое же откровенное признание о тех постыдных черных мыслях, которые в нем зреют: нет, он снова плоско, с похвальбой цитирует слова Бомарше (почему приходит на ум Бомарше — это объясняется в дальнейшем), обнаруживающие интимность в отношениях между ним и Сальери. (Моцарт способен к дружбе, Сальери никогда.)

Слушай, *брат* Сальери,  
Как мысли черные к тебе придут,  
Откупори шампанского бутылку  
Иль перечти женитьбу Фигаро.

Между Бомарше и Сальери не дружба — они собутыльники.

Но Моцарт не думает о себе; он думает о дружбе Сальери с Бомарше, о том, что Сальери сочинил для Бомарше Тарара, <что> там есть один мотив, и затем совершенно неожиданно ему приходит в голову,

Что Бомарше кого-то отравил.

В таком случайно выплывшем воспоминании раскрывается бессознательное Моцарта, как это нам известно из того психоаналитического явления, которое носит название *freie Einfälle*, свободные ассоциации<sup>10</sup>, благодаря которым обнаруживаются неизвестные психические процессы, имеющие однако громадное влияние на поведение человека.

Сальери сразу меняет позицию своих отношений к Бомарше, которого он только что цитировал:

Не думаю: он слишком был смешон  
Для ремесла такого.

Но Моцарт его не слушает и продолжает, не допуская возможности такого злодеяния совсем из других мотивов. Сальери успокаивается, унижая всех при

своей оценке по сравнению с собой. Моцарт, наоборот, успокаивается, возвышая людей до себя, до Сальери. Оценка Сальери дает ему возможность проявить низость; оценка Моцарта позволяет ему с доверием отнестись к будущему отравителю (к Сальери), облагораживает жизнь и людей. Сальери дискредитирует и отрицает жизнь и благородство. Моцарт указывает:

Он же гений,  
Как ты, да я. А гений и злодейство  
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Сальери спешит, его претензии на гениальность удовлетворены словами Моцарта, и они могут помешать ему действовать, поэтому он бросает ничего не значащее: «Ты думаешь?» — в котором есть утверждение: это ты так думаешь, а не я, — и, спеша, боясь, что не удастся, он бросает яд в стакан Моцарта: «Ну, пей же». Моцарт, убежденный во всем, что он сказал, и в том, что Сальери разделяет его убеждение, говорит:

За твое  
Здоровье, друг, за искренний союз,  
Связующий Моцарта и Сальери,  
Двух сыновей гармонии.

Сальери потрясен и в последний момент, когда Моцарт выпил, как будто бы спешит остановить его:

Постой,  
Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?  
— <...> Слушай же, Сальери,  
Мой Requiem. Ты плачешь?

Сальери перед лицом смерти Моцарта старается дать себе отчет в том, почему он плачет, все его объяснения сводятся к нему же самому, объясняются эгоистическими мотивами, тогда как те же явления Моцарт объясняет совершенно по-другому (трогает и волнует Сальери не музыка, а только он сам, его эгоистическая чувствительность к себе).

Эти слезы  
Впервые лью: и больно и приятно,  
Как будто тяжкий совершил я долг,  
Как будто нож целебный мне отсек  
Страдавший член! друг Моцарт, эти слезы....  
Не замечай их. Продолжай, спеши  
Еще наполнить звуками мне душу.... — (все время «мне»).

Музыка для Сальери — уход от действительности, и он жаждет музыки и слез: отсеки страдавший член реальной жизни, он просит не замечать этих слез. Моцарт, наполняя звуками мне душу, мучь меня звуками, но не доводи до сознания того, что я сделал. Но благородный Моцарт иначе понимает значение музыки: музыка не самоудовлетворение, а возможность чувствовать вольное искусство, не низкую, а прекрасную действительность:

Нас мало избранных, счастливых праздных,  
Пренебрегающих презренной пользой,  
Единого прекрасного жрецов.

Но слова Моцарта, его взгляд на настоящее значение искусства бесполезного, праздного не ранят Сальери, напротив, он заботится о нуждах личной, узкой жизни и из своекорыстных побуждений совершает злодейство.

На «прощай же» Моцарта Сальери отвечает циничным и трусливым «до свиданья», — и в этом случае прямога Моцарта, высказавшего свое глубочайшее убеждение, противопоставляется трусливому, нечестному «до свиданья» человека, знающего, что Моцарт выразил правду в «прощай же». Глубокий, потрясающий смысл этих слов: ну, что же, простишь ты меня теперь, когда знаешь, что я уже не буду жить.

Правды никогда, ни при каких условиях не хочет Сальери, и он, оставшись один, мучается все теми же подозрениями, желая освободиться от которых, он решился на отравление. Что бы ни делал Сальери, он никогда не придет к правде, потому что нет в нем ни сил, ни честности ни перед другими, ни перед самим собой. Вот почему, начавши в первой сцене с подтверждения того, о чем «все говорят: нет правды на земле», он в конце драмы приходит к противоположному заключению и к противоположной оценке общих мнений:

...или это сказка

*Тупой*, бессмысленной толпы — и не был  
Убийцею создатель Ватикана?

Его критерии справедливости того или другого положения субъективны и диктуются настроениями и своекорыстными побуждениями. И потому не на что опереться Сальери, и весь он, мятущийся и слабый, игрушка в руках своих примитивных эгоистических дикарских побуждений, которых он не в силах осознать, так как нет у него ни честности с собой, ни какой-либо другой ценности в мире, кроме его жалкого «я». Вот почему задыхается и мучается в своей жизни Сальери и на всякое жизненное явление смотрит как на угрозу его существованию и его «глухой славе», и видит во всей окружающей жизни только проекцию своих собственных опасений и страхов его собственного ничтожества и узости.

## 5

Для полноты анализа нам осталось остановиться на явлениях страха у Моцарта и у Сальери и провести более углубленное понимание этих психических проявлений у обоих героев драмы.

Для этого нам нужно несколько ближе познакомиться с характером Сальери, который, как я уже сказал, носит черты женственности. Эта женственность, как мы знаем, связана, поскольку она не естественна для мужчины, с тем периодом развития, который называется подготовительной, т. е. прегенитальной, стадией развития и относится к так называемой примитивной фазе развития (анально-садистической).

Для развившегося из такой фазы характера типичным является: 1) страсть к порядку, 2) скупость, 3) упрямство и капризность — черты, чрезвычайно резко проявляющиеся у Сальери\*. «Упрямо и надменно», по его словам, от-

---

\* См. «Психоанализ и учение о характерах», 5 выпуск этой библиотеки (статья Freud'a)<sup>11</sup>.

рекса он от праздных забав и от наук, чуждых музыке; упрямство и надменность проявляются во всех его суждениях, во всех действиях, поступках. При этом характерным для него является, с одной стороны, обесценение объекта, с другой — высокая его оценка, но и то, и другое — с точки зрения его самого.

Я жег мой труд и холодно смотрел и т. д.

Таково же его отношение к «товарищам в искусстве дивном».

Как указали Freud и Jones (см. «Анальные черты характера») <sup>12</sup>, такие люди всегда приходят к подавлению чужой воли и при всех условиях желают проявлять свою собственную; такие люди не слушаются никаких советов, не принимают во внимание никаких внешних резонов, но всегда доходят до всего своей головой; если даже в детстве, как это и было у Сальери, он отличался послушанием и громадным прилежанием, то нужно сказать, что благодаря этому он добивался того, что становился хозяином положения.

Тем не менее в дальнейшем у таких людей всегда остается опасение (имеющее свои корни в примитивных удовольствиях детства), что у них могут что-то отнять, взять, лишить их чего-то ценного, куда относится и кастрационный комплекс, по крайней мере, некоторой частью своих обоснований. Freud указал на тесную связь между садизмом и анальной эротикой, как на определенную фазу развития ребенка <sup>13</sup>. Вспомним только поразительное описание переживаний Сальери после того, как он бросил яд в стакан Моцарта, и Моцарт выпил яд (садизм и принуждение):

Эти слезы

Впервые лью: и больно и приятно,  
Как будто тяжкий совершил я долг,  
Как будто нож целебный мне отсек  
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы....

Другой чертой этого специфического характера является стремление к власти над собой, иногда превращающейся в род болезни, что до известной степени можно проследить не только в том, о чем я сейчас говорил, но совершенно о том же узнаем мы из первого монолога Сальери:

Два, три дня, позабыв и сон и пищу,  
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,  
Я жег мой труд и холодно смотрел,  
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,  
Пылая, с легким дымом исчезали...

Обратим внимание, во-первых, что 18 лет хранит у себя Сальери последний дар умершей Изоры, все не решаясь с ним расстаться, но, мало того, он наконец отдает этот подарок и заставляет выпить этот яд Моцарта.

Но как типичный представитель этой эротики он с большим трудом делает подарок, с трудом расстается с ядом Изоры, все время думая о том, как бы его использовать получше; но сам он любит подарки, и когда появляется Глюк, он берет от него все, но дает ли он сам что-нибудь? — Нет, Сальери неспособен давать.

В этом смысле очень интересно то, что Сальери может так легко расстаться с прежними ценностями и так же легко любить другое, обесценив прежнее

(легкое дискредитирование своей деятельности, однако, не на основании объективного критерия).

Не бросил ли я все, что прежде знал,  
Что так любил, чему так жарко верил...

Люди такого характера очень эгоистичны и с трудом расстаются с тем, что доставляет им удовольствие, но они в силах превратить в не имеющее цены самое ценное (см. Jones).

Как «служитель» музыки Сальери проявляет удивительную особенность, характерную и типичную для людей такого рода, именно — особую нежность и сентиментальность, как у детей, которая поддерживается ассоциациями с безгрешностью и чистотой (вспомним его детство), при подавленном садизме, который направлен на познание. При этом отмечаются резко выраженные у Сальери, при его сентиментальности, черты яркого, безусловного в нем господства, владычества над тем, что он любит, — над музыкой, то, чего совершенно нет у Моцарта — сына гармонии, законного обладателя ее, а не преступного насильника, каким является Сальери.

Стремление к порядку, к тому, чтобы ничего не было мешающего, беспокоящего, того, что не к месту, резко выражено у Сальери уже в его детстве — он приводит в порядок, оценивает нужность того или иного, устраняет излишнее. Он сжигает, уничтожает плоды своих трудов так же, как потом он решится уничтожить ценного посланника небес, Моцарта, потому что они мешают ему, не нужны, производят беспорядок.

В произведении Моцарта его поражают

Какая глубина!  
Какая смелость и какая стройность!

Но этого, конечно, как полагает Сальери, Моцарт не понимает: понять стройность, смелость и глубину дано, как он думает сам, только ему — Сальери.

Я не могу здесь останавливаться на тех связях, которые существуют между музыкой и специфической эротикой, так как в этом смысле в драме слишком мало материала. Остановлюсь только на одном моменте, который раскрывает нам отношение Сальери к его преступлению.

Нет! не могу противиться я доле  
Судьбе моей: я избран, чтоб его  
Остановить — не то, мы все погибли...

Такова «судьба» Сальери; она, как он сознает, диктуется из неведомых ему источников — из подавленной в бессознательном агрессивности; все дальнейшие рассуждения — только попытка обосновать, найти определенное оправдание для бессознательного стремления, диктуемого «судьбой».

Не свободный, ограниченный сознанием своей малоценности, Сальери может, хотя бы и впадая в противоречие со своими взглядами, опираться на судьбу и думать о ее неизбежности.

Это неизбежное наполняет его страхом, поскольку эта неизбежность есть не что иное, как вытесненное из его сознания, вытесняемое целых 18 лет его желание, которого он не у силax был привести в исполнение.

И вот, когда он исполнил его, нашел свою жертву, как будто бы любимого им внешне и ценного Моцарта, он по велению судьбы должен был «отсечь страдавший член» (кастрировать себя): несвободному Сальери нужно уничтожить все вокруг и довести все до себя, чтобы тогда оказаться выше этого среднего, и вот он резонирует:

Подымет ли он тем искусство? Нет;  
Оно падет опять, как он исчезнет:  
Наследника нам не оставит он.

Эти рассуждения говорят нам и раскрывают в Сальери сомнения в собственной ценности, сомнения, которые он проецирует на Моцарта и на его деятельность. Сальери боится за музыку, по существу боится за себя. Таких произведений, какие творит Моцарт, Сальери не в силах творить; творчество Моцарта мешает ему самому действовать и заставляет видеть собственное ничтожество — всю бесплодность всех его стремлений. Сальери не в силах полюбить музыку не эгоистически, смириться перед гением, отрешиться от себя во имя музыки, творчества, хотя он и ждет, откладывая мщение,

Быть может, новый Гайден сотворит  
Великое — и наслажусь им.  
< . . . . . >  
И я был прав! и, наконец нашел  
Я моего врага, и новый Гайден  
Меня восторгом дивно упоил!

Как и характерно для Сальери, он должен властвовать над тем, кто наполняет его восторгом, и находит, кого отравить; но поскольку он в Моцарте отравляет, ограничивает себя, поскольку понятны его слова после того, как Моцарт выпил яд, —

Постой,  
Постой, постой!... Ты выпил!... без меня?

Это не раскаяние, потому что последующие слова Сальери говорят о том, что ему «и больно и приятно»\*; он совершил долг, тяжкий долг, однако это совершение долга не делает его уверенным, так как не в сознании, где имеются только одни попытки рационализировать и оправдать поступок, а в бессознательном живут и влияют неизвестные сознанию основания для действий (зависть). Вот почему не может удовлетвориться Сальери, так как действие требует осознания реальности, которого не было; Сальери удовлетворяет себя своим, исходящим из его «я» стремлением эгоистического порядка, стараясь обмануть себя самого и оценивая свой поступок как действие, направленное на спасение музыки и тех, кто ею занимается.

Но в существе своем Сальери не любит и не в состоянии любить ничего, кроме себя самого, не может заниматься ничем, кроме себя, и всякий раз, когда о чем-либо судит или говорит, даже действует, — действует и говорит, только исходя из себя. Он и есть мера всех вещей и явлений, и эта мера всегда позволяет ему судить о вещах так, что они могут оказаться то ценными, то бесценными; его одинаково возмущают и те, кто выше, и те, кто ниже его; к

\* Амбивалентность.

тем, кто такой же как он, он относится с презрением или с холодностью и переживает все только тогда, когда дело касается его, его личности, его «глухой славы». Если слава для него источник великих наслаждений, то он сам «чадо праха» с «бескрылыми» желаниями, но всегда это только он — Сальери.

Некуда стремиться, некуда улететь Сальери, и перед крылатым Моцартом он бескрылый, ползающий внизу; вот почему ему страшны полеты и так понятны падения — ему нужно укрепить позиции страха и уничтожить небесное. И он глумится над способностью Моцарта летать (эта способность его раздражает): «Так улетай же! Чем скорей, тем лучше». Так же, как улетела восемнадцать лет тому назад Изора, так теперь должен улететь — умереть — Моцарт.

## 6

Моцарт и Сальери — две сущности одной и той же человеческой души, две стороны, может быть, самого Пушкина. И драма эта имеет как бы пророческий характер для поэта, открывшего задолго до смерти, отчего он погибнет. Моцарт-Пушкин погиб от прислушивающегося к пересудам Сальери; огненное начало в Пушкине угасло, заглушенное людской пошлостью.

Существуют две стороны в человеке, и они находятся в извечном противоборстве; в плане бытия человека они даны в примитивной форме: в его правой (Моцарт) и левой (Сальери) сторонах; и есть опасность у каждого человека погибнуть от этой левой, зловещей и бессильной, стороны.

Конечно, в сложном образе Моцарта и Сальери есть больше, чем одна только личность Пушкина, есть и те, кто окружали его и кого он любил. Многие нашли свое выражение в этих четко отчеканенных типах, но предоставим историкам литературы допытываться, были ли у Катенина, например, черты, роднящие его с теми или другими, и нет ли и у самого Пушкина того, что можно увидеть у Моцарта и Сальери<sup>14</sup>.

Нас интересует другой вопрос, вопрос о том, почему в ожидании свадьбы отрезанный от Москвы в Болдине Пушкин предается мыслям о смерти, разрушении («Домик в Коломне»), ставит перед собой вековые вопросы и разрешает их так, как это в силах сделать мировой гений в эпоху своего полного расцвета.

Тема смерти в Моцарте, развиваясь шаг за шагом, звучит уже в первых словах Моцарта: слепой старик, над которым он хотел посмеяться; безделица, в которой видение гробовое, внезапный мрак; затем во второй сцене — молчит и хмурится Моцарт, и какой-то пророческий рассказ о черном человеке, который гонится за ним, как тень; и в последних словах:

...тогда б не мог  
И мир существовать; никто б не стал  
Заботиться о нуждах низкой жизни;  
Все предались бы вольному искусству, —

говорит о конце существования и о том, что узы жизни порваны — и может жить только тот, кто «заботится о нуждах низкой жизни», — не Моцарт. Соображения Сальери подготовлены в словах Моцарта, но, как это характерно для него, он не останавливается на светлых мыслях Моцарта, его только интере-

сует факт, голый, ничего не доказывающий и при том еще и сомнительный факт — обвинение Бонаротти в убийстве.

Сальери, при всей внешности, поверхностности его способа мыслить и чувствовать, не в силах хоть сколько-нибудь ближе подойти к музыке, к Моцарту, к пониманию «единого прекрасного».

В состоянии какого-то автоматизма, не понимая, что он делает, почему льет слезы, обманывая себя этими слезами, Сальери точно механически вспоминает и повторяет слова Моцарта, от которых он как-то отмахнулся («Ты думаешь?» — Я-то этого не думаю):

но ужель он прав,  
И я не гений? Гений и злодейство  
Две вещи несовместные.

\*  
\*   \*  
\*

Умер отравленный Моцарт, но уже не будет жить по-прежнему и сомневающийся Сальери; отравлено его сознание, и даже те немногие радости, которые доступны были ему благодаря общению с Моцартом, теперь исчезли навек. В своем бессмысленном ограничении, отсечении «страдавшего члена», он отсекал все лучшее в жизни и суживал жизнь до степени личных эгоцентрических переживаний. Его круг интересов все более и более замыкается, и беспокойная теперь совесть после убийства Моцарта измучает его\*.

Но нет смысла заниматься жизнью Сальери. Пушкин и дал нам в своей драме момент из жизни Сальери, когда счастье было для него возможно и когда этого счастья он мог бы достигнуть путем отречения от себя. Но Сальери не мог сделать этого — он отрекся, но не от себя, а от своих удовольствий во имя других удовольствий, он заменил одно другим.

Несмотря на всю извортливость сознания и рассуждений, этот акт не может удовлетворить Сальери, потому что он сделал не то, что должен был сделать. Он в своих поступках исходил всегда только от себя, от своих своекорыстных интересов даже тогда, когда он жертвует чем-либо, как в прежнем, так и в настоящем.

Вопрос о собственной гениальности — вот кардинальный вопрос для Сальери, и для него самого он остается под сомнением. Моцарт может признать гением и Сальери, и Бомарше, и других, но Сальери не признает гениями ни Бомарше, ни Моцарта, который «несколько занес нам песен райских», и потому, естественно, и в себе сомневается, не может признать и себя гением. Вся его жизнь, а не только убийство Моцарта, есть злодейство, несовместное с гением; его отравление не случайно (это подчеркивается Пушкиным), но одно из его деяний, органически спаянное с его личностью. Все, до чего касается Сальери, убивается, умирает от его прикосновений; все, до чего касается Моцарт, оживает и превращается в драгоценность творящего духа.

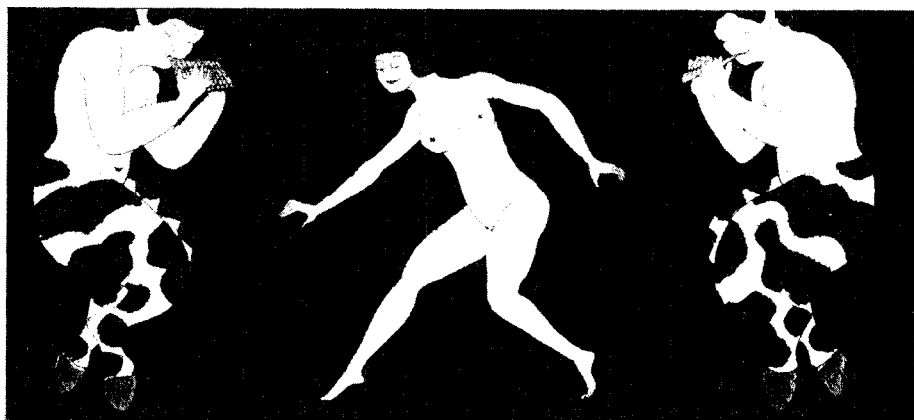
\* Сравни судьбу Альбера после смерти отца-барона.

Один — носитель смерти, Сальери — живет; другой — носитель жизни, Моцарт — умирает. Так своекорыстный человек убивает живые ростки творчества и в себе, и в других; в этом именно, а не в анекдотическом отравлении Моцарта смысл и значение драмы Пушкина.

Убийца не может удовлетвориться своими преступными деяниями — сила его не растет от его действий, поскольку ценны и дают удовлетворение не действия сами по себе, не сила сама по себе, а прежде всего та цель, то, к чему и во имя чего действует или творит свои деяния человек. В душе Сальери, как в душе своекорыстно действующего и рассуждающего человека, нет связи с окружающим миром. Окружающий мир для Сальери — мешающий, враждебный ему, даже сам он, поскольку он часть этой невыносимой действительности, должен быть уничтожен и устранен, но это устранение, это одоление, эти мучения, поскольку они не диктуются реальным миром других, а только его собственными интересами, приводят его все больше и больше к обнищанию, к потере какой-либо возможности здоровых творческих связей с миром. Мертвый по существу Сальери убивает своей «дружбой» Моцарта. Пошлость уничтожает и обесценивает все, к чему ни прикоснется. О пошлости и своекорыстии, а не о несправедливости судьбы, дающей даром все одному и лишаящей другого награды за его труды (примитивные сомнения самомнящего человека), говорит трагедия; о том, что мало действовать, надо еще иметь то, во имя чего действует человек: ценит ли он *себя* — и тогда он мертв, одинок и асоциален, и разрушитель, враг мира, не удовлетворенный собой и другими; или ценит *других и мир* — и тогда он живет мировой жизнью, творчески, в деятельности своей создавая ценности.

Сальери, как эгоцентрик, не способен на любовь к другим и задыхается сам, и убивает все окружающее. Моцарт, способный к любви к другим, забывает о себе и оживляет, и делает более ценным окружающее и даже самого Сальери — своего убийцу. Только давая другим, растет и может творчески жить человек, но в мире много животного эгоизма, поддержанного и оправданного кривыми рассуждениями резонеров, и гибнет тот, кто указывает путь к высшим достижениям.

В борьбе за существование остается существовать злодей Сальери, но живет, несмотря на свою физическую гибель, тот, кто умеет творить в ней высшие духовные ценности, кто идет путем оценки не себя, а деятельности высшей и необходимой для других.



## «Каменный гость»

Нравственное чувство, как и талант, дается не всякому.

*Пушкин<sup>1</sup>*

### 1

Из борьбы отдельной личности с роком, с установлениями общества, с застывшими формами выковывается деятельность и жизнь драматического героя. Прежде чем найти свой путь или указать на этот путь другим, человек борется, пролагая свой путь и входя в коллизию с окружающим. Прекрасна героическая действенность, приводящая человека к борьбе, но прекрасна не сама борьба, не наличие силы, а то, что представляется самым значительным в «Каменном госте»: возможность проявить силы тогда, когда, как кажется Гуану, а не Пушкину, они нужны, когда их вызывает окружающая действительность, и, как думает Гуан, он проявляет эти силы, однако глубже над ними не задумывается.

Дон Гуан один из борцов со старым, но, как ему кажется, он борется только тогда, когда он вынужден бороться, он никогда не отказывается действовать и он как будто бы виноват, что постоянно приходится ему действовать и сеять зло. В этих стечениях обстоятельств, в этой деятельности, которую развивает перед нами Дон Гуан, скрывается необходимость, как бы некий древний рок, приводящий Гуана к гибели.

В чем отличие Дон-Жуана Байрона от героя Пушкина? Дон Гуан Пушкина отличается от героя Байрона прежде всего своим возрастом. Дон-Жуан Бай-

рона еще может сойти за Донну-Жуаниту — ему лет 17—18, тогда как пушкинскому герою не менее 25—30 лет. Соответственно с возрастом и все мирозерцание обоих героев совершенно различно, совершенно различно и отношение их к женщинам, но об этом я скажу дальше.

Одни исследователи видят в Жуане человека, стремящегося к «вечно женственному», другие усматривают в типе Дон-Жуана патологический тип, еще иные открывают в нем характерные черты сладострастника, которого непреодолимо влечет к женщинам определенного рода — к тем, в которых наиболее резко проявляется мать (комплекс матери), т. е. по преимуществу к замужним женщинам, так как Дон-Жуан, как правило, не увлекается свободными девушками — даже Дуду привлекает его в гареме, так как она одна из жен султана<sup>2</sup>.

В «Каменном госте» все это только частично оправдывается; символ имеет больше значений, чем это можно раскрыть в нем в формуле, и поскольку в пушкинском Дон Гуане перед нами уже взрослый человек, однако только наполовину освобождающийся от комплекса матери, т. е. от первого объекта любви у ребенка, постольку этот момент, свидетельствуя о регрессии, не исчерпывает всего содержания трагедии.

Все эти утверждения раскрывают перед нами только *часть* переживаний и особенностей Гуана, а не его целокупность. Поэтому постараемся исходить не из комплексов, а из сложной личности Гуана.

Отношения к женщинам у Дона Гуана иное, чем, например, у Фауста к Маргарите. Весь роман с Маргаритой у Фауста носит какой-то специфически мещанский характер и меньше всего говорит нам о ценности женщины в глазах Фауста. Для Фауста его возлюбленная только дитя, только ценная игрушка — по существу Фауст любит только себя самого и, снисходительно относясь к возлюбленной, духовно не связан с Маргаритой, не видит в ней никаких иных ценностей, кроме объекта любви. Вот почему понадобилась еще 2-я часть «Фауста», где герой уходит от действительности в страну символическую мистических, философских ценностей — материй.

Дон Гуан прежде всего живой человек, его интересы, его столкновения с жизнью всегда выявляют не только его, но и то, как он тесно, интимно связан и зависит от окружающей жизни, от живых и мертвых ограничивающих его личностей, несмотря на то, что он будто бы этого не хочет. Если мы на минуту задумаемся о том, когда и при каких условиях написан «Каменный гость» Пушкина, то, может быть, ближе поймем, насколько близки темы «Гостя» самому поэту. Пушкин в период октябрь—ноябрь 1830 года, когда он жил в Болдине и с удивительной быстротой творил свои произведения «Домик в Коломне», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Метель» и другие произведения, находился в тяжелом состоянии перед предстоящей свадьбой, ему до боли жаль было золотой своей независимости, и все-таки, как обреченный, он шел вперед, куда не хотел; хлопотал о свадьбе, хотя минутами, ослабевая, готов был стремглав убежать назад, воспользоваться каким-нибудь предлогом, чтобы расстроить свадьбу, как справедливо подозревали его друзья. В это время вокруг Болдина свирепствовала холера, и Пушкин обречен был остаться тут, вдали от своей невесты. В мучительной разлуке, не получая писем из Москвы, под влиянием самых невероятных пугающих слухов, распространявшихся в Болдине, Пушкин отдавался творчеству (Гершензон<sup>3</sup>). Даже при самом

поверхностном взгляде на интересующие нас произведения, нас поражает то, что все они так или иначе связаны с идеей смерти, убийства, возмездия.

Внутренние и внешние события вызвали глубокую душевную работу поэта, и он ответил на них со всей мудростью зрелого мыслителя. Связывая события драмы «Каменного гостя» с событиями из жизни Пушкина, мы можем поставить целый ряд вопросов, на которые сможет ответить только тот, кто больше нас вдумывался и знает творчество писателя. Намечаются следующие параллели: ссылка Дон Гуана — и жизнь в Болдине; Дон Гуан очутился на кладбище — и холера в Москве; смерть Инезы — и возможные жертвы от эпидемии; воспоминания о других женщинах (см., например, стихотворение того же периода «В последний раз твой образ милый Дерзаю мысленно ласкать...») и готовность умереть Гуана, созерцающая Дону Анну и т. п.

Интересно тут же отметить, как отодвинуты, уходят на второй план в «Каменном госте» все эротические не только описания (их нет), но даже какие-либо намеки на них. Зато ярко и властно звучат, при невозможности Дон Гуану обнаружить всю полноту своей деятельности, мотивы стеснения, ограничения, и вся драма построена в ближайшей связи и в зависимости от них, сначала как будто случайной (кладбище, Антоньев монастырь, св. Антоний), а затем все более и более скованной и связанной с существом драмы. Этот мотив гибели проходит через всю драму, подготавливая гибель самого героя.

## 2

Независимость и самоуважение одни  
могут нас возвысить над мелочами  
жизни и над бурями судьбы.

*Пушкин*<sup>4</sup>

Борьбу старого с новым как выражение комплекса отца Пушкин уже дал в своих «Братьях-разбойниках»; там случайное убийство старика почему-то, в силу болезненного состояния одного из братьев, вызывает у него мучительные видения и раскаяние... Совесть разбойника проснулась в черный день, она его мучает, мучает убийство старика, безвредного и беспомощного, обнаруживая в душе убийцы скрытый для его сознания комплекс отца, которого он убил в этом старике; о других убийствах он не вспоминает, и это характерно для комплекса. И убийство, и раскаяние в этой вещи Пушкина носят случайный, недостаточно обоснованный характер и могут быть объяснены с точки зрения довольно неопределенного понятия «совесть проснулась», но почему именно совесть связана со стариком (отцовским комплексом), а не с кем-либо другим — об этом в «Братьях-разбойниках» ничего не говорится.

Такой же «случайный», если хотите, характер носит убийство Дон Гуаном командора: на поединке, в котором Дон Гуан переусердствовал и, может быть, «случайно» или войдя в раж, убил своего противника. В ссылке он не думает, конечно, об убитом, не раскаивается, но, наоборот, хочет забыться, ищет жизни и не может примириться с восковыми куклами севера, с дымным небом, потому что он хочет жизни, т. е. старается уйти от мыслей о смерти, раскаяние ему незнакомо, свое мрачное настроение и конфликты Гуан проецирует на

окружающий мир, и он представляется ему безнадежным и мертвым. Вместо того, чтобы задуматься о себе, Гуан обвиняет окружающее: природу и людей. Ссылку он считает одним из способов, к которому обратился король для того, чтобы его защитить от мщения родственников, и потому он вполне последовательно и легкомысленно считает, что если он будет проживать в Мадриде немеченным, то в этом ничего худого нет, лишь бы не попасться на глаза королю (отец); компромиссное решение: как будто бы его нет. Но, убегая от возмездия или раскаяния, Дон Гуан «случайно» попадает на кладбище в Мадриде у Антоньева монастыря. Рок, как *ἀνάγκη* (бессознательное), приводит его на место смерти — на кладбище. Но он не вспоминает о командоре, он думает о той, в смерти которой он неповинен, об Инезе, о ее глазах, о ее голосе — о двух чертах в образе женщины, делавших ее, помертвевшую, живой; он не тешит себя воспоминаниями о своей победе, он вспоминает ее самое — Инезу — с ее прекрасной душой и ее мужа — изверга, которому он не отомстил за Инезу\*. И так же как у Вальсингама, у него ни одной черты, опошляющей образ усопшей («В последний раз твой образ милый держу мысленно ласкать»); наоборот, раб Лепорелло, подлаживаясь под дурные инстинкты Гуана, опошляет и образ Инезы и как бы вызывает воспоминание о моменте сексуального обладания, но сам Гуан не расположен отвечать на разговоры слуги и чрезвычайно лаконичен там, где Лепорелло хотелось бы узнать что-нибудь, что дискредитирует, унижает жертвы Гуана, «нахального кавалера».

Обличения Лепорелло, однако, носят вовсе характер не очищающий, а житейской подлости: сидел бы себе и ждал в ссылке, пока простят, пользовался бы бабами так, чтобы не делать скандалов, но при случае, чтобы подслужиться монаху, он не прочь вернуть сентенцию о том, что всех развратников — в мешок и в воду, что совершенно не мешает ему сочувственно отзываться о всяком новом походе Гуана. Подлая гибкость совести Лепорелло противопоставлена практической незаинтересованности Гуана (поэта), который, не раздумывая, подходит к текущим явлениям и совершенно неспособен остановиться, отдать себе отчет в том, что он сделал. Гуан всегда спешит действовать, способен, пожалуй, к некоторым задержкам, способен, может быть, остановить свои действия, но не способен к критическому к себе отношению — подействовать для него значит и покончить с вопросом; от других потребностей: поразмыслить, подумать — он уходит постоянно в действие (страх перед сознанием). Всякий раз он ясно и определенно знает, что нужно сделать, он всегда найдет, но он не в силах придумать что-либо, выйдет так, как выйдет, и выходит до тех пор хорошо, пока он отвечает на потребности, на требования окружающих, и пока он не заражается пошло резонирующим, суеверным Лепорелло, испугавшимся старых устоев, священных табу, к которым нельзя прикасаться (сцена перед статуей командора). Если Гуан вычеркнет из сознания факт убийства командора, то может спокойно жить. Так же затем он поступает с трупом убитого брата командора, с Дон Карлосом, он его вынесет на пере-

---

\* Первый намек на тему возмездия, но Гуан не останавливается на этой мысли, так как она может привести его к осознанию своего поступка, он легко пере-скакивает с мысли на мысль: покойницы (и покойники) его не долго тревожат; он думает о живых (сравни Вальсингама из «Пира во время чумы»).

кресток, освобождаясь от всякого намека на раскаяние или угрызения совести. Убегая от последствий первого случайного преступления, Дон Гуан совершает новые случайные преступления — и не потому, что он этого хочет, а потому, что так «выходит». Гуан, при всей его чуткости, не сознавая своего преступления, теперь не может уже не делать новых. События развиваются фатально, и он, сам не сознавая этого, кует свою судьбу.

Невозможность для Гуана кончить самому, положить предел, остановить-ся (действие сознания) очень ярко проявляется в его деятельности — он не в силах раз навсегда отреагировать, окончательно разделиться с чем-либо в своей душе: для него, как для взрослого ребенка, характерна процессуальность — удовлетворяет самый процесс, а не результат действий, резче всего это проявляется в его отношениях к Анне. Но конец, окончание, которые приходят извне, им самим, однако, в сознании не подготовлены.

Затронув темный источник сил примитивных психических запретов, Гуан идет к гибели через кощунство, через то, что в его вызове командору снова вскрывается его вина, образ (*imago*)<sup>5</sup>, от которого он убежал и который теперь, до сих пор им не осознанный, является его карать. Бессовестный Лепорелло, зараженный предрассудками и суевериями, струсивший, как побитая собака (его восклицание при виде кивающей статуи «ай, ай!»), вызывает, наоборот, у Гуана как будто бы возможность прозреть новый мир явлений, до того скрытый от этого «безбожника»: «О боже». И, верный себе, своему бегству от всяких воспоминаний, омрачающих настоящее, он говорит: «уйдем». Но дело сделано, и уйти от статуи ему уже будет нельзя. Так сам человек кует свою судьбу и участь и не замечает, как вдруг она приводит его к неожиданной для него самого, а на самом деле к подготовленной им самим развязке.

Место фатума, силы запредельной, вмешивающейся в нашу жизнь, заняла другая сила, сила нашего бессознательного, и бегство от того, что должен принять и что должен осознать человек.

И если оба они, и Гуан, и Лепорелло, а с ними и все прочие персонажи драмы, не осознают своих действий и своих слов, то в пьесе есть кто-то мудрейший, кто-то, кто помогает нам увидеть, понять и оценить весь смысл и значение человеческих действий и слов и всю их тщету и суетность — в других случаях, и научает нас понимать людей.

Различны по своему существу Гуан и Лепорелло, герой драмы и его слуга; первый — все время действующий, второй — только рассуждающий и резонирующий. Слова Гуана ему кажутся адекватными его переживаниям, но он открывается перед нами не в них, а в минуты действия таким, как он сам себя понимает и чувствует. Слова Лепорелло скрывают определенные тенденции, служат тому, чтобы обнаружить его приспособленность, его приспособление к окружающему, и он исходит постоянно из своекорыстных побуждений. Единственный раз, когда Лепорелло вскрикивает безо всякой задней мысли — при виде кивающей статуи — «ай, ай!» раскрывает нам его сущность трусливого, побитого раба.

Дон Гуан выдающийся человек, его все знают, с точки зрения пошляка Лепорелло (зависть); его знают сторож, гитана, «пьяный музыкант», «нахальный кавалер», т. е. всякий сброд; но Лепорелло в своей мещанской морали забывает, что Гуана знают и те, кого он больше всего почитает, — король, при-

дворные, знать. Это стремление к испошлению всего окружающего — характерная черта Лепорелло; через нее знакомимся мы с известностью Гуана и с пошлостью его слуги как характерным для него; у Гуана возможна и более высокая оценка окружающего, и критика не убивает в нем правды. Перед памятником командора, подтрунивая над скульптором, изобразившим Дон Альвара геркулесом, он, отметив другую крайность («стрекоза на шпаге»<sup>6</sup>), не увлекается возможностью поглумиться, но врагу своему на поединке отдает должное: «он горд и смел — и дух имел суровый». Только потом уж под влиянием пошляка Лепорелло он, бравируя, приглашает к Анне статую командора: то же повторяется в сцене с монахом. Лепорелло-слуга старается тотчас же на вопрос монаха, «не люди ль <вы> Доны Анны?» — ответить: «Нет, сами по себе мы господа», — отстраняя всякое подозрение в том, что он слуга; Гуан из той же трусости не вспоминает, что он убил де-Сольва. Дон Гуана как будто больше интересует живая, та, кого он ждет, а не то, что он сам представляет. Гуан не помнит, не хотел бы вспоминать, кем убит де-Сольва; здесь не примитивная трусость перед монахом, а трусость перед собой, и Гуан переводит речь на вдову. Гуан отвлекается от мучительных вопросов (как Вальсингам), озадачен новым явлением жизни — вдовой, которая остается верной умершему мужу, тогда как ревнивый покойник ее держал взаперти. Неужели Дон Альвар ревновал ее, не имея оснований? Ему хочется знать, какова же эта удивительная женщина. Заинтересованный Дон Гуан хочет познакомиться с Доной Анной. Лепорелло с точки зрения пошляка и ходячей морали цинично оценивает стремление Гуана: «Мужа повалил да хочет поглядеть на вдовы слезы. Бессовестный!» В нашем осуждении близких, в тех случаях, когда у нас слишком мало оснований ждать от себя объективности, резко проявляется наша собственная нравственная физиономия: желание поглядеть и «бессовестный», конечно, больше всего характеризует самого Лепорелло. Пошлость опережает события и помогает нам видеть изнанку явлений, которой и боится, и не сознает Гуан.

Быстрый, действенный Гуан может отсрочить это знакомство с Анной, слабый, ничтожный Лепорелло не преминет воспользоваться всякий раз возможностью (хотя бы про себя — из трусости) осудить, унижить, злорадно предсказать исход событий и торжествовать, что все случилось именно так, как он предполагал (практический опыт пошляка). Поэтому он обливает помоями своего господина (сам не в силах сказать ему вслух то, что думает про себя). — «Испанский гранд как вор ждет ночи и луны боится — боже! Проклятое житье. Да долго ль будет мне с ним возиться...» Отвращение к такой жизни у Лепорелло, как у всех ему подобных, объясняется тем, что в них живут рабские предрассудки и условные, лишённые смысла формы поведения. Как Лепорелло зависит и скрывает свои мысли от Гуана, так Гуан зависит и так же не сознает своей зависимости от убитого командора. Это удвоение темы зависимости проходит через всю трагедию.

Несмотря на всю полярность, несмотря на то, что Дон Гуан прямо противоположен Лепорелло, так же противоположен, как Санхо Панча — Дон-Кихоту, как Моцарт — Сальери, оба они вместе составляют собою одно и то же лицо\*.

---

\* Связь между «Моцартом и Сальери» и «Каменным гостем» обнаруживается еще и в том, что «Каменный гость» («Дон-Жуан») — произведение Моцарта.

И только потому так ярко вырисовывается одна из этих противоположных крайностей в каждом из них, что в произведении они разобщены, разделены и связаны с определенными, исключаящими друг друга воплощениями. Оба они представители единой человеческой души, раздираемой самыми противоположными стремлениями, и они образуют, каждый по-своему, как бы другой характер, другой облик человека со своеобразным мирозерцанием и мироотношением, дополняющий один другого («их черт веревочкой связал», выразился бы Гоголь). И потому-то неразлучны и неотделимы друг от друга оба эти противоборствующих персонажа трагедии, и потому же так различны их интересы, суждения, способы мысли и воспринимать. И это не только потому, чтобы писатель хотел изобразить своих героев по контрасту, не потому, чтобы, благодаря этому эффекту психологической расцветки белым и черным, контрасты выступали особенно резко, а потому, главным образом, что художник в своей душе *расщепляет* единую личность на две для того, чтобы привести их к той коллизии, в которой они находятся и противоборствуют в пределах одной и той же личности. Оживить их, дать им самодовлеющее существование, а внутреннюю борьбу проецировать во вне, для того чтобы в образах, наглядно увидеть и разобраться в сложнейших взаимоотношениях, происходящих в глубине человеческой души, — вот одна из задач писателя.

Насколько тесно связаны между собою и являются представителями одной и той же личности Моцарт и Сальери, об этом мне уже приходилось говорить, но и Лепорелло и Гуан тоже только две стороны единой личности.

Без Лепорелло многое из того, что говорит и делает Гуан, было бы непонятно. Лепорелло дополняет и толкует все то, что делает Гуан, и чем больше будем мы вглядываться и вдумываться в их взаимоотношения, тем яснее будет для нас их тесная связь между собою.

Гуан, как мы указали, больше всего действует, действует, не рассуждая, не останавливаясь. Лепорелло все время рассуждает, судит, не действует, а или идет за господином, выражая ему порицание или критикуя его, или же, по крайней мере внешне, слушается его. Гуан действует, Лепорелло критикует, заподозривает.

Гуан не уверен в том, что его не узнают в Мадрите, он спрашивает мнение Лепорелло. Лепорелло иронизирует, шутит, ссылаясь на то, что в городе Гуана знают решительно все. Гуан соглашается с этим, но теперь его пугает одна только встреча с королем. И на слова Лепорелло, пугающие Гуана, он утешает себя тем, что не отрубят же ему король за это головы. На совет, правда, запоздалый: сидели бы себе спокойно в ссылке — Гуан оправдывается условиями жизни: там было скучно. Лепорелло не возражает, затем он помогает узнать место, куда они попали в Мадрите, и вспоминает, как он «держал лошадей в этой роще» (проклятая должность), тогда как Гуан «приятнее здесь время проводил».

Роль Лепорелло — всегда «держат» и удерживать, роль Гуана — «приятно проводить время» даны уже с самого начала пьесы. Лепорелло сдерживает, рассуждая, Гуан приятно проводит время, уходя в действие.

Общность интересов Гуана и Лепорелло обнаруживается и при воспоминаниях об Инезе — «насилу-то помог Лукавый». Когда Гуан вспоминает об Инезе и удерживается на этом воспоминании (роль Лепорелло), Лепорелло прерывает его и напоминает ему о том, что были и другие. Лепорелло непри-

ятно, что Гуан делает то, что свойственно ему, и на всем протяжении пьесы это будет так же.

Когда, отвлеченный от воспоминаний об Инезе, Гуан переходит к мыслям о Лауре, Лепорелло тотчас бросает Гуану укор, что «недолго нас покойницы тревожат...» Но ведь это одинаково относится к ним обоим.

На слова монаха о том, что Гуан в ссылке, далеко, Лепорелло, только что давший совет Гуану (сидел бы себе спокойно в ссылке) говорит: «И слава богу! чем далее, тем лучше»; и злобствуя на то, что Гуан не последовал его советам, прибавляет: «Всех бы их, развратников, в один мешок да в море» (он только что сказал совсем противоположное: «А живы будем, будут и другие», — но это не потому, что он так думал, он только подлаживался, резонируя, сначала к Гуану, затем к монаху). Лепорелло — подлаживающаяся, предательская часть человека, критикующая и резонирующая для самоудовлетворения и всегда потому сбивающаяся с пути: выгода, безопасность, шкурный вопрос стоят на первом месте во всех его рассуждениях. Только что осудив развратников, Лепорелло спрашивает Гуана про Анну: «Что, какова?» Но Гуан ее не рассмотрел. Лепорелло раззадоривает Гуана, напоминая ему о его пылком воображении и играя роль сводника. Цель достигнута, Гуан обращается как бы с вопросом к Лепорелло: «Я с нею познакомлюсь». Но когда Лепорелло добился своего, он вдруг раздражается целым рядом укоров по адресу Гуана. Ни слабый Лепорелло, ни слабый Гуан не желают, не смеют, не имеют мужества сознаться в своей вине, и это снова их объединяет и делает двумя сторонами одного и того же «я». Чтобы не чувствовать своей вины, Лепорелло особенно зорко следит и оценивает вину Гуана, он всегда и всюду готов его обвинить. Гуан предлагает войти в город, пока не взошла луна. Лепорелло, только что оценив намерения Гуана: «Мужа повалил, да хочет поглядеть на вдовьи слезы», — сравнивает его с вором.

Лепорелло видит и подчеркивает всякую вину и оплошность Гуана для того, чтобы не видеть и не осознать своей собственной вины. Гуан не понимает, не хочет понять своей вины и объясняет случайностью то, что он убил командора. Его вопрос: «Не даром же покойник был ревнив» — раскрывает нам очень странную и на первый взгляд непонятную сторону в отношениях к вдове. Вина, которая, как я покажу дальше, преследует Гуана, жертвой которой он погибает, конечно, не может объясняться *случайным* убийством на поединке командора. Как это выяснено в таких типических случаях, Гуан совершает «эдиповское» убийство и затем другое случайное по тому же образцу потому, что в его бессознательном имеется некоторое вытесненное желание, недоступное его сознанию, заставляющее его все снова и снова создавать одну и ту же ситуацию. Эта ситуация связана с *ипаго* отца, с детским эдиповским желанием устранить отца и овладеть матерью, как в трагедии Софокла; но это желание, подвергшееся удалению из сознания, все еще живо и связано с чувством вины за такие желания. И вот, убегая от такой мысли, Гуан уже «случайно» попадает и создает такую ситуацию, при которой вновь и вновь получают те же отношения, но в этих отношениях виноват уже не он, а случайные обстоятельства. Случай ведет его к тому, что теперь уже вина им не ощущается как его собственная, и у него развивается какая-то автоматичность, как бы действия «судьбы», приводящие его, как будто бы помимо его воли, все к

одной и той же ситуации. И когда, наконец, он достигает цели, как это имеет место в последней сцене, то он оказывается во власти своего страха, так как ему запрещено, заказано исполнение его преступного желания. И вот тут-то появляется отец-мститель, карающий дерзкого сына. Ведь статуя командора не похожа на того командора, которого он убил: тот был, «как стрекоза», а этот — громадный, страшный, сильный, как отец для сына. У Лепорелло, как и следовало ожидать, тот же страх перед статуей — это еще раз подчеркивает тождество Гуана с Лепорелло, таких на первый взгляд различных и даже противоположных персонажей трагедии\*.

Женщина, которую любил и которая любит Гуана — Лаура. Какова же она, и что связывает Гуана с Лаурой? Лаура артистка, она способна к вдохновению, она может сердцем рождать слова, как Гуан. Она играет, она поет; эта песня, которая трогает упрямого Дон Карлоса — произведение Гуана. Музыка не в силах всецело овладеть Карлосом, и после того, как он узнает об авторе песни, он бранит и Лауру, и его. «Твой Дон Гуан безбожник и мерзавец; а ты, ты дура». — За что же? — «Что? что Гуан на поединке честно убил его родного брата? Правда: жаль, что не его». После того, как Карлос соглашается, что «глуп, что осердился», Лаура примиряется с Карлосом на том, что оба они говорят глупости. Ей невозможно не произносить этого имени, ему — спокойно о нем слышать; с Гуаном ее соединяет не глупость, а искусство, музыка, его творчество, его жизнь.

Одно упоминание о Гуане выводит из себя Карлоса и заставляет его говорить нелепости, Карлос обнаруживает несдержанность. У Гуана, наоборот, встреча с Карлосом в доме Лауры не вызывает никаких некорректных замечаний: «Вот нечаянная встреча! Я завтра весь к твоим услугам» (легкомыслие и неосознанный, привитый средой такт, как и точно такое же неосознанное подчинение пошлости у Лепорелло как у человека определенной среды) — хотя в лице Карлоса Гуан встречает и того, благодаря кому он сослан из Мадрита, и счастливого соперника у Лауры.

Пылкий Гуан владеет собой и может отложить поединок, ведь он и командора убил случайно, не желая этого.

Слабый Карлос — резонер, сомневающийся в своих силах, — не может ждать, ему нужно сейчас же биться, он несдержан, он мог выразиться «ты, ты дура» про Лауру.

Для того, чтобы еще лучше понять импотентное резонерство Карлоса, остановимся на его разговоре наедине с Лаурой. Лаура оставляет у себя Карлоса, потому что он, «бешеный», напомнил ей Гуана. Такое сравнение теперь, как оказывается, уже не оскорбляет Карлоса, он только практически осведомляется о том, любит ли Лаура Гуана и теперь. «В сию минуту? Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя. Теперь люблю тебя». Те же черты у Гуана: «сию минуту» он занят Лаурой, а не Карлосом, он двумя заниматься не может. Справки затягиваются, и Карлос, неспособный действовать, начинает расспрашивать и

\* В последней работе О. Ranka'a, ставшей мне известной после того, как написана была эта статья (Imago 1922), вопрос этот разбирается в связи с моцартовским «Дон-Жуаном». Вопрос о вине и преступлениях освещен в работе Freud'a (см. приложение к 5-му выпуску «Психологической и психоаналитической библиотеки»: «Психоанализ и учение о характерах»)<sup>7</sup>.

резонировать. Лауре неприятны его разговоры, и она их отклоняет. Весь во власти не настоящего действия, а прошлого (убийство брата Гуаном) или будущего (судьба Лауры), Карлос уходит от настоящего и рисует перед Лаурой мрачную картину ее старости — старости его импотентной души и узкой натуры. Карлос убегает от настоящего, он не герой, а резонер и притом несдержанный. Вся — действие, Лаура требует от него действий, когда это надо; Карлос, резонер, требует действий тогда, когда этого вовсе не надо, подобно тому, как и рассуждает он тогда, когда это меньше всего требуется. Лаура любит в Карлосе «бешеного», а он является перед ней проповедником, готовым воспользоваться той, кого он хочет вести по пути правды. Ложь и лицемерие всей морали Карлоса, которому, как и Лепорелло, как труп, место на перекрестке, ярко противопоставлены живости душевных движений «безрассудного» Гуана.

Практически виноватым, однако, оказывается совсем не тот, кто говорит, а кто действует, и после поединка с Карлосом Лаура бранит и упрекает Гуана, спрашивает, случайно ли он зашел к ней или в Мадрит приехал для нее. Можно забыть слова Карлоса «ты дура», но действий Гуана забыть нельзя. Трагедия слов и дел. У Гуана и его слова оказываются такими же роковыми, как и его дела.

Только что убив любовника Лауры, Гуан естественно спрашивает ее об изменах, однако, он не настаивает на ответе. «Нет, после переговоров».

Насколько для Карлоса характерны разговоры, настолько для Гуана — действия. Он спешит действовать, убегая от размышлений; не с точки зрения прошлого, которого он боится, а настоящего может понимать и подходить к людям Гуан.

Насколько практична Лаура, учитывающая момент появления Гуана (он не застал своих друзей), заботящаяся о том, куда деть убитого Карлоса, настолько Гуан непрактичен и легкомыслен в словах и действиях.

### 3

Мысль об Анне не покидает Гуана, он скрывается в Антоньевом монастыре и, как отшельник, случайно имеет возможность каждый день видеть Анну. Он себя подталкивает, храбрится, хочет заговорить наконец с Анной и попутно, желая себя ободрить, острит над командором. «Без нее — я думаю — скучает командор». Под остроумием скрывается, как это нередко можно наблюдать, целая проблема. Постоянно присутствовавший при свидании с Анной командор, хотя бы в виде статуи, входит помимо воли Гуана в его жизнь как свидетель (в его сознание) и мешает его действиям; мысль об убитом командоре приходит ему в голову, и тогда, желая освободиться от этой мысли, он обращает внимание на несоответствие между тем, каким он здесь представлен в виде изваяния, и каким он был на самом деле. Живого он его не боялся, возможно ли его бояться теперь, когда осталась от него одна искаженная, напыщенная статуя, в которой нет правды. Однако — нет, дух покойник «имел суровый», был «горд и смел». Здесь прерываются мысли Гуана, осталось что-то недоговоренным не потому, что не хватило времени, а потому, что дальше продолжать было бы страшно, здесь пришлось бы призадуматься Гуану над тем, что он делает в настоящее время, но его желания не

идут в эту сторону; события, как он это объяснил бы, помешали ему — появляется Дона Анна.

Ироническое замечание Гуана о том, что без Доны Анны скучает командор, относится и к нему и к Анне; от пытливого наблюдения Гуана (ему достаточно увидеть пятку, остальное дорисует воображение) не укрылась скука живой Анны на могиле убитого. Действительно, придя молиться, Анна прежде всего замечает Гуана и, удивленная его постоянным пребыванием у могилы, говорит: «Опять он здесь». Уже не будучи в состоянии сосредоточиться на собственных мыслях, она видит у монаха Гуана эту рассеянность, неспособность молиться (проекция себя во вне). «Я развлекла вас» — этим извинением она еще больше «развлекает» Гуана. Это *qui pro quo* было бы смешным, если бы разговор не происходил между убийцей и женой убитого. Приглашение вместе соединить голос моления, коштунственное предложение исходит (мы это запомним) не от Гуана, а от Анны; приглашение статуи в дом Анны является дальнейшим коштунственным актом (рисует воображение), связанным с общей молитвой, от которой так решительно отказывается Гуан. Самая возможность быть с любимой женщиной при убитом сопернике уже подготовлена в сцене поцелуя у Лауры и в замечании Лауры: «Постой... при мертвом!.... Что нам делать с ним?» Дон Гуану присутствие убитого не мешает, от Карлоса легко освободиться, снеся его на перекресток. Насколько внимателен и предупредительно чуток с женщинами Гуан, настолько безразличен он, официален по отношению к мужчинам. В дальнейшем *qui pro quo* продолжается — Гуан описывает Анну как ангела, посетившего гробницу. Анна слышит не то, о чем говорит Гуан, ей «показалось... я не поняла...» Ее непонимание ведет к тому, что Гуану приходится открыться, но Анна так же, как Лаура, обращает внимание на окружающую обстановку (практический подход, свойственный женщине): «...и здесь, при этом гробе!»; «Если кто взойдет!...» Женщины заставляют задуматься Гуана над действиями его, ведут к действительности, но он не хочет этого. Женщина заставляет осознать действительность и «В начале жизни школу помню я...» (см. Заключение) и в «Евгении Онегине», в «Пире во время чумы» и самого Пушкина в Болдине («Домик в Коломне»). Гуан требует смерти перед лицом вдовы убитого им Альвара. Странность положения, интригующая Анну и приводящая ее к тому заключению, что Гуан не в своем уме — трагична, так как в безумных речах Гуана слышится голос проснувшейся совести (то же в «Пире во время чумы»: Вальсингама, когда он раскаивается, признают сумасшедшим). Дона Анна ничего не понимает, иронизирует над Гуаном: «Так-то вы молчите?», подкрепляя этим правильность своих соображений. Затем, сделав естественное заключение о том, что виной сумасшествия любовь к ней Гуана, она спрашивает, давно ли он полюбил ее.

Дон Гуан обманывается; для него, живущего мгновеньем, этот ее вопрос имеет только субъективный смысл, только со времени любви он знает цену жизни и счастье. Он ничего не требует, лишь «видеть вас должен я, когда уже на жизнь я осужден». Фантаст Гуан во все время этого диалога ведет себя гораздо правильнее и больше считается с реальностью (любовь ведет к осознанию действительности — «Домик в Коломне» и любовь Пушкина), чем практическая Анна, которая даже не знает, с кем говорит, и назначает свиданье прежде, чем узнает, кого же пригласила к себе. Дона Анна так же, как и Лаура,

не преминет упрекнуть Гуана в том, что он во всем виноват, что он развлекал Анну, хотя на самом деле Анна первая начала разговор с Гуаном. Темы обвинений, вины все время обрушиваются на Гуана, который легко берет на себя эти вины и потому убегает от сознания тягчайшей вины. За цепью мелких вин таится, разрастаясь, вина основная, ведущая его к гибели. Гуан счастлив, Лепорелло, только что говоривший о добродетелях Анны, тотчас же изменяет мнение о ней и, кстати, осуждает за одно всех вдов: «О, вдовы все вы таковы». Такая легкая способность к обобщениям, особенно когда нужно высказаться отрицательно, — в духе пошлого Лепорелло. Но есть же хранитель чести, существуют же столпы ходячей морали — и раб Лепорелло, а не Гуан, вспоминает о мертвом командоре. Гуан острит: «он человек разумный и верно присмирел с тех пор, как умер». Острота Гуана говорит о его агрессивности по отношению к командору, под шуткой, насмешкой проявляется страх. Вместо того, чтобы осознать, Гуан как бы уже празднует победу над Анной, поддавшись пошлости и цинизму Лепорелло, а затем и его суеверному страху, опасению, что «скажет командор» (ведь оба они одно лицо).

Гуан подшучивает над Лепорелло, заставляет его после его слов о том, что статуя сердита, пригласить ее в гости. В глубине души и у Гуана беспокойно; его восторг, его оживление, его ребячество («Я счастлив как ребенок!») ведет его на путь к совершению таких поступков, которые должны быть совершенно непереносимыми для его сознания. После того как Лепорелло испугался, Гуан, еще больше бравируя (испугавшись, но не подавая вида и, может быть, не сознавая этого), зовет статую уже не в гости, а стать у двери. Кошунствуя над убитым командором и соблазняя его жену, Гуан в тот момент, когда это приходит ему в голову под влиянием Лепорелло, доводит свой цинизм до того, чтобы заставить убитого мужа стать у двери дома Анны. Здесь проявляется не «мальчишество» Гуана, а за мальчишеством раскрывается его сущность, таящаяся в области, недоступной его сознанию (его страх).

Желая доказать Лепорелло, что весь его страх вздорен и бессмыслен, Гуан заставляет Лепорелло сделать нелепость — пригласить статую. На крики «ай, ай!» Гуан отвечает: «Какой ты вздор несешь?» — и затем, когда после его собственного приглашения статуя кивает головой, Гуан испуган: «О боже!».

То, во что не верит сознательно Гуан, во что не может он верить и не хочет верить, существует и в нем и в заключительных словах в сцене с Лепорелло показывает нам, как в душе Гуана, у которого «воображение проворней живописца», просыпаются и действуют вытесняемые из его сознания чувства вины, возмездия и силы моральные, от которых он, как ему казалось, был свободен. Тот же мотив в *случайном* появлении священника перед Вальсингамом и телеги перед Луизой в «Пире во время чумы» — то, от чего убегаешь вследствие трусости, то как раз и преследует, то находит свою жертву. Не убежать от того, чего боишься.

Вспомним только начало этой сцены, слова Гуана: «Всё к лучшему: нечаянно убив Дон Карлоса», — прибавим, а раньше так же нечаянно убив и Дон Альвара. Гуан продолжает испытывать счастье, несмотря на пролитую кровь... Но Гуан уходит от этой мысли, убегает от нее (не раскаивается), а стремится к тому, что окружает его, к памятнику командора, к Анне. Совесть его еще не проснулась — она проснется в «черный день». Не имея смелости осознать

своего убийства, оправдаться перед своей совестью, он оперирует с понятием «случайного», нечаянного убийства. Гуан — жертва случайности, здесь сыграла роль роковая случайность, условия среды, как он сам объяснил-бы это. Но в трагедии все детерминировано, как детерминированы и в жизни поступки и слова людей.

## 4

Один (Дельфийский идол) лик молодой —  
 Был гневен, полон гордости ужасной,  
 И весь дышал он силой неземной.  
 Другой женообразный, сладострастный,  
 Сомнительный и лживый идеал —  
 Волшебный демон — лживый, но прекрасный.  
 (Афродита)<sup>8</sup>

Дона Анна лицемерит и, с самого начала кокетничая, не обещает гостю ничего, кроме «печальной беседы», — «слезы с улыбкою мешаю, как апрель» (месяц обмана). Анна говорлива, любопытна, все время рассказывает; Гуан молчалив, ему достаточно видеть ее здесь, а не у гробницы, где только еще накануне испугала его статуя («О боже!»). Ему не хочется говорить, он предпочитает созерцать ее. Почему? Он этого не знает: мысль о командоре не приходит ему в голову. Анна предполагает ревность у Гуана, т. е. чувство, которое есть у самой Анны. Дальнейшее только подтверждает то соображение, которое говорит нам, что ревнует обычно тот, кто сам собирается изменить. Анна собирается изменить памяти мужа и потому ревнует и предполагает ревность у Гуана, что значительно, как она думает, повышает ее ценность (она заигрывает с Гуаном). Гуан не ревнует к тем, кого выбирает женщина, но ведь Дон Альвар купил Анну, к такому мужу ревновать нельзя, хотя Анна старается описать Альвара с хорошей стороны после того, как показала себя несчастной, проданной жертвой. Гуан не ценит пустые сокровища — деньги, он ценит женщину-богиню. Анна кокетничает, отделяясь холодной прописной моралью: «мне вас любить нельзя, вдова должна и гробу быть верна», и дальше она восхищается верностью Альвара, Альвар любил ее и был ей верен (снова подчеркивается ее большая ценность). Напоминания о супруге мучают Гуана, но он не ревнует ее, как это предполагает вдова, связанная долгом с умершим мужем. Гуан мучается раскаянием, может быть, страхом; Анна уже готова принять любовь Гуана: «Полюбив меня, вы предо мной и перед Небом правы» (Анна оправдывает чувства Гуана).

Драматическое *qui pro quo* доходит в легкомысленных речах Анны до своего высшего напряжения: ведь Гуан виновен и перед Анной и перед Небом. «Пред вами! Боже!» Он не смеет, не в силах говорить об этом. «Вы ненавидеть станете меня». Анна верна себе; как легко пригласила она к себе человека, имени которого она еще не знала, так легко и легкомысленно «заранее прощает» она поступок Гуана. «Ужасная убийственная тайна» Гуана ее еще больше интересует, она хочет удовлетворить своему любопытству: «Я страх как любопытна»; «И как меня могли вы оскорбить? Я вас не знала — у меня врагов и нет

и не было», только под конец вспоминает она, что «убийца мужа один и есть». К убийце мужа Анна чувствует вражду, но лишь «по долгу чести», так как она его не знает. «Что если б Дон Гуана вы встретили?» — «Тогда бы я злодею кинжал вонзила в сердце». — «Где твой кинжал? вот грудь моя». Анна не хочет верить, пойманная врасплох, она не может, не хочет этому верить. «Я Дон Гуан и я тебя люблю». — «Где я?... где я? мне дурно!»

Дон Гуан готов всем искупить свой удар, но Анне нужно не то. Один — Гуан хочет будто бы пострадать, другая — Анна хочет увериться в том, что ее любят.

Анна заинтересована еще больше, так как вот перед ней, наконец, Дон Гуан. Мысли Анны и Гуана отвлекались от командора, от воспоминаний об убитом; удовлетворение эгоистических влечений связано с отстранением всего того, что мешает этому удовлетворению. Поэтому же не вспоминал до сих пор командор Дон Гуан, он все время непосредственен; главное препятствие устранено. Анна ему близка, он дерзает требовать поцелуй — «холодный, мирный». Практическая Анна удивлена, как мог он рисковать своей жизнью, идя к ней, и как бы ей теперь при раздавшемся стуке спасти Гуана. Но Гуану не страшна теперь и самая смерть, он отдает безропотно жизнь за сладкий миг свидания, снова забывая для настоящего все прошлое и будущее.

Входит командор, Дона Анна падает без чувств. Гуан занят мыслью об Анне. «Брось ее, всё кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан». — «Я? нет» (он о себе не думает). «Я звал тебя и рад, что вижу». — «Дай руку». — Возмездие, подготовленное всем предыдущим, наконец, осуществляется. Гуан не уклоняется: «Вот она.... о тяжело пожать каменной его десницы!» (он не думает о будущем, снова только о настоящем). «Оставь меня, пусти — пусти мне руку... Я гибну — кончено — о Дона Анна!»

Последнее слово Гуана относится к Анне, о себе он знает одно — я гибну. Как от матери, он просит от Анны мирный поцелуй, и в это время входит *ítago* отца — статуя. Но об этом после, это так называемый семейный комплекс.

## 5

Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности.

*Пушкин*<sup>9</sup>

«Каменный гость» Пушкина представляет собой некоторое органическое целое, в котором все части соединены и крепко спаяны в один неделимый организм — этот организм, конечно, чрезвычайно сложен и многообразно объединен в своем целом. Кое-какие черты этого организма нами уже раскрыты, но в этой области так много ценного, что следует остановиться на этом еще.

Сначала мы отметим как будто бы внешние связи, которые, однако, имеют и внутреннее значение спаек, соединений.

Первые слова Гуана (лейтмотив трагедии): «Дождемся ночи здесь» (не зная, что он на кладбище) — чудесно связываются с последними словами того же

Гуана: «Я гибну — кончено — о Дона Анна!» (мрак вечной ночи). Отдельные сцены построены по тому же принципу, соответствуя развитию тем и связывая начало с концом.

Первая сцена, как я только что упомянул, начинается со слов «Дождемся ночи здесь» и оканчивается:

*Ждет ночи* и луны боится — боже!  
Проклятое житье. Да долго ль будет  
Мне с ним возиться. Право сил уж нет.

Этимися словами нетерпеливого Лепорелло как бы подготавливается окончание драмы, Лепорелло освобождается от Гуана.

Вторая сцена, гость:

Никогда  
С таким ты совершенством не играла.  
Как роль свою ты верно поняла!

Сцена оканчивается появлением нового *гостя* — Гуана, новой игры и роли Лауры; от воспоминаний о Гуане — к возвратившемуся Гуану. Сам Гуан спасается из ссылки от воспоминаний о командоре — и приходит к командорумстителю, каким-то чудом ожившему.

Дон Гуан:  
А признайся,  
А сколько раз ты изменяла мне  
В моем отсутствии?

Лаура:  
А ты, повеса?

Дон Гуан:  
Скажи... Нет, после переговоров.

Гуан убегает от воспоминаний: зачем останавливаться на неприятных подробностях? Отодвигание, откладывание выяснений Гуаном до самого конца трагедии, когда уже поздно, — для него характерно.

Третья сцена начинается словами:

Всё к лучшему: нечаянно убив  
Дон Карлоса...

(не мешающая подробность: никаких угрызений совести). Кончается драматическим эффектом, страхом Лепорелло и Гуана перед кивающей головой статуи: подготавливается трагический исход для Гуана (об убитом нельзя забывать и грустить над ним).

Наконец, в четвертой сцене Анна:

Я приняла вас, Дон Диего; только  
Боюсь, моя печальная беседа...

Руку Дон Гуана — *гостя* принимает каменная десница *хозяина* — мужа, и оба они проваливаются (то, о чем старался не думать Гуан, явилось как невероятная возможность мести со стороны убитого им мужа). Сначала принимает гостя Гуана хозяйка Анна, затем гостя Гуана принимает хозяин, Каменный

гость. Всюду являющийся гостем (на кладбище, у Лауры, у Анны), Гуан встречается, наконец, Каменного гостя-хозяина, от которого он погибает. (Каменный отец (в земле) и слабый сын — Гуан.)

В первой и второй сцене начало и конец проведены как бы на одном уровне душевного настроения, во второй он несколько, впрочем, падает, в третьей и четвертой это падение от кажущегося благополучия к подготавливающемуся роковому исходу более резко намечено и доходит до самого высокого напряжения в конце драмы; опираясь на гласные в последних двух строках: на «у», «о» и «а» — и на обилие двух согласных рядом («ст», «ст», «мн», «бн», «кончен»), построена звуковая характеристика конца «Каменного гостя»:

Оставь меня, пусти — пусти мне руку...  
Я гибну — кончено — о Дона Анна!

Насколько выразительны ритмы отдельных частей «Каменного гостя» — об этом можно судить, сделав хотя бы несколько анализов тех или иных ситуаций. Вот, например, начало четвертой сцены: Анна, как бедная вдовица, мешает слезы с улыбкой. Обратим внимание на прерывающуюся ее речь с паузами, enjambements:

Я приняла вас, Дон Диего; только  
Боюсь, моя печальная беседа  
Скучна вам будет: бедная вдова,  
Всё помню я свою потерю. Слезы  
С улыбкою мешаю, как апрель.  
Что ж вы молчите?

Дон Гуан ей вторит тем же, он входит в ее ритмы и продолжает:

Наслаждаюсь молча,  
Глубоко мыслью быть наедине и т. д.

Последняя сцена подготовлена в сцене второй и таким образом создается еще большая связь между частями. То же можно сказать и о связях, существующих между первой и третьей сценой. Действительно, как во второй сцене Карлос завидует Гуану и называет его счастливецом, так Гуан называет счастливецом командора — мужа Анны.

Как при попытке Карлоса поцеловать, обнять Лауру: «Милый Демон!» — стучат в дверь и является убийца Карлоса, так и после сорванного поцелуя в четвертой сцене снова раздается стук и входит мститель — статуя командора де-Сольва.

Точно так же переплетаются между собой 1-я и 3-я сцены.

В первой:

Достигли мы ворот Мадрита!  
...узнать меня нельзя.

В третьей — та же ситуация: Дон Гуан переодет отшельником: его нельзя узнать.

В первой — Гуан как будто не боится выславшего его из Мадрита короля (король его помилует). В третьей — вспоминает и будто бы не боится командора.

В первой — вспоминает об Инезе, умершей от жестокого мужа. В третьей — вспоминает об убитом им командоре.

В первой — желает кошунственной встречи и знакомства с Анной. В третьей — желает кошунственной встречи и приглашает командора в дом к Анне.

Во второй — свидание с Лаурой, признание Карлоса, смерть Карлоса. В четвертой — свидание с Анной, признание Гуана, смерть Гуана.

Таким образом, в этих четырех сценах, как и в стихотворении, первая сцена по содержанию и по строю соответствует 3-й, 2-я сцена — 4-й, и этим достигается такая тесная связь между частями, которой не могут нарушить все особенности ее построения и различные детали, обусловленные различной ситуацией или изменениями персонажей\*. Такая четкость плана делает эту драму Пушкина вполне законченной, тщательно отшлифованной драгоценностью, где каждая грань, каждая фасетка соответствует другой, лежащей на противоположной стороне, и образует один литой, цельный граненый камень, как в четверостишии.

## 6

От призрака, мертвой статуи, гибнет живой Дон Гуан, так неотвратимое возмездие постигает его от убитого им и поруганного командора. На свете царят законы возмездия, и преступник во имя справедливости должен быть наказан.

Законы совести удовлетворены тем более, что сам преступник только едва сопротивляется и почти что не возражает.

Можно ли, однако, примириться с таким пониманием «Каменного гостя», можно ли в этом видеть существенный момент всей драмы? Почему гибнет Гуан? Потому что он совершил целый ряд преступлений и кошунств. Почему же совершил он преступления? Если послушать его, то так это «вышло», так сложились события, что нельзя было, невозможно было их не совершить. Из создавшихся положений не было никакого выхода, и вовсе не потому только, что Гуан шел путем эгоистическим, путем самоудовлетворения, но поступить иначе ни во время встречи с Карлосом, ни с Анной он *не мог*. Не потому гибнет Гуан, что он мог совершить преступления, а только потому, что он не мог их не совершить. Как бы он ни избегал их (а он этого не делал), преступления его были предreshены и, конечно, не фатумом, не роком, а определенной особенностью всего поведения Гуана, психическим его строем. Как я уже упоминал, Гуан стремится прежде всего действовать, и действовать, как ему кажется, не из своекорыстных мотивов, а потому, что так приходится, следует действовать. Это долженствование, впрочем, носит характер не каких-либо определенных норм или плана поведения, а диктуется событиями, встречами, положениями (Гуан не свободен в своих поступках и речах). «Случай» приводит его на кладбище, случай знакомит его с вдовой командора, случай сталкивает его с братом командора Карлосом и приводит к убийству, глупый случай заставляет его пригласить статую в дом к его вдове. На все эти случаи Гуан реагирует быстро, как будто бы уверенно, но на самом деле подчиняясь окружающему. Везде, во всякой среде и во всяком месте, он готов действовать: искать женщину, стараться ее ближе узнать и в то же время не видеть ее такой,

---

\* Первая и третья мужские сцены, вторая и четвертая — женские (любовные) — как бы две мужские и две женские рифмы.

какая она есть на самом деле. Гуан, конечно, не может подойти к женщине так примитивно пошло, как Лепорелло, он сумеет увидеть в ней то ценное, чего не увидит его слуга, но, обманывая себя, он обманывает и окружающих женщин. Он бежит от холодных, восковых женщин севера, ищет какую-нибудь живую, хотя бы крестьянку, быстро и непосредственно вспоминает он Инезу; на вопрос Лепорелло, какую отыскивать будут они в Мадриде, он вспоминает Лауру и грозит выгнать в окно соперника. Мысль о Лауре его веселит: «недолго нас покойницы тревожат» (слова Лепорелло). Те же желания пригласить, наоборот, мертвого, убитого командора, т. е. восстановить ситуацию убитого Карлоса у Лауры, являясь ему с легкостью необыкновенной. Такая подвижность, легкость мыслей, беспечные и пугающие других желания (продукт необдуманной стремительности) есть результат невозможности, нежелания остановиться на чем-либо, обдумать или понять, осознать до конца положение. Нужно найти скорейший и, главное, удовлетворяющий Гуана выход, не такой, над которым пришлось бы задумываться, а такой, чтоб можно было поскорее действовать — иначе нетерпение, неприятное чувство сдержанной агрессивности, которая в таких случаях проявляется в шутках, остротах, как, например, тогда, когда Гуану уже стало надоедать только созерцать Анну перед могилой де-Сольва.

В другом случае, когда статуя кивнула головой, испугавшийся Гуан не находит другого выхода, как уйти и как можно скорее забыть обо всем, что он увидел. Убедив с места ссылки, где ему, может быть, поневоле от скуки приходилось все время вспоминать о нечаянном убийстве, досадовать и умирать от той же скуки среди холодных, восковых женщин, он тотчас же старается забыть о причине ссылки и делает все то же, убивает, отягчая свою вину, брата командора. Он не хочет выслушать от Лауры, с кем она изменяла ему, он может отложить этот разговор — ему он, конечно, неприятен.

Так, убегая в своей жизни от неприятного, стремясь к приятному, не оценивая ни своего поведения, ни того, с кем он имеет дело, Дон Гуан все время должен возвращаться — как это характерно для импульсов, идущих из бессознательного к действиям, — все к одним и тем же ситуациям, которые как будто бы «случайно» возникают перед ним всегда в одной и той же форме\*.

Его победы, его счастливые случаи делают его все более и более беспомощным, он оказывается во власти случая, более слабым, а повторяющиеся ситуации, связанные с чувством его вины, которой он не хочет осознать и устраняет из своего сознания, приобретают все большее значение в его душе, и не подчиненное контролю его сознания и не влияющее через сознание на его действия чувство вины усиливается и укрепляется. Много сил, готовности быть на краю гибели у Гуана; но эти силы бессознательно развиваются в нем, и ему не удастся ни остановить их, ни осмыслить. Борясь и устраняя окружающие препятствия, безрассудно действуя в каждом положении, Гуан не имеет никакой определенной цели или одну цель — самоудовлетворение, вызванное уходом от страшной ситуации (элемент фобии<sup>11</sup>). Поэтому в своем психическом

---

\* Тип Дон Гуана, человека, который убегает от пугающих его воспоминаний в действия (extraversio), совершенно противоположен, полярен типу Гамлета, который, наоборот, может только обсуждать, думать и бояться действовать (introversio)<sup>10</sup>.

развитии идет он не вперед, а назад, по пути регрессии, и в заключительной сцене, как и в сцене на кладбище, он — ребенок; от него самого это не укрылось — он «счастлив как ребенок». В следующей сцене он снова ребенок — ждет от Анны, в которой он видит взрослого, судию, мать, решения его судьбы, просит от нее «мирный поцелуй» матери и погибая думает и зовет «мать» — Анну.

Неспособность сознать, размышлять, давать себе строгий отчет в своей деятельности заставляет Гуана идти путем бессознательного чувства; слабость интеллектуальных задержек и присутствие задержек, объясняющихся культурным унаследованием, влечет его на путь, по которому он приходит к гибели от того, чему он как будто бы не верит, над чем смеется\*. Так смеется человек над своими нелепыми страшными мыслями и подчиняется им, не будучи в силах их осознать. Психопроанализ позволяет осознать их и освободиться от них, но для этого нужно признать их своими и раскрыть их смысл. Легкомысленно смеется Гуан над статуей командора и пугается, когда она кланяется — ни одной мысли, ни одного стремления как-либо осознать это явление не приходит ему в голову. В бессознательном деятельны и сильны все те примитивные, детские страхи перед табу, которые он так легкомысленно отрицает в своих шутках, думая уверить себя в противоположном. Вот почему, как это и характерно для людей, не сознающих свои действия и поступки, не дающих в них себе отчета, Гуан приходит совершенно не к тем результатам, к которым стремится.

Воспоминание его об Инезе могло бы служить и служит как бы лейтмотивом всей его судьбы: некрасивая, она ему нравилась, но поздно он узнал, что муж ее — изверг. Так же поздно узнал Гуан о себе, о том, какой сильный мучитель совесть (убитый им командор не дает ему покоя) и как необходимо не убежать от воспоминаний вины, а осознать их и мужественно ее принять.

И как ни избегает и легкомысленно ни разделяется со всеми воспоминаниями Гуан, но ему постоянно мешают и забыть о них и думать о них окружающие события. Получается компромисс — полувоспоминание и полужабвение, делающие Гуана все более слабым, суеверным. Так, например, у памятника командора, задумавшись о де-Сольва и дойдя до мысли: он «дух имел суровый» — Гуан мог бы подумать о том, что он натворил, но появление Анны помешало ему. Убив Карлоса, он уединяется в Антоньевом монастыре, но не сосредоточивается на мысли о совершенном, а находит себе отвлечение в виде Доны Анны, посещающей гробницу мужа.

Так в постоянном откладывании и в уходе от тех мыслей, о которых следует подумать до конца и привести в связь с этим осознанием свою дальнейшую жизнь, Гуан идет по пути все большей и большей слабости, навязчивого стремления привязаться к каждому явлению жизни, искать действий, но по существу здесь открывается перед нами не настоящая потребность в жизни и деятельности, а замена чего-то, что неприятно, другим, приятным, ведущим, однако, к новым мучениям, подготавливающим его гибель. Гуану не хватает способности понимать себя, нет желания знать себя, и потому он зорко и едко видит и учитывает все, что проявляют другие, но эта способность обманывает его самого, свидетельствуя о том, что он зорок и в то же время безнадежно

\* См. «Тотем и табу» Freud'a; выпуск 6 этой библиотеки<sup>12</sup>.

близору — в других он видит только себя, и страх быть обнаруженным, быть раскрытым преследует его все время. Особенно ярко это проявляется в последней сцене у Доны Анны, где все *qui pro quo* построены по принципу «на воре и шапка горит». От этого страха, патологического, поскольку он не может подлежать осознанию, поскольку он не спасает Гуана от опасностей, а ведет его к опасностям, заставляет его самого участвовать в создании страшной ситуации — от этого страха и гибнет Гуан. Гуан гибнет потому, что бороться с закореневшими табу может только тот, кто овладел своим сознанием и понял все значение табу. Отодвигание и издевательство над табу еще далеко не свидетельствуют о силе героя. Нет этой силы и у других персонажей драмы, и между ними как будто бы сильнейшим, благодаря своей активности, является Гуан. Но есть в драме еще некто, знающий всех, понявший героев; ему понятны все те процессы, которые сковывают и связывают персонажей драмы, это — их автор.

## 7

Der Affekt ist eine naturnotwendige  
Erschütterung, deren es bedarf, um das  
Dämonischgeniale zu wecken.

*Paideuma. Leo Frobenius*<sup>13</sup>

Вопрос об *imago* статуи командора, с которой связана развязка драмы, заставляет нас хотя бы немного остановиться на ней. Отметим тут же, что в иной ситуации, при иных условиях, о которых я говорил в другом месте, статуя, ее мотив, уже встретился нам в «Моцарте и Сальери» в «черном человеке», явившемся к Моцарту и заказавшем ему реквием. Предзнаменования, знаки, которые дает нам окружающая действительность, заставляют нас, поскольку эти знаки — проекция неведомого нам нашего бессознательного, быть суеверными. Но, конечно, не для того только, чтобы указать на суеверный страх, использует писатель этот прием, вводя в «Моцарте и Сальери» «черного человека» или статую в «Каменном госте». Писатель со свойственным ему проникновением связывает всю психическую деятельность героя с его проявлениями, страхами, волнениями и действиями, что позволяет самому писателю (Пушкину) в итоге таких проникновений расти духовно и многое понять. Этого понимания Пушкин достиг упорной и тяжелой работой над собой, благодаря удивительной способности проецировать во вне собственный душевный мир, и воспринимать его критически, и сознать его до возможной для него степени. То же, как мы видели, делал и Гоголь, но продукты такого вынесения изнутри вовне оказываются различными, поскольку различны психические особенности и направленности обоих писателей.

Аффективный момент (чувство удовольствия и неудовольствия) резко обозначен во всей личности Гуана. Мне уже приходилось говорить о том, как Гуан уходит от неприятного, я говорил также, как, испытывая страх, который не доходит до его сознания, Гуан строит так называемые «надстройки» и старается в опасных случаях найти подтверждение своим силам, что доставляет ему удовлетворение, и тогда он — как ребенок. Лаура его обвиняет, как ребенка, в «вечных проказах»; он сам чувствует себя ребенком, получив приглашение к

Доне Анне; он погибает, как беспомощный ребенок, пытаясь убежать при содействии Анны, как бы матери, от грозного отца-мстителя Дон Альвара. Тут, в этой сцене, он осознает свою гибель, но так и не доходит до сознания своей вины, снова отвлекаясь внешним и обращая внимание на ощущения в руке («тяжело пожатые каменной его десницы») или сосредоточивая внимание на состоянии матери-Анны; это отвлечение внимания на подробности во время тяжелого душевного состояния (нетерпения, страха) есть как бы нецелесообразное сосредоточение внимания на незначительных явлениях и имеет целью *заменить*<sup>14</sup> одно неприятное для человека восприятие другим, менее неприятным или как будто даже безразличным (рассматриваешь пятна на столе, когда указывают на пятна в твоей душе). Гуан очень любопытен, как и Анна, ему все нужно увидеть, у него ко всему чрезвычайно большой интерес; это любопытство, то, что называется «страсть к подглядыванию», имеет отношение к инфантильным стремлениям ребенка подглядеть, узнать, что делают взрослые. Поэтому он попадает словно «случайно» на сцены любви: Карлоса и Лауры, Анны и статуи убитого командора. Совершенно не связано внешне и строго мотивировано и обусловлено внутренне с этой потребностью видеть и показывать приглашение Гуаном статуи командора, которая должна присутствовать при любовном свидании его с Анной (пусть статуя убедится, что он большой и сильный\*). Бессмысленно и безрассудно приглашая статую, Гуан в то же время вовсе не желает думать об убитом, вникнуть в свои к нему отношения и, как это ни странно, думает только об этом, сам не понимая этого, но заставляя понять это зрителя, и приходит к определенному концу.

Поступки Гуана диктуются его бессознательными стремлениями отреагировать, тогда как в сознание не допускается мысль о том, что он на самом деле делает и к чему идет (внутренняя, а не внешняя мотивировка).

И когда выходит не так, как он предполагал, то всему оказывается виной «случай». Но все случаи в драме носят, как я уже указывал, один и тот же характер и постоянно возвращают нас к определенной ситуации — Гуана, женщины и того, кто обладает женщиной или претендует на нее. Ситуация — известная нам из так называемого детского романа, борьбы сына с отцом из-за обладания любовью матери. У Инезы муж — негодяй, Гуан не сумел ее спасти. Освобождение матери из-под власти жестокого отца — одна из детских фантазий\*\*.

С другой стороны, и в отношениях к Гуану Лауры есть черты матери, она смотрит с упреком на «проказы» Гуана, как будто бы он еще ребенок. Отношение Анны к Гуану еще более покровительственное и материнское: она прощает его наперед, любя его, интересуясь его легкомысленной жизнью и веря в возможность его исправления. Она хочет спасти его от опасностей, как мать, заботится о том, как бы ему выбраться из дома, журит за неосторожность и в то же время восторгается (как мать) его храбростью, его безумием. Гуану, как это очень ясно из его разговоров с Лаурой, нужно убедиться, что она его не забыла, перед Анной ему нужно убедиться, что она его любит. Анна, как мать, могла бы его и судить, и наказать, даже, если бы пожелала, убить.

\* См.: Фрейд З. Об особом типе выбора объекта у мужчины // Фрейд Зигмунд. Очерки по психологии сексуальности. М.; Пг., 1925<sup>15</sup>.

\*\* Там же. С. 145—154.

Гуан сомневается в возможности любви к нему женщины и уверяется только тогда, когда перед ним убитый соперник Карлос или командор. Весь во власти своих комплексов и аффектов, озабоченный тем, чтобы убедиться в том, в чем он сомневается, готовый поставить на карту жизнь, существование, только бы избежать мучительных сомнений, Гуан не смел, а легкомысленно безрассуден; и так как перед ним стоит одна только с ним самим связанная задача, то, не считаясь с окружающими условиями, он производит впечатление сильного и безрассудного.

Так один мой пациент, страдавший боязнью пространства, в окопах, во время жаркой перестрелки, когда люди валились, как снопы, ходил под градом пуль, не замечая их свиста, озабоченный только одной мыслью, как бы не перебили всех людей, и мучившийся мыслью, как тогда он один выйдет из окопов. Такая видимость храбрости сделала его Георгиевским кавалером, хотя его бесстрашие было следствием его громадного и смешного со стороны окружавших (если б они это знали) страха.

Подобную ситуацию мы легко раскрываем и в Дон Гуане, в его безрассудстве, диктуемом не отвагой и храбростью: он, например, не решается сказать монаху, что он сам — Гуан, убийца де-Сольва, он не решится показаться на глаза королю, сославшему его в ссылку, и т. п., но он творит гораздо более тяжелые и непоправимые преступления, над которыми он вовсе не задумывается.

Гуан — аффективен, несдержан, легкомыслен, но прежде всего — он ничем не дорожит, ничто ему по существу не дорого; он легко отдал бы

Мой сан, мои богатства, всё бы отдал,  
Всё, за единый благосклонный взгляд...

Он готов легко со всем расстаться: «Покойницы не долго нас тревожат», — даже с жизнью, и она ему не нужна.

Я ничего не требую, но видеть  
Вас должен я, когда уже на жизнь  
Я осужден.

Это особенно интересное место, здесь в безумных словах Гуан больше знакомит нас со своим отношением к жизни, чем во всех своих объяснениях. Он осужден на жизнь, здесь есть принуждение, не свободное существование, а жизнь как испытание. У Гуана две жизни, две стороны жизни: омрачающая его реальность и удовлетворяющая его наполовину фантазия (увидев пятку, он все дорисует в своем воображении), мешающая ему видеть реальное. Страх перед действительностью заставляет его уходить в фантазию (в область бессознательного), где он встречает вытесненные, как будто бы несуществующие у него в сознании страхи (например, перед статуей убитого).

Он *должен* видеть Анну, без этого он не может жить, жизнь для него осуждение, и прощением будет смерть.

Анна отмечает «уваженье», которое проявляет к ней Гуан: ему ничего не нужно, как только видеть ее (Schaulust)<sup>16</sup>. Видеть и все время оставаться невидимым (скрываться) — вот вторая черта Гуана: быть незамеченным и показываться, снова компромиссное решение, доказательно раскрывающееся в дра-

ме. Гуан, с точки зрения Пушкина и нашей, не исключительно патологический тип, а нормальный, у которого наблюдаются некоторые патологические особенности, не чуждые и здоровому. Поражает легкомысленность Гуана, его пренебрежительное отношение к вопросу о смерти, к опасностям, которых он не избегает и как будто к ним стремится. Получается впечатление, что он, напротив, ищет этих опасностей, как бы не понимая, что делает, испытывая все время судьбу\*.

Постоянно окруженный опасностями, он тем не менее иной раз как бы обманывает других, так, он не помнит, кем убит командор де-Сольва. Есть ли это простая ложь, или явление более сложного порядка? Он называет себя Анне доном Диего, что это — тоже обман, выдумка? В первом случае, кроме сознательной лжи, есть еще один момент, мешающий Гуану сказать правду — открыться. Ему и самому неприятно вспоминать о том убийстве, благодаря которому он был выслан из Мадрита. Всякий раз, когда ему нужно вспомнить о командоре, о своем убийстве, ему это неприятно, он отклоняет эти мысли, вина, которую он старается не сознавать, преследует его, всегда подвертывается внешний повод, обстоятельство, благодаря которым он может избежать воспоминания об убийстве.

Так на кладбище, вспомнив о командоре, он отвлекается, увидев Анну, так не хочет он раскрыть Анне чудовищную «ужасную» тайну, но, как это легко понять из его поведения, эта тайна для него не «ужасна», с ней, не фиксируя на ней внимания, он может все-таки любоваться и искать встреч с Анной и видеть в ее молитве над могилой убитого то, что кажется ему прекрасным, чего сам он не в силах сделать. Дона Анна как бы за него замаливает грехи его (мать-заступница), и он счастлив, что может убедиться в ее верности мужу.

Что за странная вдова?

< . . . . . >

Недаром же покойник был ревнив<sup>18</sup>.

Трудно установить другую связь между этими двумя предложениями, как только вопроса. Но зато со стороны чувства Гуана, внутренней работы его души ясно, что первое утверждение относится

За упокой души его молиться,  
И плакать.

Да, это странно для Гуана, как может Анна так долго горевать об умершем не по ее вине муже, но не то ли самое делает Гуан, вспоминая Инезу, хотя, правда (как выражается циничный Лепорелло) — «Покойницы не долго нас тревожат».

Это странно: значит, Анна никого другого не любила? Не может быть, чтобы покойник ревновал ее без всяких оснований, нужно во что бы то ни стало дискредитировать, хотя бы частично, мужчину, обладающего или обла-

\* Основное тягчайшее преступление, о котором он не имеет мужества подумывать, ведет его к целому ряду других преступлений, которые и отодвигают, и в то же время являются суррогатом основной вины (убийство отца или старца в «Братьях-разбойниках»); см. 5 выпуск этой библиотеки, работу Freud'a в приложениях<sup>17</sup>.

давшего женщиной, интересной для Гуана. Так дискредитирует он мужа покойной Инезы; так никакого интереса не обнаруживает Гуан к убитому Карлосу: он вынесет его на перекресток; над статуей командора он смеется, как он смеется над Карлосом, думая, что он еще жив. Мертвые, убитые Гуаном люди не умирают, они живут в его душе и когда-либо оживут и отомстят ему. Проблема невинности Анны заинтересовывает Гуана, и он готов проследить, так ли это? Гуану, пострадавшему за вину и не желающему осознать ее, странно, что есть люди, мучающиеся не своей виной и добровольно отказывающиеся от удовольствий. Он не может понять психологии Анны и потому совершенно последовательно придирается к словам монаха — как же она не говорит с «мужиной»: «А с вами, мой отец?» Это укрепляет его надежды на Анну.

Положение вынуждает Гуана стремиться познакомиться с Анной; как везде, так и здесь Гуан только наполовину проявляет инициативу, всегда и везде следуя за событиями, этим в бессознательном как бы стремясь оправдать «случайность» основного события — убийства командора. При таком поведении у него всегда есть возможность сослаться на неблагоприятное, роковое стечение обстоятельств, и если он этого никогда не формулирует, то это слишком ясно из всего, что разворачивается в драме.

Пушкин не сообщает нам, при каких обстоятельствах Гуан бежал из ссылки, но из последующего ясно, что это вышло случайно, так сложились обстоятельства, так же складываются обстоятельства и ведут Гуана к встрече с Анной, к встрече с Карлосом, к тому, что после убийства Карлоса он принужден скрываться в Антоньевом монастыре и видеть Анну; случайно (под влиянием замечания Лепорелло) он приглашает статую туда, куда и сам приглашен — в дом к Анне. Он готов весь мир обнять (показать себя всему миру) и под влиянием аффективного состояния приглашает и те вытесненные из сознания образы — образ (imago) отца, который здесь, на кладбище, в виде грозной и искаженной статуи, как он думает, ему уже не страшен.

Однако он боится этой статуи, но старается забыть о ней — «уйдем...» Но не убежать ему от воспоминаний, и он говорит — «не там <...> пред мраморным супругом». Уже с начала 4-й сцены, подготавливая приход статуи, Гуан говорит о командоре, как о живом «счастливце», и он к нему ревнует Анну: подсказанная Анной мысль, которую затем развивает Гуан.

Сам вспомнив о командоре, Гуан мучается, когда Анна вспоминает об убитом муже. Ему самому легко говорить, не чувствуя, что он говорит о командоре, ведь он для него не связан с раскаянием, но видеть и убеждаться, хотя бы это было только кокетство, что Анна помнит и старается заставить его думать о командоре, и через Анну чувствовать де-Сольва — это для него невыносимо (мать говорит об отце):

Полно вам меня казнить,  
Хоть казнь я заслужил, быть может.

Любовь к Анне ведет к осознанию. Любовь к женщине помогает осознать действительность и Гуану, и самому поэту (см. Заключение).

Как и в первой сцене убийство омертвило Гуану всю природу и людей в ссылке, как теперь, полюбив Анну, начав осознавать благодаря ей свое преступление, он готов погибнуть от руки Анны, приводящей его помимо его

воли к действительности. И он скажет ей все, потому что он должен пострадать, должен получить возмездие. У Анны есть все основания именно так отнестись к Гуану, хотя она и заранее простила Гуана, так как не знала его вины.

И в третьей и четвертой сцене Гуан ищет смерти. Это самоуничтожение (Гуан ребенок) и вырастание фигуры сурового духом командора протекает как дальнейшее развитие «странностей» вдовы.

Он хочет умереть и быть похороненным не близко, дальше от могилы де-Сольва, у порога, подальше от «этого гордого гроба» (отца), и когда Анна пройдет мимо, она коснется надгробного камня Гуана «легкою ногой или одеждой» (обратим внимание на три «ой», «ою» в этой строке). Дон Гуан отвечает, изображая то, чего он не мог сделать, если бы он был безумцем, и в его ответе все время звучат эти подавленные агрессивные «с» и «з». Но нет, он не агрессивен, агрессивность запрещена ему в бессознательном после убийства командора, и он должен удовлетвориться (регрессия) одним созерцанием и легким притрагиванием (смотреть и трогать), не как prelimинариями к настоящей любви, как это было бы характерно для взрослого, а как последней целью, как он думает, своих стремлений, в чем проявляется детское его отношение к Анне как к матери.

Свою болтливость:

Когда б я был безумец, я б не стал  
Страдать в безмолвии.... —

он объясняет, как характерно для его психики, случаем. Мы уже видели, как приходится Гуану искать оправданий именно в случайностях, в зависимости от явлений его жизни, и чем больше в этом смысле приходится ему приписывать случаю, тем все больше и больше раскрывается в нем отказ от самостоятельности и — из желания найти оправдание — оправдаться перед самим собою. Чем больше ссылается он на случай, тем больше уходит, ускользает почва из-под ног его, и в итоге он делается игрой того случая, который привлечен был сначала для того, чтобы отодвинуть всякую возможность чувствовать вину. (Случай, Дона Анна, случай увлек меня!)

## 8

Счастье Гуан постиг лишь с той поры, когда полюбил Анну, но он не знает, давно или недавно; он не знает, с какими процессами в его душе связана эта любовь, так как корни ее в бессознательном протянулись до детских его воспоминаний. Но он этого не знает, не в силах осознать и потому решительно не может ничего сказать о том, как давно он любит Анну, как не мог бы он сказать нам, как давно боится он статуи убитого (комплексы отца и матери). В этом обнаружении непонятных сил вытесненных желаний Гуан страшен Анне: «Я слушать вас боюсь».

Опасный Гуан в то же время кроток перед женщиной, готов молчать, готов умереть, не питая дерзостных надежд. Он сильнее действует на не желающую сознаться, что и у нее есть дерзостные надежды, Анну; инициатива всегда в ее руках и, успокоенная его «уважением», Анна сама делает противоположное тому, что ей следовало бы сделать, если бы она в состоянии была бы дать себе

отчет в своих словах и действиях. Аффективное состояние Гуана вызывает соответствующее состояние Анны без того, чтобы кто-нибудь из них мог осознать, что они делают, происходят ошибочные для морального чувства их действия, раскрывающие перед нами истинный смысл психики их обоих, смысл, который не доходит до их сознания, потому что оба они находятся во власти чувств. Напрасно более практическая Анна старается осознать положение:

Подите — здесь не место  
Таким речам, таким безумствам. Завтра  
Ко мне придите. Если вы клянётесь  
Хранить ко мне такое ж уваженье,  
Я вас приму — но вечером — позднее —  
Я никого не вижу с той поры,  
Как овдовела...

Дона Анна примет Гуана вечером, т. е. тогда, когда *плохо* видно, так как она никого не *видит* с той поры, как овдовела. Таким образом компромиссно (символически) разрешается возможность и принять, и как будто бы плохо видеть, т. е. вечером, так вступает в сделку с совестью и с долгом Анна.

Снова момент безумного решения, снова построенный на трех «з»; Анна: «Да, завтра, завтра. Как вас зовут?»

В вымышленном имени Гуана, первом пришедшем ему в голову, звучит звуковым образом построенный средний род на «о» (оно): он ребенок, и в то же время «е» и «о»: Диего (от бог и день) и криптограмма *диавола* «Диего де Кальвидо»<sup>19</sup>. Эти три «д» подчеркивают слово «диавол», желая подчеркнуть бога — Деус (противоположное значение примитивных слов)\*, точно так же, как в слове Лепорелло есть «лепра» — язва, проказа, есть почти «оторопел», то, что характерно для пугливого слуги Гуана: язва, лепра — вспомним его способность судить и относиться к людям и явлениям, заражая их пошлостью. Все эти явления чисто звукового символического порядка раскрываются нам в самом глубоко, основном слое звуковой магии: в могуществе звуков в интимной связи между именем человека и его сущностью. Сравни только имена Лаура (лавр, о котором говорит она: «...лавром пахнет», — и она лаурета — победительница), и Анна (в звуках этого имени — инфантильное название «мама» или «нана»). Де-Сольва (освобождать, разрешать) — прекрасная фамилия для статуи и персонажа, связанного с развязкой трагедии (солоно пришлось Гуану)\*\*. Дьявольское Диего де Кальвидо воплощается в определенном видении, подготовленном в его имени, теперь он *увидит*, этим кончается фамилия: «вид-о» (увидит) и третья сцена.

Для того, чтобы все мои построения не показались слишком необоснованными и произвольными, я позволю себе сослаться на случаи, где эта многозначность слов, так интересовавшая Пушкина, как истинного поэта, проявляется с неоспоримой убедительностью. Таких примеров можно было бы привести очень много в именах и фамилиях действующих лиц: Евгений Онегин, Гирей, Сальери, Моцарт. Евгений — «хорошо рожденный», Онегин — «нега, нежить», Саль — «грязный», Морт — «мертвый», царт — «нежный» —

---

\* См. Abel, 10 выпуск этой библиотеки<sup>20</sup>.

\*\* Он же Альвар — авар — скупой, покупает и бережет Анну.

все эти слова найдены и применены Пушкиным с поразительной звуковой четкостью и по-русски, и на иностранных языках, с целью сохранить и усилить очарование слов, многосмысленность их и *couleur locale* (многосмысленность символа).



Обо всем том, о чем я говорил относительно Диего де Кальвидо, этого имени и его магического дьявольского значения, больше всего поведали бы нам современные Гуану верования в темные силы и в магию, в вызывание духов, в суеверия и т. п. С современной точки зрения все эти явления представляют чрезвычайно большой интерес, близко подводящий нас к другим, пугающим по своей силе и значению процессам, которые таятся до поры до времени неведомыми в нашем бессознательном. В «Каменном госте» проблема из области изучения темных сил окружающей нас действительности перенесена вовнутрь, это нам теперь понятно, возможности такого проявления чудесного и многого мало пока еще нам известного. Конечно, одним комплексом отца мало что объяснишь; но, принимая во внимание богатое воображение Гуана, его легкомысленное отодвигание вопроса, который ему нужно осознать, решить и покориться решению, принимая во внимание тот страх, который ведет его прямым путем к тому, чтобы попасться на глаза сначала короля, затем Карлоса, наконец, чудесно ожившего командора, страх, которого он не желает проявлять и который все же проявляется, — принимая во внимание все это и особое состояние Гуана во время объяснений его в комнате Анны, мы видим, как аффективное напряжение его растет. Поцелуй дан, Дон Гуан так увлечен, что не слышит стука, Дона Анна заражает своим испугом Гуана. Анна только потому может внушить страх, что как в ней, так и в душе Гуана, все уже подготовлено для возмездия; здесь под влиянием слов другого лица — Анны, как на кладбище под влиянием слов Лепорелло, Гуан пугается статуи. Сам Гуан далек от подобных мыслей, по крайней мере в сознании, и поскольку сознание его не подготовлено, а в бессознательном он уже созрел для галлюцинации, постольку и появляется статуя, поражающая обоих любовников.

Так постепенно в ходе развития трагедии Пушкин подводит нас мало-помалу к развязке, строго обусловленной внутренними, душевными переживаниями героев пьесы.

За всеми действующими бессознательно, не отдающими себе отчета (или благодаря действованию, или благодаря резонированию) лицами скрывается прозревший человеческую душу писатель — один до конца правдивый, честный, не пользующийся своими знаниями и силами в ущерб самостоятельности и естественности отдельных лиц трагедии\*. Может быть, в основе всей драмы лежит личное переживание самого Пушкина, написавшего эту драму в

---

\* То, что с удивительной прозорливостью отметил Пушкин у Грибоедова в его «Горе от ума» (то, что единственно умным человеком в комедии является сам автор)<sup>21</sup>, можно совершенно законно применить и к самому Пушкину.

Болдине, как бы в ссылке (в карантине), но это внешнее обстоятельство даже при той поправке, которую дает нам справка, что Пушкин собирался жениться и мучился разлукой с невестой и т. п., — все еще дает нам слишком мало оснований для того, чтобы так просто связать психологическую ситуацию героя с психологической ситуацией самого Пушкина.

Еще два слова о последних словах Гуана, в которых проявляется его особенное душевное состояние — рассеянность и беспомощность. Он не знает даже, дрожит ли он или нет, боится или не боится. «Я? нет», — храбрится, хочет себя обмануть: «Я звал тебя и рад, что вижу».

У Дон Гуана гипнотическая покорность, результат, как мы знаем, отцовского комплекса, покорности\*; в то же время круг его восприятий чрезвычайно сужен — он может чувствовать только то, что чувствует загипнотизированный:

О тяжело  
Пожатье каменной его десницы!  
Оставь меня... —

и потом, как эхо, он сначала повторяет слова статуи о руке («Дай мне руку»), затем повторяется ее же слово: «...кончено — о Дона Анна!»

Этим призывом женщины, матери, как я уже говорил, кончат в момент казни большинство преступников, чувствующих всю свою беспомощность и дetskую слабость.

Нестор Котляревский смотрит на Гуана как на жизнерадостного и беззаботного человека, проказничающего от успеха. Приглашение статуи — мальчишеская выходка, поэтому развязка драмы, появление карающей статуи, грешит некоторой жестокостью<sup>23</sup>. Но эта жестокость не внешняя, а подавленная, внутренняя жестокость Гуана, обращенная против него самого; смотреть на нее иначе значит воспринимать ее механически, а не психологически. Дело, конечно, не в том, что в «Каменном госте» имеется такая неубедительная и плоская мораль — проказник наказывается; нет, мы имеем дело с очень сложным и проникновенным пониманием Пушкиным Гуана, наказанного не статуей или богом, но прежде всего в нем самом разыгрывающимися конфликтами, которые ищут выхода и разрешения. Это правдиво, глубоко и резко отличается от того, что может дать внешняя, навязанная ситуация, когда Дон Гуан не вовремя проваливается к дьяволу. У Пушкина вся трагедия построена на борьбе между внутренней правдой и внутренней неудовлетворенностью слабого человека, желающего казаться сильным и обманывающего самого себя.

(Бороться с окружающей действительностью, с обществом, с его предрассудками может только человек сильный, не боящийся прежде всего осознать и увидеть все то, что он сам представляет, и не убегающий от воспоминаний, которых он не в силах осилить и осмыслить.) Внешняя сила влечений у Гуана скрывает его внутреннюю несостоятельность, и он гибнет не от внешних условий жизни, а от условий внутренней своей, неведомой ему психической жизни. Немало общего найдем мы поэтому между Гуаном и Вальсингамом, одинаково слабых в их уходе от действительности (ср. «Чернь»).

25/8 1922

\* См. Ferenczi в моей книге о гипнотизме<sup>22</sup>.



## «Пир во время чумы»

Небесами

Клянусь: кто жизнью своей  
Играл пред сумрачным недугом,  
Чтоб ободрить угасший взор,  
Клянусь, тот будет небу другом,  
Каков бы ни был приговор  
Земли слепой.

*Пушкин<sup>1</sup>*

Подобно тому как «Сцену из Фауста» нельзя рассматривать как прямое подражание Gōthe, так как Пушкину принадлежит лучшее в ней, так в «Пире во время чумы», основанием для которого послужила Вильсонова трагедия<sup>2</sup>, много ценного, чисто пушкинского, и нашей задачей является проследить пушкинские мотивы маленьких драм и в этой пьесе.

Написанный гораздо позже<sup>3</sup>, «Пир» теснейшим образом связан, как мы убедимся, с тремя предыдущими трагедиями. «Пир во время чумы» создан Пушкиным в то время, когда его мысль останавливалась на смерти, смерть казалась ему близкой и возможной, его чувства, как это характерно для Пушкина, нашедшие свое лучшее выражение в стансах «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», снова и по-другому раскрыты нам в «Пире». Мы знаем, что Пушкин привык «день каждый, каждую годину» провожать неотступной думой о смерти, но, может быть, больше всего об этих думах говорят нам не разбросанные в его письмах и отдельных стихотворениях признания, а то, что проходит красной нитью через его болдинские трагедии и затем в его «Пире во время чумы», где этот вопрос о смерти является основоположным. Пушкина глубоко опечалила смерть Дельвига, в своем письме он предается грустным размышлениям: «Дельвиг умер, Молчанов умер; погоди, умрет и Жуковский, умрем и

мы. Но жизнь все еще богата; мы встретим еще новых знакомцев, новые созревают нам друзья, дочь у тебя будет расти, вырастет невестой, мы будем старые хрычи, жены наши — старые хрычовки, а детки будут славные, молодые, веселые ребята; мальчики станут повесничать, а девчонки сентиментальничать; а нам то и любо. Вздор, душа моя <...> были бы мы живы, будем когда-нибудь и веселы»<sup>4</sup>. Так принимал Пушкин жизнь и от жизни, а не от себя ждал радостей:

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть...

Да будет так. Вот как приемлет жизнь поэт. Все это так, но совершенно непонятно, как некоторые критики могли усмотреть в Вальсингаме, в председателе, человека, который совершает подвиг, как можно слова председателя принять за действие и как можно его трусость и отхождение от реальных бедствий, диктуемое эгоистическими мотивами, рассматривать, как подвиг. Вальсингам так же боится воспоминаний и угрызений совести, как и Гуан, как будет бояться их Сальери после отравления Моцарта, как Альбер после смерти своего отца-барона. Тема смерти объединяет все эти произведения, в которых своекорыстные, эгоистические люди, забывая о других, думают только о себе, убегают от мучительных мыслей и попадают под власть того, от чего думали спастись. Но ни у одного из персонажей трагедий нет возможности радоваться, найти примирение, принять мир, в котором «младая будет жизнь играть»: до «младой жизни» им нет никакого дела.

Исследователи обращают внимание на то, что оригинальными в пьесе являются песня Мери, значительно измененная Пушкиным, и песня Вальсингама, созданная поэтом<sup>5</sup>. Но никто не обратил внимания на то, что Пушкин, выпустив многое из трагедии Вильсона, сконцентрировал содержание, построил вещь совсем по-новому и добился органичности, которой нет в подлиннике.

Прежде всего об органичности этого произведения. Трагедия начинается с того, что молодой человек напоминает о Джаксоне, об умершем собутыльнике:

Почтенный председатель! Я напомним  
О человеке, очень нам знакомом,  
О том, чьи шутки, повести смешные,  
Ответы острые и замечанья,  
Столь едкие в их важности забавной,  
Застольную беседу оживляли...

Кончается тем, что тому же «почтенному председателю» Вальсингаму священник *напоминает* о других умерших: о матери и жене — и он в отчаянии вызывает к душам матери и жены Матильды и мучается воспоминаниями.

Трагедия начинается с воспоминания об умершем весельчаке и шуте, смеявшемся над бедствиями чумы, и по контрасту оканчивается воспоминаниями о чистом духе Матильды и о прошлом Вальсингама. Молчат и умолкли едкие и забавные шутки Джаксона, и заговорил, и зовет Вальсингама голос чистого духа умершей Матильды. Смерть, от которой бегут, от которой ищут забвения пирующие, врывается в их круг и властно заставляет их умолкнуть и задуматься. И в «Пире», как и в других маленьких трагедиях Пушкина, перед нами

развертывается внутренняя трагедия человека, захотевшего *забыть*, убегающего от тяжелых мыслей и находящегося в ужасном момент наслаждения (вспомним Дон Гуана), но мысли его найдут и будут мучить его и доведут его до отчаянья. Забыть, уйти от мыслей о долге — не значит осилить их, преодолеть их; отсюда стремление к наслаждению опасностью; бой — как процессуальность, доставляющая наслаждение и связанная только с субъективной целью. Цель — субъективная (играть с опасностью, испытывать себя), диктуемая неуверенностью; вернувшееся сознание уничтожит, измучает такого слабого человека, так это было в «Каменном госте», так происходит и в «Пире».

Пьеса начинается с компромисса, который предлагает создать на пире молодой человек: будем считать, что Джаксон не умирал, он живет, — в противоположность тому, что делает Вальсингам, забывая об умерших жене и матери, трусливо уходя от «воспоминаний страшных».

Итак

Я предлагаю выпить в его память,  
С веселым звоном рюмок, с восклицаньем,  
Как будто б был он жив.

Но председатель не может с этим согласиться и предлагает, боясь воспоминаний (мотив страха, нарастающий в трагедии):

Пускай в молчаньи  
Мы выпьем в честь его.

Председателю неприятен компромисс, так как в душе его уже слишком много компромиссов, он хотел бы замолчать о чем-то... но молчанье в то же время для него нестерпимо, в молчаньи нужно думать, думать председателю неприятно, мысли могут довести его до осознания того, от чего он убегает, спасается.

И потому он просит спеть Мери, хотя ему неловко быть нежным, и в тех словах, которые обращены к ней, мы видим, как стесняется Вальсингам предаться чувству или вызвать хотя бы подозрением в том, что он способен на чувства. Вальсингам способен чувствовать, вот почему он пользуется насмешливым выражением «с диким совершенством», которое в то же время соответствует состоянию души председателя, смеющегося, желающего смеяться над своей слабостью и нежностью (стыд за свою чувствительность — боязнь показаться слабым).

Твой голос, милая, выводит звуки  
Родимых песен с диким совершенством;  
Спой, Мери, нам уныло и протяжно,  
Чтоб мы потом к веселью обратились  
Безумнее, как тот, кто от земли  
Был отлучен каким-нибудь виденьем.

(Отчаянье ведет к веселью, веселье должно заглушить печаль.)

Интересно отметить тут, что сравнение с тем, кто отлучен от земли, в устах Вальсингама раскрывает нам противоположное тому, что он делает на самом деле. Веселье пирующих и есть отлучение от земли, от происходящих вокруг них картин скорби и смерти — песня не уводит, а приводит к действительности.

Председатель убегает от унылых и протяжных песен грусти и допускает их только как средство для того, чтобы после этого у него еще безумнее вспыхнуло веселье. Грусть, печаль по умершим является, таким образом, средством еще более оправдать отход от действительных страданий.

Насколько во всем поведении председателя ярко выражены его эгоистические и трусливые стремления убежать от окружающих бедствий, настолько в песне, которую «с диким совершенством» поет Мери, звучат совершенно иные мотивы.

Умирающая в песне просит возлюбленного не прикасаться к ней, она думает не о себе, а только о нем, молит его позаботиться о себе и обещает ему, что

Эдмонда не покинет  
Дженни даже в небесах!

Если бы Дженни заразилась чумой, то и тогда она вся полна забот и мыслей о своем Эдмонде, думает о нем, хочет, чтобы он жил и не подвергал себя опасности заразиться. Дженни любит, и эта любовь ведет ее к самоотречению. Вальсингам никого не любит, думает только о себе и не хочет думать или вспоминать о чуме, об умерших дорогих ему.

Какие же заключения делает председатель из песни Мери? Он просто комментирует нам эту песню и совершенно обходит ту ее часть, которая больше всего касается его и которая больше всего могла бы научить его действовать. Он говорит о том, что смерть уносит людей и не остается никаких следов от их существования, только пастушья песня едва напоминает о них. Все проходит, все уничтожается, и существует ли что-либо ценное, о чем стоило бы сокрушаться (оправдание отхода от действительности)!

...пало столько  
Отважных, добрых и прекрасных жертв,  
Едва оставил память о себе  
В какой-нибудь простой пастушьей песне,  
Унылой и приятной....

Дальше он не идет, больше ему не хочется думать, глубокий смысл песни — «простой пастушьей песни» — не заставляет его задуматься. Он еще не научился понимать «понятный смысл правдивых разговоров», надо напомнить ему то, что касается его лично, и это сделает священник. Вальсингам может думать только о себе и о своих переживаниях, он способен на упоения, он может испытывать судьбу, но это всегда он и только он. И потому, что он чувствует себя «погибшим созданием», его влечет к ним. Может быть, он мог бы вспомнить о своей Матильде, о матери, но нет, быстро обрывая цепь мыслей, он переходит к себе, к своим настроениям и занимается ими, анализируя самые чувства, т. е. опять-таки себя:

нет! ничто  
Так не печалит нас среди веселий,  
Как томный, сердцем повторенный звук!

(Куль своих переживаний.)

Высказанное в такой общей форме положение в одно и то же время делает честь его тонкой наблюдательности и уводит его от горестей, от горя страны, бедствия, которому он может сочувствовать только в прошлом, когда

раздавались жалкие стенанья  
По берегам потоков и ручьев,  
Бегущих ныне весело и мирно  
Сквозь дикий рай твоей земли родной...

Он бежит от настоящих, жизненных воспоминаний и обращается только к прошлому, а не к тому, что происходит теперь. Так Сальери в другом плане сообщает о себе биографические сведения, так как он глух и нем перед настоящей, не его личной жизнью.

Вальсингам может думать о веселых и мирных ручьях чужой страны, но он не в силах, он не хочет думать о страданиях своей собственной страны. Так в поведении и в рассуждениях Вальсингам уходит от действительности, и в то же время он высказывает самые различные, меткие эстетические и психологические соображения; словом, он в состоянии сделать все, показать себя и оценить все, что только не является действительностью, окружающей его, давящей его, заставляющей его не рассуждать, а действовать. В таких рассуждениях он силен, он находчив, он метко выражается, тонко чувствует, но все это решительно бесполезно в том положении, в котором он находится (не действенным).

У самой Мери ее песнь вызывает иные мысли, иные воспоминания:

О, если б никогда я не певала  
Вне хижины родителей своих!  
Они свою любили слушать Мери;  
Самой себе я, кажется, внимаю,  
Поюшей у родимого порога...

Ей вспомнился отчий дом, ей снова захотелось стать прежней, тогда

Мой голос слаще был в то время: он  
Был голосом невинности....

У Мери происходит процесс катарсиса, раскаянья, внутреннего очищения, но и ей не хочется претворить свои переживания в действия, в поступки. В переживаниях своих она ищет оплота в прошлом, в невозвратно утраченных близких ей людях...

Речи Луизы совсем иного характера: она сразу проявляет раздражение и смеется над песнью Мери и считает наличность у Вальсингама переживаний такого рода доказательством простоты его души:

Не в моде  
Теперь такие песни! но всё ж есть  
Еще простые души: рады таять  
От женских слез, и слепо верят им.

Она беспощадна в своей критике, она бичует Мери, которая, как она подозревает,

уверена, что вздор слезливый  
Ее неотразим — а если б то же  
О смехе думала своим, то верно  
Всё б улыбалась.

Вся эта песня, как она думает, неискренна, она только — орудие женского кокетства. Луиза в своем осуждении, сама того не подозревая, раскрывает са-

мое себя, свои собственные отношения к Вальсингаму: Мери потому только спела слезливую песню, что

Вальсингам хвалил  
Крикливых северных красавиц: вот  
Она и расстоналась. Ненавижу  
Волос шотландских этих желтизну.

В раздражении досталось и шотландским волосам, т. е. Луиза подходит чисто субъективно, лично, а она как будто бы претендовала, по крайней мере сначала, на полное беспристрастие и смотрела сверху вниз. В ней говорит зависть и мелкое тщеславие (ревность). Но вот картина мрачной действительности: едет телега, наполненная мертвыми телами, и Луизе дурно. Вальсингам в свою очередь видит ложь в других, но не видит ее в себе самом:

...в ней, я думал —  
По языку судя, мужское сердце <см. «Домик»>.  
Но так-то — нежного слабей жестокой,  
И страх живет в душе, страстями томимой!

Тут раскрывается сущность Луизы, такая же сущность, как и у самого председателя, но он отстраняет эти мысли и удовлетворен тем, что правильно понял Луизу, он ей даже поможет прийти в чувство, но от этого он сам не сделается ближе к действительности и к познанию своего положения.

Мери раскрывается перед нами в своем самопожертвовании, как Дженни из песни.

Сестра моей печали и позора,  
Приляг на грудь мою.

Слабая Луиза и теперь не приемлет действительности: это ей снился сон (этот сон — действительность), кошмар испугал ее во сне, тогда как наяву она храбра и как будто не боится ничего и может подшучивать и дразнить шотландскую красавицу — «вот она и расстоналась» (а сама?).

Убегая от чумы, от всяких мыслей о ней, все персонажи трагедии только и делают, что говорят и думают о чуме, даже во сне, даже в обмороках они никак не могут освободиться от этих мыслей. И когда Вальсингама просят спеть

вольную, живую песню —  
Не грустию шотландской вдохновенну,  
А буйную, вакхическую песнь,  
Рожденную за чашею кипящей, —

тогда оказывается, что такой песни председатель не знает:

но спою вам гимн,  
Я в честь чумы — я написал его  
Прошедшей ночью, как расстались мы.  
Мне странная нашла охота к рифмам,  
Впервые в жизни! Слушайте ж меня:  
Охрипый голос мой приличен песне...

(т. е. снова о чуме, от которой хотелось бы им всем уйти).

Спасаясь от чумы, все время только о ней говоря и думая о ней даже тогда, когда расстаются они друг с другом, председатель в одиночестве доходит до

кошунства, до вызова и пишет гимн чуме, которая дает возможность действующим лицам уходить от действительной жизни. Не считаясь с самой чумой, по крайней мере, не желая с нею считаться, Вальсингам думает все время о ней, готов писать в честь ее стихи, только бы как-нибудь от нее отделаться в действительности. Гимн этот, как мы увидим, построен прямо противоположно песне Мери — «простой пастушьей песне». «Странная охота к рифмам» говорит о каком-то бессознательном мотиве творчества Вальсингама: вытесненное проявляется в его гимне.

Гимн этот искусственно и искусно построен, и внешняя его форма лучше, чем внутреннее содержание, так точно, как внешняя форма поведения для председателя важнее, значительнее, чем внутреннее содержание его души.

Внешнее, показное упоение силой сводится только к тому, чтобы найти защиту от зимы и чумы и безнаказанно веселиться. Широкий размах сил, диктуемых отчаяньем, приводит к упоению, к пляске мертвых, к еще большему замыканию в себе в силу своей слабости, сознания своей слабости и незаконный. Надо думать, что

В их сердце дремлет совесть,  
Она проснется в черный день.

Вместо этого отчаянье благодаря страшным воспоминаниям (Вальсингам обманывает себя) превращает опасность в средство переживаний и творит гимн:

Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю...

И затем, обобщая:

Всё, всё, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья —  
Бессмертья, может быть, залог!  
И счастлив тот, кто средь волненья  
Их обретать и ведать мог.

Поэтому-то

...хвала тебе, Чума!..  
< ..... >  
И Девы-Розы пьем дыханье —  
Быть может — — полное Чумы!

(Страх перед чумой.)

Здесь тот же кошунственный вызов, который бросает Гуан статуе командора, приглашая статую, опьяняясь победой и боясь возмездия (дерзость вследствие страха).

Айхенвальд видит в гимне проявление демонизма Вальсингама, который, впрочем, трудно уловить<sup>6</sup>. Вальсингам, как это понятно, *обходит* вопросы религии, устраняет вопросы морали и заменяет долг — усмотрением, а мораль — переживанием, но устранить не значит вызывать на бой. В гимне Вальсингама не борьба, а состояние перед опасностью. Мережковский приписывает языческому демону, сладострастному Дионису, песнь председателя, усматривая в женообразном идоле («В начале жизни школу помню я...») совершенно произ-

вольно Диониса, а не Афродиту, как это ясно из текста и исторических справок. Языческое здесь прикрывается понятием примитивного изживания, удовлетворения себя, а не понятием оргии в честь бога и высшей силы<sup>7</sup>. В чем же это признание власти чумы, когда признаешь только себя самого и свои «неизъяснимы наслаждения»? Просить прийти, как чуму

К твоей вдове, где завтра буду я,  
И стать у двери на часах...

Положение чумы то же, что и статуи, — у дверей: *страж и мститель*.

Для того, чтобы сравнить песню Мери с гимном Вальсингама, попытаемся рассмотреть их параллельно.

Начинаются они оба и затем построены по контрасту; первая песня требует отношений к другим, второй — гимн удовлетворяет только самого Вальсингама.

Было время, процветала  
В мире наша сторона:  
В воскресение бывала  
Церковь божия полна;  
(прошедшее)

Лето

Ныне церковь опустела;  
Школа глухо заперта;  
Нива праздно перезрела;  
Роща темная пуста;  
И селенье, как жилище  
Погорелое, стоит, —

Нет жатвы; опустошение, горе людей

Если ранняя могила  
Суждена моей весне —  
Ты, кого я так любила,  
Чья любовь отрада мне, —  
Я молю: не приближайся  
К телу Дженни ты своей;  
Уст умерших не касайся;  
Следуй издали за ней.

«Не пей дыхания девы» — отречение ради другого; тема: любовь (неприходящее)

А Эдмонда не покинет  
Дженни даже в небесах!

Вечная жизнь на небесах

Против песни Мери, искренней и правдивой, восстает фальшивая и завистливая Луиза.

Когда могущая зима,  
Как бодрый вождь, ведет сама  
На нас косматые дружины  
Своих морозов и снегов, —  
(настоящее)

Зима

Навстречу ей трещат каминь,  
И весел зимний жар пиров.  
Царица грозная, Чума  
Теперь идет на нас сама,  
И льстится жатвою богатой;  
(радость, что скрылась от стихий)  
< ..... >  
Что делать нам? и чем помочь?

Есть жатва; недоумение

Нас не смутит твое призванье!  
Бокалы пеним дружно мы,  
И Девы-Розы пьем дыханье —  
Быть может — — полное Чумы!

«Пьем дыханье девы» — страх заразы от девы, гибель от чумы (отчаяние)

Против гимна Вальсингама, ложного и напыщенного, вызывающего, восстает старый священник, взывающий к чувству уважения к умершим.

Припадок Луизы, которая принимает проезжающую телегу за сновидение и пугается его.

Негр, управляющий телегой.

Волнения Вальсингама, который приходит в отчаяние от сознания своего малодушия и от действительности и глубоко задумывается, но не может помочь себе

Светлое видение, управляющее поведение Вальсингама.

Первая часть драмы начинается с предложения молодого человека помянуть веселым звоном рюмок Джаксона, тем же приглашением для пресечения обмороков уже по адресу Луизы, фальшивой и завистливой, начинается вторая часть драмы, приводящая к гимну.

Было бы интересно задержаться хотя бы на короткое время на том, каково по существу различие между песней Мери и гимном Вальсингама, каким мирозерцаниям соответствуют первая и второй. Вячеслав Иванов пытается понять мирозерцание Мери как христианское мировоззрение, а в гимне Вальсингама увидеть языческое. В трагедии, таким образом, как бы сталкиваются два противоположных мировоззрения и в конце концов побеждает христианское (задумчивость)<sup>8</sup>. Конечно, можно возразить против такого толкования, ведь и языческое не есть самоудовлетворение, а культ бога, уничтожение, пожертвование собой для бога — для высшего, не личного.

Наш интерес, однако, от этих рассуждений естественно должен уклониться в сторону самой пьесы, и мы постараемся несколько ближе ознакомиться не с тем, *что* дано в песне Мери, и *что* в гимне Вальсингама, а *как* они даны. С этой стороны вопрос приобретает для нас особое значение и интерес. Действительно, в герое трагедии, в Вальсингаме, нам *одинаково* даны обе возможности — откликаться и на христианские, и на так называемые языческие мотивы. И то, и другое мирозерцания одинаково присущи Вальсингаму, и в пьесе мы присутствуем при борьбе этих двух противоположных стремлений, из которых, однако, ни одно не приемлется до конца Вальсингамом. Он хотел бы быть язычником, стихийно воспринимающим чуму как божество, но божеством (и притом сомнительной ценности) является он сам и его переживания, отчаяние толкает его к «пиру во время чумы», потому что он бежит от «воспоминаний страшных». Он не может поверить до конца в «святое чадое света», он недостаточно силен, чтобы отвергнуть всякое вмешательство высших сил или сознания своего «беззаконья». И тогда, чувствуя все время свою слабость, терзаемый внутренней борьбой, от которой он тщетно пытается уйти, он приходит к компромиссу, к таким поступкам, которые не могут, не должны позволить ему думать о том, что его мучает, и тем не менее все приводит его к этим мыслям, от которых ему не убежать\*. Себялюбие и любовь к другим борются в душе Вальсингама, и арена борьбы — сам Вальсингам. Так называемым языческим в нем мы назвали бы область примитивных, эгоистических, бессознательных влечений, куда из трусости перед жизнью (чувства несостоятельности) вытесняется у Вальсингама все то, что должен был бы он иметь в сознании; сознание же Вальсингама — это то «христианское», о чем поет Мери и чего в самой своей сущности не желает допустить до осознания Вальсингам, так как он не хочет, не может, ему неприятно об этом думать (чувство и долг).

\* То же у Гуана в «Каменном госте», и у барона в «Скупом рыцаре».

Вальсингам-гедоник, автоэротик, строящий целый ряд надстроек для того, чтобы оправдать свои удовольствия и малодушие, должен уступить перед Вальсингамом-сознающим, что он делает. Но в схеме трагедия сводится к тому, что Вальсингам не в состоянии осознать и решиться на что-либо; в последний момент драмы он может и на призыв священника ответить не каким-либо действием, а только словами, а так же половинчато, компромиссно выйти из этого положения: он умолкает, он остается погруженный в глубокую задумчивость.

Гедоник-Вальсингам свою слабость оправдывает тем, что действительность жестока:

Домá

У нас печальны — юность любит радость, —

и в дальнейшем на страстную, обличительную речь священника он спрашивает его:

Зачем приходишь ты  
Меня тревожить? Не могу, не должен  
Я за тобой идти: я здесь удержан  
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,  
Сознанием беззаконья моего,  
И ужасом той мертвой пустоты,  
Которую в моем доме встречаю <все личное> —  
И новостью сих бешеных веселий,  
И благодатным ядом этой чаши,  
И ласками (прости меня господь) —  
Погибшего — но милого созданья....

Затем ему естественно предстояло бы вспомнить о Матильде, но нет, он отстраняет это имя, он думает о матери, о которой только что говорил священник:

Тень матери не вызовет меня  
Отселе — поздно — слышу голос твой,  
Меня зовущий — признаю усилья  
Меня спасти....

Теперь уже поздно, спасти не удастся и, чувствуя, что виной своей гибели является он сам, при всей невыносимости для себя осознать и понять, так именно подойти к себе самому, он прибавляет:

старик! иди же с миром;  
Но проклят будь, кто за тобой пойдет!

Пассивный, здесь «удержан отчаянием», он боится всякого примера, всякого более решительного, кто пойдет за священником, и он раздражается проклятием по адресу той части своей души, которая могла бы подчиниться и последовать за священником, и тем отрезывает себе путь (садизм, обращенный на другого, как на самого себя, — садомазохизм, «упоение в бою»).

Тогда священник напоминает Вальсингаму о Матильде: председатель взволнован, он не может сидеть, он встает:

Клянись же мне, с поднятой к небесам —  
Увядающей, бледною рукой — оставить  
В гробу навек умолкнувшее имя!  
О, если б от очей ее бессмертных  
Скрыть это зрелище!

(Ты слаб, чтобы меня принудить.)

Вальсингам убегает от мучительных воспоминаний о Матильде; ее отношения к нему обязывали его быть иным, чем он есть, и он чувствует теперь стыд и желание *скрыть* от нее то, что *показывал* перед тем всем пирующим: ложь и обман бессильного, отчаявшегося человека.

...меня когда-то

Она считала чистым, гордым, вольным...

Воспоминание о прежней действительности, о том, что было и от чего отошел Вальсингам, впервые заставляет его понять настоящее его положение (осознание через женщину):

Где я? святое чадо света! вижу  
Тебя я там, куда мой падший дух  
Не достигнет уже....

Когда Вальсингам от ложного, искусственно созданного ухода от действительности вдруг прозревает и понимает свое положение, одна из пирующих вместе с ним — «погибшее созданье» — объявляет его сумасшедшим:

Он сумасшедший —

Он бредит о жене похороненной!

Священник зовет его, увлекает, хочет спасти Вальсингама от его собственного сознания своего ничтожества и слабости: «Пойдем, пойдем....» Но у Вальсингама хватает сил только на то, чтобы осознать свою греховность, и подобно тому как, уходя от мучительных мыслей, он отдается своим переживаниям:

Есть упоение в бою  
И бездны мрачной на краю... —

так и теперь он остается на краю этой бездны. Для него переживать — это все, что он в силах сделать, действовать он неспособен. Он может уйти от борьбы, закрывшись, защитив себя переживанием отчаяния, но дальше переживаний он не пойдет. Он останется здесь со своими мыслями, с угрызениями совести, со вздохом о прекрасном минувшем, и потому ему нечего ответить священнику, как только просить его:

Отец мой, ради бога,  
Оставь меня!

Так останется погруженный в глубокую задумчивость несчастный, сознающий свое бессилие Вальсингам, который хотел обмануть и себя, и других, показав себя сильным, способным бороться, быть выше всего и не видеть того, что удручает, заставляет его и других рыдать и биться над могилами близких.

И он это делал, и с ним это было, но он не хочет, ему тягостно вспоминать об этом, он убегает от этих мыслей, но убегая, отстраняя из своего сознания все то, что его мучает и делает слабым, он вовсе не делается благодаря этому сильным, он только делается обманщиком, лжецом. Он лжет самому себе и обнаруживает трусость, которую не хотел бы обнаружить. Думая уйти от сознания бессилия, он снова приводится к сознанию своей слабости, несостоятельности духовной и идет все дальше и дальше по пути замыкания в себе самом, заменяя деятельное отношение к окружающим деятельностью внутри

себя, которая не находит в его глазах оправдания и которую он тоже не хочет сознать. Так суживается круг интересов Вальсингама во все время его рассуждений, и через интеллект, через ум он хочет заставить себя чувствовать и переживать жить по-иному, и он уходит в суррогаты действительности, которые он себе создал взамен настоящей, тяжелой, его удручающей, неприятной ему действительности.

В таком состоянии он не видит никакого выхода, кроме того, к которому он приходит: вечная борьба с самим собой и постоянная ложь, обман себя самого. И снова оживает то, с чем не может примириться председатель (его нет у Вальсингама) и что так прекрасно выразил в своих стихах в тот же период Пушкин:

Прими же, дальняя подруга,  
Прощанье сердца моего,  
Как овдовевшая супруга,  
Как друг, обнявший молча друга  
Перед изгнанием его.

(Памяти Раевской?)<sup>9</sup>

Эти чувства незнакомы Вальсингаму, он может только умереть. У Пушкина, наоборот, овдовела супруга, и он может только

И с негой робкой и унылой  
Твою любовь вспоминать.

Это прекрасное стихотворение «Расставание» было написано Пушкиным во время эпидемии холеры и написания им маленьких трагедий в Болдине, и в нем, как мы видим, дан тот примиряющий поэта с утратой выход, которого не может найти и не найдет только себя самого удовлетворяющий и о себе прежде всего заботящийся Вальсингам:

...нежного слабей жестокой,  
И страх живет в душе, страстями томимой!

Это относится к самому Вальсингаму: его отношение к смерти матери и Матильды и его последующая жизнь — не что иное как следствие страха; и вот, отдаваясь страстям, томясь ими, он убегает от страха перед страшными воспоминаниями... Его надуманная, обманная жестокость, отход от действительных страданий делают его «слабее нежного».

Страх делает Вальсингама отчаявшимся и в то же время слабым, неспособным принять действительные ценности жизни; он подменяет их

И новостью сих бешеных веселий,  
И благодатным ядом этой чаши,  
И ласками (прости меня господь) —  
Погибшего — но милого созданья....

При такой подмене прежде всего изменяется он сам, и теперь ему ясно, что он не тот, каким был прежде:

...меня когда-то  
Она считала чистым, гордым, вольным...

Теперь он грязен, ничтожен и раб своих бешеных веселий и может только уйти и защищаться без надежды спастись от трезвых, правдивых мыслей и мучительного сознания беззакония своего и не видеть исхода, и не видеть света.

Идти, раскаявшись, назад было бы признаком слабости и малодушия, было бы стыдно; идти по прежнему пути в настоящее время он не в состоянии, но отчаяние растет. Священник ушел, и через некоторое время пир будет продолжаться снова, еще более отравленный воспоминаниями, еще более безумный, чем до того... И потому будет больше оснований еще дальше уйти от печальной действительности и забыться в веселье, в вине и в разврате... Так окружающая жизнь и люди, как это думает Вальсингам, толкают его к гибели и гибель

Для сердца смертного таит  
 Незыблемы наслажденья —  
 Бессмертья, может быть, залог!  
 И счастлив тот, кто средь волненья  
 Их обрести и ведасть мог.

Вальсингам к этому неспособен, это только его мечта, это то, к чему он хотел бы прийти.

В своем гимне Вальсингам старается строить образы и дает одни только рассуждения, измышления холодного разума, и если есть какое-либо чувство во всем его гимне, то это чувство страха и отчаяния. Страх и отчаяние вызывают «незыблемы наслажденья» и делают Вальсингама беспомощным перед лицом действительности и священника, и особенно в последних словах гимна он показывает, как заражены страхом все его удовольствия, все его наслаждения:

И Девы-Розы пьем дыханье —  
 Быть может — — полное Чумы!

Но «незыблемы наслажденья» таят в себе «бессмертья, может быть, залог»; вот куда спасается от тяжелых мучительных мыслей Вальсингам, но залогом бессмертия являются не самые переживания на краю опасности, а прежде всего *цель*, ради которой человек подвергает себя смертельной опасности. Ведь и Вальсингам, идя своим путем, губит и уничтожает в своей душе все живое, что в ней было; ему как будто бы не жаль своей жизни, он готов умереть от чумы, но умереть случайно, если она окажется в «Деве-Розе», дыхание которой, быть может, уже полно чумы. Он ждет, он испытывает свою судьбу и пассивен, как ожидающий человек. Его активность подавлена и заменяется надуманной, сводящейся только к рассуждениям, а не к действиям. Может быть, в пылу отчаяния он сделает такое, что даст ему бессмертие, но это выйдет случайно, так сложатся обстоятельства, он подчинится обстоятельствам, но на здоровый, решительный призыв к действиям он отвечает священнику только тем, что его охватывает раскаяние, страх, отчаяние, и больше всего страх и отчаяние, — о каком бессмертии может быть тут речь, и это хорошо понимает обманывающий себя Вальсингам. Снова чувство несостоятельности и слабости. «Может быть», а может и не быть — делают председателя колеблющимся, трусливым, жалким, и он всего боится: быть может, бессмертие, быть может, чума, нет ничего определенного, повсюду сомнения.

Постоянные сомнения и страх все время отравляют жизнь председателю и всюду врываются в его с трудом построенный *modus vivendi*, и с начала и до конца «Пир» отравлен тяжелыми, гнетущими воспоминаниями, и никогда нет настоящих, живых привязанностей, связывающих Вальсингама с людьми.

Председатель начинает с просьбы к Мери спеть «уныло и протяжно», благодарит за «жалобную песню», думает о стенаниях, о том, что «отважные, добрые и прекрасные» не оставили о себе памяти, он видит внешнее притворство и слабость Луизы, он чувствует: «Охриплый голос мой приличен песне».

В гимне один страх и хриплое отчаяние и желание уйти, убежать или, отчаявшись, уже не сопротивляться чуме. На слова священника он отвечает исповедью, чем удержан он в «безбожном пире».

Когда священник напоминает ему о Матильде, он требует оставить «в гробу навек умолкнувшее имя». При этом он снова видит отрицательное в священнике — его старческую, «увядшую, бледную руку», и в себе видит он дурное:

...святое чадо света! вижу  
Тебя я там, куда мой падший дух  
Не достигнет уже....

Так агрессивность Вальсингама направляется на него самого после того, как она была направлена на окружающее и окружающих; он жалеет бесследно погибших, память о которых сохранилась в простой пастушьей песне, и не замечает, что еще больше он должен был бы жалеть себя, погибающего бесславно, унижительно.

Но сознавать — это значит еще больше мучить себя. А разве он мало и без того мучается, разве не имеет он права мучить и смеяться над чумой, отнявшей у него и Матильду и мать? Разве он не жертва неумолимой судьбы, над которой ему хочется смеяться (подавленная агрессивность)? И смеясь, он смеется над собой, и дискредитируя окружающее, он дискредитирует прежде всего себя самого (то же в «Скупом рыцаре» и у Сальери).

Так, попав в заколдованный круг мыслей, Вальсингам не в силах из него освободиться, потому что все, что бы он ни предпринимал, чтобы он ни сделал, все в одно и то же время служит удовлетворению двойственной цели: уходу от действительности, в котором его удерживает постоянный страх перед этой действительностью. В этом компромиссе чувств, когда наполовину удовлетворяется и то и другое, есть упоение «бездны мрачной на краю», и теперь уже в этом положении находит он «неизъяснимы наслажденья» и даже, может быть, залог бессмертия.

Уйти можно было бы, обратившись не к рассуждениям, а к действиям, но председатель, *сидящий* все время и *встающий* под влиянием слов священника, снова *садится* и погружается в задумчивость, из которой ему не выйти. Уйти от всего этого он не в силах, он не в состоянии, и в этом ужас и отчаяние его положения, которое ему самому, не решающемуся действовать, из страха перед действием, кажется безысходным, и как все слабые люди, он обвиняет условия жизни.

Слабый, жалкий, весь во власти страха, Вальсингам убегает от воспоминаний; это одна сторона человеческой души, эгоистической и ограниченной, но есть и другая сторона, прекрасная и ценная, и ее Пушкин раскрыл нам в «Расставании»: это не разлука как совершившееся, законченное явление, а расставание, продолжающееся, очищающее чувство поэта. Что же делает поэт?

В последний раз твой образ милый  
Дерзаю мысленно ласкать,

Будить мечту сердечной силой  
И с негой робкой и унылой  
Твою любовь вспоминать.

Нет, он не забыл ее, как Вальсингам — Матильду, он дерзает, понимая, что делает, «будить мечту сердечной силой», переживая сердцем, а не забываясь и опьяняясь, не *заменяя* «образ милый» «благодатным ядом» и ласками «погибшего, но милого создания», а вспоминая ее любовь с «негой робкой и унылой». Сердце Вальсингама мертво, ожесточилось; сердце поэта, его силы будят мечту, милый образ. Поэт думает о ней, а не о себе. «И для тебя твой друг угас».

Ты овдовела, так как друг твой угас, он умер для тебя — таково чувство поэта; подруга делается вдовой, сам он угасает, но не может угаснуть и продолжает жить она, «дальняя подруга»; сердце же поэта уходит в изгнание (Мери),

Как друг, обнявший молча друга  
Перед изгнанием его<sup>10</sup>.

**П р и м е ч а н и е.** После того, как эта книга была уже сдана в печать, я нашел в только что вышедшем «Пушкинском сборнике. Памяти профессора С. А. Венгерова» (1922) статью Н. В. Яковлева «Об источниках “Пира во время чумы”». В этой статье, которая, к сожалению, слишком поздно попала мне в руки, немало очень ценных и важных наблюдений и материалов. Скажу только о том, что тезис, будто Пушкин сознательно элиминирует из своей сцены все осложняющее ее основную тему (страх смерти), есть, конечно, определенный прием, заставляющий еще сильнее звучать этот страх. Можно согласиться и с тем, что «бессмертье» у Вальсингама — лишь случайная находка безумца, играющего с опасностью ради самой игры (я называю это процессуальностью, игра происходит вследствие желания магически овладеть вытесняемым страхом). Заключение в IX-й главе о морали и долге в произведениях Пушкина совпадают с тем, что высказано мною в этой книжке по этому предмету. Нельзя не согласиться, что героическое в понимании Пушкина (в черновом наброске): «Герой будь прежде человек»<sup>11</sup> — означает «человеческое»; коллективное выше индивидуального «героического», о чем я и говорю в своих «Этюдах».

## Заключение

Безумных лет угасшее веселье  
Мне тяжело, как смутное похмелье.  
Но, как вино — печаль минувших дней  
В моей душе чем старе, тем сильней.  
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе  
Грядущего волнуемое море.

*Пушкин<sup>1</sup>*

### 1

Душа поэта — огненное начало, потому что жизнь, которую он воспринимает как жизнь своей души, есть не что иное как горение (таково древнее воззрение на душу). Все живое горит, сгорает — это тот процесс, который для поэта оживляет, заставляет действовать и людей, и предметы. Пушкин нашел в своей душе этот древний, извечный символ жизни — огонь, пламя видит он во всем, что живет и действует. Везде, во всех явлениях жизни, как и в живой душе, Пушкин прозревает огненную стихию жизни, действенную и деятельную.

Такое понимание жизни как огненного начала, вопреки некоторым исследованиям\*, Пушкин, конечно, не мог унаследовать от Гераклита, так как и сам Гераклит унаследовал это понимание из более древних, из более примитивных общечеловеческих источников, возвращающих нас к древним начаткам человеческой культуры.

Очищающая сила огня, страстей, опьяняющих человека, способного во имя богов, первозданных стихийных сил природы, жертвовать в оргиастическом возбуждении своим сознанием и разумом, опьянение и подчинение извечным законам мира, в котором возгорание, огонь есть сущность всякого нового творения, в противоположность холодному трупу, остывшему, беспламенному состоянию, процесс горения и связанные с ним процессы возгорания, пылкости, внутреннего жара, жара любви к миру — все это открывают нам древние культы, говорящие о деятельной любви к миру, к его проявлениям и к неугасимому огню, зарождающему жизнь. Так, по одной древней индийской легенде, мы только передаем другим врученный нам на время горящий факел жизни, неугасимый светоч из поколения в поколение, и живут, горят новые существа, которым мы передали этот полученный нами огонь жизни. И пока горит в нас огонь, пока бурлят в нас страсти, и способны мы любить этот мир — мы живем, подчиняясь природе, познавая ее через огненное начало жизни.

Данная нам природой огненная душа таит в себе лучшую ценность мира. Сохранить этот пламень неугасимым, пронести его через всю нашу жизнь — такова задача поэта. Этот огонь у Пушкина — божественный Эрос, бог любви, любви к окружающему, связывающий его с миром и с людьми; в окружающем видит Пушкин пламень, в окружающем видит он жизнь.

\* См. Гершензон М. Гольфстрем. М., 1922. С. 34 и след.<sup>2</sup>

Горит, вспыхивает и гаснет пламень души — жизнь человека, потому что жить для него — это гореть, излучать тепло. Если существуют различные виды жизни огня, то огонь души всегда горит и, горя, связывает, обогревает вокруг других, и только в тесных границах отдельного человека, обращенный на него самого, он угасает и делает такого человека холодным и мертвым. Не всякая жизнь огненная, не всякая душа живая, жива душа и огненна жизнь там,

...где все блистает  
Нетленной славой и красотой,  
Где чистый пламень пожирает  
Несовершенство бытия<sup>1</sup> (катарсис).

В огне согревающей, дающей огонь жизни спорают несовершенства бытия отдельного человека, но для этого нужна деятельность, нужна жизнь, отход от себя, от своих узких и душевных эгоистических переживаний в область широкого мира людей и природы, иных ценностей, чем «я». Чистый пламень, сжигающий человека и делающий его живым и сильным, лучше всего раскрыт нам в «Пророке» Пушкина. Титаническая фигура пророка — сначала слабого и влачащегося в пустыне отшельника, растет и открывается перед нами как искренняя, глубокая исповедь поэта-ясновидца.

Томимый «духовной жаждой», будущий пророк, влачась в пустыне, встречает серафима. Вокруг пустыня; поскольку в душе его было пусто, все кажется ему мрачной пустыней, и он ничего ценного не видел в мире. Одиночество приводит к жажде духовной и обрекает отшельника на то, чтобы влачиться. Высшая сила — серафим уже одним прикосновением к глазам позволяет им раскрыться и увидеть ужас его положения. Прикосновение к ушам дает возможность услышать целый мир звуков, содрогание неба о жалком состоянии отшельника, и все звуки, которые производят населяющие и живущие, пока чуждые ему, далекие от него, разобщенные с ним в мире существа; только человеческих голосов, только о человеке он ничего не знает и не слышит. Серафим вырывает грешный язык, «празднословный и лукавый», язык болтуна и обманывавшего себя и других отшельника, и взяв жало змеи, т. е. силу, рожденную природой, вкладывает в замершие уста (празднословить отшельник теперь уже не будет). Он рассекает грудь и вынимает трепетное (боязливое) сердце и вкладывает в грудь символ жизни, огонь пылающий, «угль». Т. е. два мучителя человека: огонь и змея — введены в тело влачившегося, томящегося жизнью отшельника. Вместо жалкого языка (см. «Домик в Коломне» — язык Эзопа, который сварил фригийский раб<sup>4</sup>, как антипод серафима, и вырванный и сваренный язык — «язык мой враг мой») — жало змеи; вместо трепетного (боязливого) сердца — пылающий огнем «угль». В таком состоянии — окровавленный, изнемогающий, обессиленный муками — пророк может только сказать о себе: «Как труп в пустыне я лежал».

Конечно, огонь в груди еще не делает человека пророком, наличие сжигающего огня еще не предполагает *деятельного* огня. Он жжет, причиняя страдания только самому отшельнику. Этот огонь должен быть направлен на других, этот язык должен найти «глаголы», но не те, какие он произносил до сих пор. Тут-то скрыта самая главная, самая важная сторона преобразования в действенного пророка. Мало иметь силы, мало получить их от природы (ведь и Сальери родился с любовью к искусству); надо, как Моцарт, уметь давать, и действи-

тельно, когда Моцарт не пожелал отдать черному человеку свой Requiem, то этот Requiem обратился против него и привел его к смерти, сделал его жертвой и трупом. Надо эти силы подчинить богу или природе. Об этом и говорит пророк: «И бога глас ко мне воззвал».

Сравним:

Но лишь божественный глагол  
До слуха чуткого *коснется*,  
Душа поэта вострепнется,  
Как пробудившийся орел<sup>5</sup> (в «Пророке» — орлица).

Трепещет поэт и пророк, услышав веления высшей силы, так поэт требует от музыки: «Веленью божью, о муза, будь послушна»<sup>6</sup>. Или в другом стиле, в другой ситуации в «Домике в Коломне»:

Кто ж родился мужчиною, тому  
Рядиться в юбку странно и напрасно.

Только в подчинении мировым силам природы находит свое настоящее явление, свою *цель* душа, огненное начало жизни. Огонь должен жечь «сердца людей». Но для того, чтобы жечь других, нужно решиться сжечь и собственное сердце, нужно гореть огнем окружающего и для окружающего. Горит и Скупой рыцарь, горит и Сальери, сжигающий свои труды после бессонных ночей; сжигает свою жизнь перед чумой, уничтожающей людей, Вальсингам; но не всякое горение, не всякое мучение ведет к жизни, здоровой, согласной с мировой стихией огня. Сжигая себя, обращая огонь на себя (если мучения — источник самоудовлетворения), сгораешь сам и превращаешься в труп и в пепел, тогда сердца «порастают мхом», и сердца «ужасны», как в «Скупом рыцаре».

Таков и Дон Гуан с его «ужасом» в сердце, с его страхом, который он отодвигает из сознания, готовый умереть, но всегда занятый собою, только переживая свои чувства, пробуя свои силы, в которые он не верит. Так мраморный, глыбный командор — только орудие в области некультурных бессознательных сил, бунтующего, вызывающего на бой и гибнущего слабого, жалкого человека. Гуан уже как бы силился что-то осознать, ему уже явился серафим — Анна, и он сам подставляет свою грудь разящей руке Анны-серафима. Влачась в мрачной пустыне жизни, он встретил ангела — Дону Анну, но Анна сама слаба и находится под влиянием тех же влечений и своих слабостей, как и Гуан (их обоих влечет к самоудовлетворению). Ради богатства продала себя Анна, но ведь Дон Альвар ее любил; она его, конечно, не любила, иначе такое воспоминание помогло бы ей найти правильный выход из положения. Слова о «долге» прикрывают эгоистические стремления Анны и должны сделать ее еще более ценной и желанной для Гуана. В дальнейшем мы убеждаемся, как мало считается Анна с чувством долга. Долг Анна или обходит, или пользуется им для удовлетворения себя; поэтому не спастись Гуану, он только влечет ее к гибели, призывает гибель и на себя, и на Дону Анну. Трагедия Гуана в том, что он не находит могучего серафима (действительность) и не хочет быть послушным велению правды (он идет путем самоудовлетворения). Это делает его слабым прежде всего перед самим собою, и он умирает от своих собственных страхов, проецируя их во вне, в статую убитого им командора де-Сольва (наслаждение делают человека слабым).

Таким же слабым делают наслаждения и другого человека, переряженного Маврушей, — поэта, и если в плане трагедии «Каменный гость» Пушкин рисует перед нами гибель трагического героя, то в «Домике в Коломне» коллизия разрешается комически, бегством героя с намыленной щекой.

Пародируя высокий стиль поэм, Пушкин в «Домике», в каком-то особом состоянии пародирует себя, свои собственные произведения, на что уже давно указывали<sup>7</sup>. Всего больше бросилась в глаза пародия на Татьяну Ларину.

#### Отрывок

Зимою ставни закрывались рано,  
Но летом до ночи растворено  
Всё было в доме. Бледная Диана  
Глядела долго девушке в окно.  
(Без этого ни одного романа  
Не обойдется; так заведено!)  
Бывало, мать давным-давно храпела,  
А дочка — на луну еще смотрела  
И слушала мяуканье котов...

сближается со следующим, например, отрывком из «Евгения Онегина»:

Она любила на балконе  
Предупреждать зари восход,  
Когда на бледном небосклоне  
Звезд исчезает хоровод,  
И тихо край земли светлеет,  
И вестник утра, ветер веет...

Но об этом я еще скажу потом. Среди целого ряда произведений, которые нашли свой отклик и обнаружение в другом, противоположном, антитетическом аспекте в «Домике», я особенно внимательно хотел бы остановиться на «Пророке» Пушкина.

«Пророк» и «Домик» такие различные и по своему духу и по направлению произведения, так полярны они по существу, как, конечно, не противоположны Татьяна Ларина и Параша в «Домике» (описка «Наташа»).

На первый взгляд, трудно найти более противоположные по своему характеру произведения, чем «Пророк» и «Домик». Однако более детальный анализ, как я надеюсь, раскроет нам много сходного между ними, и прежде всего сходство плана, по которому написаны оба.

Скрывая год написания «Домика», желая как будто бы скрыть (в шутку?) свое авторство, притворяясь будто бы новичком (поймут или не поймут читатели, каков автор «Домика?»), Пушкин в полном согласии со всем этим скрыл и затушевал образец, послуживший ему для пародии.

В дальнейшем я постараюсь выяснить некоторые причины, побудившие поэта пародировать «Пророка», и вопрос о том, как следовало бы смотреть на этот акт, если читатели согласятся, что в данном случае мы действительно имеем пародию на «Пророка». Я не думаю, что такое упрощенное решение вопроса соответствует существу дела. В выдвигании в «Домике в Коломне» пародийности указывается лишь *внешний*, далеко не исчерпывающий произведение признак; «Домик» — не пародия, а раскрытие тенденции, противопо-

ложной «Пророку», *внутренне* обусловленное и облеченное только как бы в форму пародии или шутки. Недостаточное знакомство со всеми материалами не позволяет мне в настоящее время довести сближение и противопоставление обоих образцов творчества поэта до такой степени, какой бы мне хотелось.

Оставляя за собой право еще вернуться к этому вопросу, я приведу все то, что прежде всего бросается в глаза, когда сравниваешь оба эти произведения.

Замечу, что эпиграф «*modo vir, modo femina*» одинаково является формулировкой темы обоих произведений.

Действительно, жалкий, влачащийся в пустыне человек, беспомощный отшельник, лишенный какой-либо мужской черты, из слабой *femina* делается могучим *vir*-пророком. Пассивное состояние заменяется активным.

В период новых испытаний (1830-й год) Пушкин задает себе снова вопрос о том же, как из слабого, мучимого «духовной жаждой» человека образуется человек сильный. Но теперь, находясь в иной ситуации, он задает себе тот же вопрос, но уже не в плане библейского события, а в плане обычной, бытовой жизни: «что же я: мужчина или баба?..»

Соответственно с этим в «Пророке» — стиль высокий, подъем, библейские выражения, в «Домике», наоборот, — тривиальный, бытовой, снижающий, постоянно срывающийся, пародирующий стиль.

Что же пародируется в «Домике»? Конечно, не отвлеченные направленности души, а интимно, тесно связанные с самим поэтом.

В «Пророке» влачащийся отшельник-*femina* делается *vir*-пророком. В «Домике» Мавруша-мужчина рядится в бабу, в кухарку. Мужское в Мавруше проявляется не в силу духовных испытаний, как у пророка, а в силу бытовых, даже просто физиологических свойств ее — стала отрастать борода. Психология противопоставляется физиологии, духовное перевоплощение — физическому изменению (духовный рост физическому обростанию). Ритуал ограничения — самокастрации.

Пророк активно, деятельно ищет возможности найти правду мужчины — *vir*; Мавруша же старается скрыть свое мужское, сойти за женщину — *femina*.

Стихотворение «Пророк» начинается с того, что «духовной жаждою томим, в пустыне мрачной» томился отшельник. «Домик» — с того, что раздраженный поэт влачится в пустыне мнящих о себе людей и обнаруживает томление, скуку, раздражение. «Четырехстопный ямб мне надоел»\*. «Пророк», как и «Евгений Онегин», как раз написан четырехстопным ямбом. «Пророк» *влачится* в пустыне, поэт в «Домике» в плане бытовом — «из сволочи <влачащихся> вербует рать».

«Пророк» встречается с *шестикрылым* серафимом, поэт в «Домике» встречается с рифмами «по три в ряд» («тройные созвучия»), т. е. с *шестью* — по числу крыльев серафима. План небесный «Пророка» — и план земной шуточной поэзии\*\*.

\* Если каждое из приводимых мною доказательств может быть опровергнуто или подвергнуто сомнению, то *в целом*, а только так и следует подходить к обоим произведениям, эта полярность, противопоставление делается весьма вероятным.

\*\* Сравни:

И внемлет арфе Серафима  
В священном ужасе поэт<sup>3</sup>.

Серафим строг, не таков поэт:

Не бойтесь, мы не будем слишком строги:  
Держись вольней и только не плошай,  
А там уже привыкнем, слава богу,  
И выедем на ровную дорогу.

Труден, полон испытаний путь пророка, связанный с тяжелыми, сверхчеловеческими страданиями, и легок путь поэта — «привыкнем» и «выедем», ведь «две <рифмы> придут сами, третью приведут» и будет всего *шесть*.

Серафим является пророку на *перепутьи*, поэт, по контрасту, чтобы избежать перепутья, открывает вольный *широкий путь* трем парам рифм и даже разрешает им *глаголы*. «Пророк» весь построен на действиях — «глаголах» и оканчивается словами с глаголом: «*жги сердца людей*»; в «Домике», наоборот, нет приказаний, веления, а *разрешаются* глаголы, которыми поэт почти и не пользуется. В «Пророке» сжатость, глагол — как выражение строгости, в «Домике» не «глаголы», а «*разглагольствования*», бытовые разговоры («много вздору приходит нам на ум...»): «Так вот куда октавы нас вели!»

Противоположное тому, к чему серафим привел пророка.

Серафим высокого происхождения, он — небесный посланник — вызывает страдания и преображение *отшельника* в *пророка*; Параша, преображающая мужчину в кухарку Маврушу, тоже не низкого происхождения: она двоюродная сестра «супруги гоф-фурьера» (сравни Гавриила из «Гавриилиады»).

После прикосновения серафима пророк стал зрячим, его глаза открылись, как у «*испуганной орлицы*»; поэт, переряженный Маврушей, только *робко* разбирает фартук (высокий и бытовой стили) и боится, как бы не открылись глаза у вдовы.

Пророк слаб и беспомощен после того, как к нему явился и преобразил его серафим — «как труп в пустыне» он лежал; Мавруша после того, как переделался в бабу, в плане бытовом — беспомощная и плохая кухарка. «Глас бога» заставляет видеть и внимать, идти к людям пророка. «Глас вдовы» заставляет видеть и внимать Маврушу и броситься в бегство (от людей).

Серафим вырвал грешный, празднословный и лукавый язык у пророка; поэт в «Домике» свой собственный язык характеризует как своего врага, и далее «фригийский раб» (антитеза явившемуся из дальних стран серафиму) на рынке (антитеза пустыни), взяв язык (язык продажный), сварил его (антитеза «вырвал» и, конечно, бросил; наоборот, в бытовом плане язык — съедобная вещь, действительно, «у господина Копа копят его»<sup>9</sup>. Коп — коптит, Серафим — срывает, вырывает).

Серафим вместо вырванного языка вставил и вложил в замершие уста пророка «*жало мудрых змеи*». Поэт свой язык, свою бойкую форму в стихах характеризует как александрийский (т. е. стих Александра Пушкина, о чем см. ниже), которым к тому же он и не пользуется, и характеризует оба стиха: и настоящий александрийский и свой — Александра\*:<sup>10</sup>

\* Слово «его», как говорит Брюсов, относится к октавам, а не к александрийскому стиху, и здесь же указывает на неизбежность «незаконченности работы» Пушкина<sup>11</sup>. Шуточное понимание александрийского стиха как стиха Александра в стиле поэмы, наоборот, говорит о *законченности* работы строгого к себе Пушкина.

Извилистый, проворный, длинный, склизкой  
И с жалом даже — точная змия;  
Мне кажется, что с ним управлюсь я<sup>12</sup>.

В «Пророке» с языком управляется серафим, в «Домике» — сам поэт.

Серафим пользуется мечом и рассекает пророку грудь (план библейский), поэт—Мавруша\* пользуется бритвой и сам бреет себе бороду (в плане бытовом).

Пред зеркальцем Параши, *чинно* сидя,  
Кухарка брилась.

С пророком не чинятся! Серафим вынул *трепетное* сердце у пророка, и он *лежит*, как труп; поэт—Мавруша, ощутив *страх*, «с намыленной щекой» (бытовое) испугал старуху и бросился бежать.

Серафим вырывает внутренности — язык и сердце у пророка; поэт—Мавруша в роли плохой кухарки, в плане бытовом, занимается тем же на кухне.

В «Пророке» мучительная, несладкая операция — у Мавруши «к пирожному припала страсть», а болят зубы, повязалась.

Серафим влагает в грудь пророку «уголь, пылающий огнем», поэт собирает-ся в мечтах сжечь трехэтажный дом, построенный на месте прежней лачуги.

Огонь в сердце сжигает у пророка все прежнее и ветхое в нем, и пророк после того вырастает. В «Домике», наоборот, выросший новый дом хочется сжечь и увидеть на его месте старую лачугу.

Отнимающий все, что было у пророка, серафим находит свое бытовое воплощение в страхе старухи, как бы кухарка, собравшаяся спечь пирожное, но вздумала *обокрасть* их.

Вот будем мы с обновкой  
Для праздника! Ахти, какая страсть!..

Новое перевоплощение в «Пророке» «обновки», «праздника» в бытовом «Домике»; в первом «праздник», во втором — ирония над праздником. Кухарка, готовящая на огне («пирожное испечь»), противопоставлена серафиму с огнем; воровство — даванию; печь, печной горшок заменили бога.

Как труп в пустыне *лежал* пророк; вдова, увидев бредущую Маврушу, — «ах, ах!» и шлепнулась.

Упал измученный пророк — и нет серафима; упала вдова — и простыл след Мавруши.

До тех пор, пока серафим не появился перед пророком, он влачился в мрачной, неведомой пустыне, он кое-как существовал; до тех пор, пока Параша не разыскала и не привела своего возлюбленного, мы ничего о нем не слышали и можем только подозревать, что это сам поэт, сначала «Тамерлан иль сам Наполеон», оказывающийся затем робкой Маврушей.

«Бога глас» взывает к пророку, заставляя его действовать: «глаголом жги сердца людей!» Глас вдовы: «Ах, ах!» — вызывает постыдное бегство Мавруши.

После своего преображения пророк обходит моря и земли и идет *к людям*; после того, как открылся обман, Мавруше не остается ничего другого, как бежать за тридевять земель *от людей*.

\* Мавруша — уменьшительное от мавр и от Мавра, намек на мавританское происхождение самого поэта.

Веление пророку — «глаголом жги сердца людей» — прямо и определенно, оно звучит торжественно и мощно; наоборот, после растерянного, недоуменного окончания — стремления как-нибудь поскорее закончить поэму, вполне законен вопрос слушателя, выраженный не библейски торжественно, а обывательски просто: «Да нет ли хоть у вас нравоученья?» — и тут подступают сомнения: «Нет... или есть: минуточку терпенья...»

Мораль, вытекающая из стихотворения «Пророк»: только высшая, бо́льшая, чем человек, сила может перевоплотить, сделать ценным и значительным пустынноика, и только тогда его глагол способен будет «жечь сердца людей».

Нравоучение в «Домике» — в согласии со всем строем поэмы: очень простое, житейское, обывательское; на первый взгляд — практический совет: «Кухарку даром нанимать опасно».

Опасно придерживаться того мнения, что можно что-либо получить даром; пророк должен был вынести нечеловеческие, уничтожившие его мученья для того, чтобы преобразиться в сильного, в пророка.

В «Домике», наоборот,

Кто ж родился мужчиною, тому  
Рядиться в юбку странно\* и напрасно;  
Когда-нибудь придется же ему  
Брить бороду [себе], что не согласно  
С природой дамской... \*\*<sup>13</sup>

Если исключительное самопожертвование и испытания делают человека сильным и громадным в области духовной, подобным библейскому пророку, то, напротив, в плане бытовой жизни Мавруша (уступая своим амурным желаниям, готовая переодеться в женское платье (преобразиться), и не желая понимать, что такие влечения не шутка, не забава, а что они обязывают) идет по пути обмана, рядится в юбку и постоянно боится, как бы не выдать своего настоящего пола. Другими словами, она идет путем компромисса и так и не может разрешить вопроса о том, кто она? С виду кухарка (в глазах старухи), по существу должна была бы быть мужчиной, но это ей приходится скрывать из боязни перед ответственностью.

Так, телом Мавруша мужчина, духом же своим она слабая, не могущая взять на себя обязательств баба.

Компромиссно решая жизненную задачу, колеблясь и сомневаясь, постоянно боясь упреков и самоупреков и как будто обличая и упрекая других, поэт приходит, наконец, к морали, к нравоучению.

Оно звучит как решение основной проблемы: *vir* или *femina*; разрешение очень простое, согласное с природой, исключающее всякое притворство. Требуется правдивость, необходимы правдивые отношения, но об этой правде, об их обязанностях перед природой забыли поэт и Мавруша — одно и то же лицо, как на это указано некоторыми исследователями.

Такое контрастное, по противоположности изживание и воплощение одной и той же темы, решение вопроса в различных планах бытия — черта чрезвычайно типическая для Пушкина, на нее указал еще Ходасевич<sup>14</sup>, на нее

\* Сначала было «стыдно».

\*\* Шуточное выражение: кухарка-дама.

указываю и я в моих анализах маленьких трагедий Пушкина. Так построены «Моцарт и Сальери», так в «Пире во время чумы» построены песня Мери и гимн Вальсингама, так построен сам «Пир», «Расставание», «Евгений Онегин» и другие.

Дьявол с богом борются, а место борьбы — сердце человеческое, как сказал Достоевский.

Эти два противоположные, исключающие друг друга решения, взятые в разных планах бытия, духовных наших планов<sup>15</sup>, волнующие писателя душевные содержания или темы, расширяют его возможность видеть и позволяют ему провидеть и откликаться на такие явления духовной жизни, которые как будто бы друг друга исключают.

Громадный размах возможностей понять раскрывает перед нами кругозор в его предельных границах, жуткую область тех крайностей (пределов), между которыми мятется и находит свои пути ищущий и обуреваемый противоречиями человек.

Отзываясь и углубляясь во всякое свое побуждение, умея проецировать его вовне в форме образов, вглядываясь, всматриваясь в них, ища в них правды, художник снова приходит к правильному пониманию себя, а через себя — и всего громадного окружающего его мира со всеми его сложностями и запутанностями.

Выходом из этого положения служит деятельность; путь поэта лежит через осознание, критику, регулировку и овладение — к деятельности.

Если «Пророк» мог привести Пушкина по путям самообождения и к переоценке себя самого, к самоопьянению, то «Домик» приводит его к противоположному — «яма-кочка».

Тряская телега жизни<sup>16</sup> выводит на ровную дорогу простого, здорового утверждения не того, кто думал, но того, кто думая, действовал.

### 3

Попробую теперь, замыкая круг нашего исследования, еще раз в самых кратких чертах повторить то, что мною только что раскрыто — параллель между «Домиком в Коломне» («Домик колом мне» — ирония над женитьбой) и «Пророком».

Оба эти произведения относятся друг к другу как тезис и антитезис.

В «Пророке» — подъем, высокий библейский стиль, в «Домике» — низкий, бытовой.

Л. С. Пушкин так говорит в своих воспоминаниях о брате: «Когда появилась его шутка «Домик в Коломне», то публика увидела в ней такой полный упадок его таланта, что никто из снисходительного приличия не упоминал при нем об этом сочинении»<sup>17</sup>. Белинский признал «Домик» блестящей безделушкой<sup>18</sup>.

Если, как я уже говорил, «Пророк» мог вести Пушкина по пути к самообождению и к переоценке себя, то «Домик в Коломне» обнаружил в нем другую, противоположную в нем тенденцию и выводит его, наконец, на «ровную дорогу». Но для того, чтобы выйти на дорогу, нужно гореть, нужно жить и в

том, и в другом испытании, раскрывать в своей душе источники (жажды) огненного начала, сжигающего (угль) все преходящее, очищая через огонь свое бытие.

Этот огонь, как стихию живой пламенной души, Пушкин открыл в себе как извечный символ человеческой жизни, стихии, нашедшей свое воплощение в любви к миру и к человечеству.

Понятно, не всегда и не всюду, где поэт говорит об огне, он понимает под этим душу; огонь у Пушкина имеет прежде всего значение оживляющее, т. е. динамическое, действенное, а не пребывания («глаголом гжи»).

Больше того, как у примитивного человечества, у наших далеких пращуров, огонь у Пушкина связывается прежде всего с половой любовью как с источником неугасимого бытия, и для него жить значит пылать, воспламенять любовью, зажигать огонь — быть в состоянии любить окружающее, давать ему огонь. Так в добывании священного огня дальний предок наш видел рождение светлого бога пламени и самый половой акт рассматривал, как акт возникновения, зарождения новой жизни\*, о чем я подробно говорю в моей работе об «Орнаментах восточных ковров» (будет напечатана в скором времени).

За этим огнем, как в символе, скрывается вся многообразная и многоцветная жизнь живого действенного человека.

В книжке Гершензона мы встретим немало примеров такого понимания огня как источника любви у Пушкина<sup>20</sup>.

Но огонь, как стихия, действителен, и душа-любовь Пушкина действительна по преимуществу. Поэзия тесно связана с душой, с любовью и, как мы знаем, с половой любовью поэта. Половая любовь есть особого рода опьянение, горение (Дионис, суффизм). На очаге, на алтаре, где возжигается огонь жизни, творит любовь поэт, и

...пуская толпа его бранит  
И плюет на алтарь, где твой огонь горит...<sup>21</sup>

Сексуальная жизнь, освобождение сексуальной любви, Эроса, которого требует природа, явлено и понимается поэтом совсем не так, как толпой. Как зиждитель новой жизни, как начало стихийное, любовь позволяет знать поэту в мире то, чего никогда не узнают «духом хладные скопцы»<sup>22</sup>.

Соприкосновение с реальной жизнью, связь с этим миром устанавливается через любовь к женщине, через зрелую половую жизнь, связанную с завершительной стадией развития человека, но не только его физического, но и духовного развития.

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть...<sup>23</sup>

Да будет (пусть) «младая» новая жизнь! Свободная от личностных, эгоистических мотивов душа поэта приемлет новую жизнь как новое горение зажженных светочей, и потому свято для него все то, с чем связано прежде всего новое возгорание жизни — алтарь, жертвенник, лира (женские символы рождения). Все эти символы, все эти орудия его действия, его культа, даны в мире в живом, огненном начале души поэта, и он видит их в той, которая творит новую жизнь, — в женщине. И когда

\* См. «Сон и миф» Abraham'a (есть в русском переводе)<sup>19</sup>.

Молчит его святая лира;  
 Душа вкушает хладный сон,<sup>24</sup> —

женщина, муза, богиня вызывают к жизни его творчество: это алтарь жизни, эта та, перед которой готов раскаться и молчать, лишь созерцая ее, как Гуан, встретив в ней вечно женственное<sup>25</sup>, мать жизни прежде всего.

Прекрасный образ такой матери, вечно женственной, Пушкин дал в своей Татьяне; образом женщины, его будущей женой, полны его мысли, когда в Болдине, в насильственной разлуке с невестой, он пишет «Домик в Коломне» и целый ряд маленьких трагедий и стихотворений.

Отделавшись от мучительных колебаний, сомнений и страхов, этот дважды «15-летний паж» после всех сомнений нашел, наконец, путь к творчеству через женщину, как когда-то его «Пророк», а не как его «Евгений Онегин». Потрясенные явившимися в их жизни видениями, они могли: один (Пророк) встать и пойти по настоящему творческому пути, другой (Онегин) продолжать с тоской и унынием в сердце блуждать по свету, не находя себе приюта и покоя (то же — ср. «Цыганы», «Кавказский пленник» и др.).

Катарсическое значение «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне» не вызывает никаких сомнений. В обоих этих произведениях больше автобиографического, чем это можно было бы доказать.

Если бы взять и рассмотреть «Евгения Онегина» с точки зрения «modo vir, modo femina», то нам открылись бы многие, чрезвычайно интимные стороны, поддержанные и снова воскресшие в «Домике в Коломне». Поражает одинаково решительность и сила, мужество Татьяны и Параши, самостоятельность их, власть над мужчиной; и там и здесь женщина — центральная фигура произведения. Но еще больше, может быть, остановит наше внимание то, что и та и другая женщина — простые; «бедная Таня» и «простая, добрая моя Параша» — обе мечтательно связаны с природой, природой-матерью, что не мешает им трезво и здорово смотреть на окружающее. И какими искусственными, капризными, своенравными и мало самостоятельными представляются перед ними Онегин и Мавруша, переодетый мужчина. Вспомним, что и об Онегине, о женственном Онегине, Пушкин сказал при прочих равных условиях то же, что и о Мавруше. Евгений перед зеркалом проводил по крайней мере три часа.

И из уборной выходил  
 Подобный ветреной Венере,  
 Когда, надев мужской наряд,  
 Богиня едет в маскарад.

Всегда переодевания «несогласны с натурой», как несогласно с природой то, что «перед зеркалом Параши» вдова застает бредущую Маврушу.

Алеко, кавказский пленник, Евгений Онегин — все они представляют собой слабых, ущербных людей, всеми ими играют страсти:

...играли страсти  
 Его послушною душой!  
 С каким волнением кипели  
 В его измученной груди!

Таковы своекорыстные, мучающие себя люди, обратившие свои переживания и огонь страсти на себя самих и потому мучающие других без надежды

найти когда-либо выход. Конец «Евгения Онегина» можно усмотреть, возможно, в «Домике в Коломне» — Онегин снова убегает от женитьбы.

Совершенно иное происходит с человеком, когда он, подчиняясь сверхличной стихии, мировому огню, Эросу, отдает себя, тогда, и это характерно для Пушкина, человеческому

Сердцу женщина являлась  
Каким-то чистым божеством.

О том, какой является эта женщина (алтарь или жертвенник огня) в начале жизни, в период преимущественно нарцисстического и самоудовлетворения, об этом Пушкин прекрасно сказал в стихотворении «В начале жизни школу помню я...»: он «убегал в великолепный мрак чужого сада», там

...нежила меня дерев прохлада,  
Я предавал мечтам мой слабый ум.

т. е. уходил от реальности и, как и Сальери, типичный эгоцентрик (это сторона души поэта — Сальери испытывает те же переживания):

Всё наводило сладкий некий страх  
Мне на сердце, и слезы вдохновенья  
При виде их, рождались на глазах.

Там, в этом чужом саду, два идола, два «чудесных творенья»: мужчина и женщина — два инфантильных бога (imago) — отец и мать — влекли его волшебной красотой.

Один (Дельфийский идол) лик молодой —  
Был гневен, полон гордости ужасной,  
И весь дышал он силой неземной.

Этот гневный, гордый, с неземной силой идол — мечта об отце, другой — женщина, богиня Афродита — богиня любви — мать.

...женоподобный, сладострастный,  
Сомнительный и лживый идеал —  
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.

В согласии с этим в «Каменном госте» Карлос называет Лауру «милый демон». Эти статуи снова оживают в «Каменном госте» Пушкина; гневной, полной гордости ужасной и с неземной силой оказалась статуя командора, над которой Гуан пытался посмеяться, как в «Домике» посмеялся над всеми и всем Пушкин, так осмеял моральную силу убитого им де-Сольва Гуан. «Сомнительный идеал», Дона Анна на гробнице мужа представляется ему:

...и мнится мне, что тайно  
Гробницу эту ангел посетил.

«Мраморный кумир», отцовский комплекс наводил сладкий некий страх; эту сладость и этот страх испытал на последнем свидании с Анной Гуан — одна из сторон души самого Пушкина.

От живой женщины, которую Пушкин характеризует как свой идеал позднейших лет:

Смиренная, одетая убого,  
Но видом величаясь жена, —

хранившая строго надзор, молодой Пушкин убежал в область мечтаний и мраморных статуй, которые он оживлял в своей фантазии, потому что его

...смущала строгая краса  
Ее чела, спокойных уст и взоров,  
И полные святыни словеса.  
Дичась ее советов и укоров,  
Я про себя превратно толковал  
Понятный смысл правдивых разговоров...

Няня Пушкина? Арина Родионовна и ее простая правдивая душа, связанная с древними укладами жизни, и два идола, иноземные статуи, чудесные творения соблазнительной, неведомой жизни офранцузившихся взрослых с их аффектированными переживаниями — гневом и страстями. Спокойная мудрость представительницы народа в скромной лачужке и изысканная, праздничная ночная жизнь великосветских идолов в трехэтажном доме, который хотелось бы сжечь, чтобы снова вернуться к простой, глубокой мудрости народа (в лачужку).

Так, снова прикоснувшись к родной земле, черпает Пушкин духовные силы и начинает понимать смысл слов, которых он не мог понять, пока у него был «слабый ум», и он только превратно мог толковать смысл «правдивых разговоров».

Снова через женщину пришел он к простой, извечной правде человечества, к правде, которая дает возможность жить и чувствовать свою связь с землей. Мишура, наряды, маскарады, праздники отжили свой век, теперь Пушкин обращается, в последний раз посетив «свод искусственный порфирных скал», к реальной жизни, к действительности. Этот период знаменуется после большой внутренней работы обращением его к простым, бесхитростным «Повестям Белкина», отходом от рифмованной поэзии и непосредственной связью с настоящей, живой действительностью.

О школе в начале жизни вспомнил Пушкин; только теперь эта школа могла быть осознана и сознательно введена в духовные богатства поэта; древний культ огня, далеких и близких нам пращуров принял Пушкиным в сокровищницу духа. Теперь, среди людей, в настоящей, не измышленной действительности он может сказать обо всем, не прикрашивая, не впадая в искусственный пафос; мудрая жена научила его простой, содержательной и от сердца идущей речи и очистила его от того «похмелья», которым жил он в великолепном мраке чужого сада:

Безумных лет угасшее веселье  
Мне тяжело, как смутное похмелье.

Теперь он нашел свой сад, и в этом саду нет иноземных кумиров, нет искусственных сводов порфирных скал. Дешевка и показная французская пышность и блеск заменились глубиной и серьезностью настроения:

В последний раз твой образ милый  
Дерзаю мысленно ласкать...

Этим чувством, этим настроением отмечены маленькие трагедии Пушкина, в них он расстается со статуями, с искусственностью порфирных скал, с мраморными героями и в действительной жизни находит, наконец, то про-

стое, мудрое и глубоко связанное с его душой, что дано велением природы, а не собственными произволениями или измышлениями и чуждыми ему, посторонними влияниями.

Теперь понятным становится смысл правдивых разговоров мудрой жены и то, что он ищет и находит правду, правду жизни, а не наркоз вдохновения и мечты. Пушкин приходит к старой и снова новой для него действительности.

Так замыкается круг в развитии поэта. Освободившись от всего искусственного и ложного, от всего того, что давали навязанные извне влияния, чуждые его сущности, он возвращается к родному пейзажу в «Осени», к родной жизни в «Повестях Белкина» и, отбросив все придуманное и показное, раскрывает нам глубину своей огненной души, которая созрела, наконец, до настоящей оценки «понятного смысла правдивых разговоров» природы как матери всех живущих на земле (от эгоцентризма и эготизма к сыновству и чувству братства со всем человеческим, происшедшим от одной матери — земли). Эта связь с землей, с русской землей, делает поэта национальным, эта связь с человечеством делает его одним из мировых писателей с неумирающей душой. Душа Пушкина в заветной лире пережила его прах и избегла тленья; мелочи и волнения светской жизни привели тело Пушкина к гибели. Но огонь его творчества неугасим.

Таким образом, в «Домике в Коломне» мы видим, как поэт в творческих исканиях находит выход из тяжелых внутренних коллизий. В форме игривой поэмы-шутки, которая начинается с воинственных приготовлений и кончается неожиданно нравоучением, поэт нашел разрешение (в плане бытовом) в формулировке «кухарку даром нанимать опасно». Теперь, почерпнув силы и все еще не «разделавшись» со своим внутренним разладом, Пушкин обращается к сценам из всемирной литературы, а перед нами встают последовательно образы «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», «Каменного гостя» и через некоторое время «Пира во время чумы».

В этой тетралогии, в четырех трагедиях, объединяющим чувством является страх, страх в самых разнообразных своих проявлениях у различного рода персонажей.

Скупой рыцарь боится утратить свои богатства — источник его вдохновений и могущества, не в силах отказаться от своих богатств, хотел бы и после смерти стеречь и охранять от живых свои сундуки: для себя, а не для других скопил он свои богатства. Сын не лучше отца. В жизни поэта: страх потерять свою самостоятельность, свое вдохновение, свою золотую свободу — мысли о себе, как бы не лишиться всего.

Моцарт и Сальери: щедрый и скупой, богатый духовно и бедный духом; забывающий о себе и только думающий о себе. Ценящий все и всему завидующий. Оживляющий и убивающий. У Сальери — страх потерять свою «глухую славу». В жизни поэта: борьба между двумя сторонами его души — Моцартом и Сальери. Моцарт женат, имеет ребенка, Сальери вдов, бездетен, бесплоден.

«Каменный гость». Гуан стремится к женщинам, но не уверен в успехе; нужно все время убеждаться в том, что выйдет, что будешь победителем. Страх перед воспоминаниями заставляет убежать от мыслей и уходить в действия. Отвлекаться окружающим и погибнуть от того, чего избегал: то же в жизни поэта.

«Пир во время чумы»: страх перед реальностью, уход от нее из боязни перед настоящим горем, игра в опасности, наслаждения, связанные с гибелью.

Неспособность действовать. Совершенно непонятно, почему некоторые исследователи, например Яковлев<sup>26</sup>, считают возможным для Вальсингама выход из задумчивости в деятельности, направленной на служение страдающему человечеству во имя не христианских, а общечеловеческих ценностей — это остается загадкой. Вальсингам — не действующая, а только переживающая сторона великой души ее творца.

Страх — чувство, приводящее человека к узкому замыканию в себе, к себялюбию, ограничивающему мир и отравляющему существование. Страх выявляет самые низменные стороны человеческой души, Гуан пытается перед гибелью думать об Анне, но скорее отвлекаясь, как это ему свойственно, от страха, чем привлеченный ее судьбой, — это понял в «Шагах командора» Блок. Отношение Гуана к статуе обнажилось уже в том страхе, который он испытал, когда в ответ на его приглашение статуя поклонилась.

Этот страх, конечно, по-разному проявляется у всех перечисленных персонажей трагедий. У барона — скупого рыцаря — страх потерять золото, источник его силы и вдохновения, страх, делающий его жалким лжецом перед герцогом, страх, который мучает его и отравляет его радости в подвале перед сундуками. Страх и сомнения у Сальери вызваны опасениями за свою «глухую славу»: он боится ее потерять. Сальери способен на сделки с совестью, боится, как бы Моцарт не понял, что он ему готовит, сомневается и боится. Гуан боится мыслей, воспоминаний об убийстве командора, уходит от воспоминаний в действовании, уверен, что он свободен от страшных мыслей и гибнет жертвой своего страха. Вальсингам боится реальности, реальных страданий и необходимости забыть о себе во время общего бедствия. Отчаяние характерно для Вальсингама, сомнения мучают его, он не в силах идти за священником, но он не может противопоставить ему такого мирозерцания, которое его удовлетворило бы. Безвыходность положения, страх и мучительные сомнения — вот что объединяет все эти произведения и эти состояния — продукт узкоэгоистических стремлений героев трагедий: они думают только о себе, думают о том, как бы спастись, уйти от реальности. У всех у них нет любви к другим, они только и думают об удовлетворении себя, своих собственных потребностей, они не связаны, не чувствуют, не осознают своей связи с обществом, с другими. Даже Моцарт, щедрый, дающий, творящий для музыки, испытывает страх, когда он ушел в себя, когда не захотел отдать «черному человеку» написанный для него Requiem.

Какой же выход из такого положения? Будь прежде всего человеком, освободись от личного, отдавай, потому что, отдавая, богатеет человек и беднеет, если он скупится, удерживает для себя; тогда-то и появляются сомнения и страхи, еще более уничтожающие человека и ведущие его к гибели как к моральной, так и к физической.

Сомнения мучают Пушкина, он не в силах решить вопроса своей жизни о женитьбе, и невозможность для него найти выход в реальности, громадное напряжение сил, внутренних конфликтов, борьбы находит выход в творческом процессе\*. Здесь, в творческих достижениях, как и в деятельности, в которой он чувствует свою власть, свое могущество, он в силах овладеть положением (магическая деятельность) и связаться с необходимостью, диктуемой самим

\* См. мой доклад на Психоневрологическом съезде 1923 г. «О детских играх».

произведением (этапы этого овладения — «Домик» в первоначальной редакции с обилием личного и в окончательной, освобожденной от личного, и затем трагедии); через это подчинение (через влияние образцов) еще больше подчеркивается элемент необходимости. Идя навстречу подчинению разумному, необходимому, осознанному и объективно ценному, Пушкин выходит на «ровную дорогу». В этом творческом подъеме, в этой удивительной по своему творческому напряжению эпохе в достижениях поэта поражают громадные духовные силы, могучая деятельность Пушкина.

Силы, которых нельзя использовать в действительной жизни, вследствие карантинных и холеры в Москве, вынужденного пребывания в Болдине, силы эти находят свой выход в творческих достижениях поэта.

Чем ночь темней, тем ярче звезды...

В трудном положении, при ограничении, в тяжелых условиях жизни ярче светятся и горят затаенные, глубокие, неотступные, требующие своего разрешения вопросы, жизненные вопросы...

Пушкин решает их с той искренностью, с той честностью, которая возможна только для гения, вот почему не мог он закончить, например, «Евгения Онегина», так как Онегин — только этап в жизни Пушкина, его двойник, в котором немало того, чего не хватало самому поэту... В «Домике» есть Татьяна Ларина — Параша (Наташа), блуждающий Евгений — теперь ряженая Мавруша, переодетый мужчина, приводящий поэта к осознанию комического, шуточного положения, его проказ и к осознанию серьезного в жизни.

Выход из такого положения, которое не удовлетворяет поэта, выход к жизни, к людям, не к себе самому, а к коллективу, к природе, к правде — характерная черта для всего мировоззрения Пушкина.

В его вечно живой душе сталкиваются и борются противоположные стремления, которые находят свое выявление в его творчестве, причем не «задумчивость», не процессы, ведущие его к сомнениям, выступают на первый план, а удивительная способность увидеть, осознать и воплотить и ту и другую крайность. Контрастные положения привлекают внимание поэта; наряду с положительным решением темы мы очень нередко встречаем и противоположное решение (см. Ходасевич относительно петербургских повестей Пушкина<sup>27</sup>). В «Домике в Коломне» мы имеем произведение, в котором с иной, новой стороны освещается перед нами «Евгений Онегин» (образ Татьяны и, может быть, самого Онегина), «Пророк» и многие другие\*. Но такой подход, конечно, диктуется не произволом, не шуткой, это не пародия и не каприз поэта, а диктуется *необходимостью*. Необходимость, а не произвол ведут поэта по определенному пути и к определенным достижениям. Все детское, ребяческое, хотя бы и в пышных формах представленное и найденное, преодолено поэтом для того, чтобы стать больше; для того, чтобы вырасти, есть один только путь: путь освобождения себя от личного. Этот путь культурного преодоления связан с ростом личности, дает силы и прочный фундамент для всей деятельности. Возможность задержки, отодвигания момента удовольствия знаменует собою в психической жизни расцвет высших достижений. Такой путь прошел в Болдине Пушкин.

\* Например, «Граф Нулин».

## «Желание» как магическое стихотворение Пушкина<sup>1</sup>

### 1

С 1818 года в творчестве Пушкина «наступает эпоха преодоления» воздействий на него Жуковского. «Пушкин видит в Жуковском своего учителя, <...> но не образец для подражания. Недаром в «Руслане и Людмиле» он пародирует «Двенадцать спящих дев» Жуковского. Позже, в «Евгении Онегине», Пушкин дает в словах Ленского характерную стилизацию напевного стиля:

Куда, куда вы удалились,  
Весны моей златые дни?  
Что день грядущий мне готовит?

.....

Отголоском увлечения стилем Жуковского является стихотворение «Мне вас не жаль» (1820 г.) — с его повторениями и с вопросительным кадансом. Таково же «Желание» (1821), где стилизация под прежнюю манеру чувствуется и в появлении имени Эльвина и в системе лирических вопросов:

Приду ли вновь, поклонник муз и мира,  
Забыв молву и жизни суеты...

.....

Но характерно, что особых приемов разработки вопросительной интонации, какие мы наблюдали у Жуковского, здесь нет» (Эйхенбаум)<sup>2</sup>. Стихотворение «Желание» говорит о страстном желании поэта вновь увидеть, о неодолимом желании человека, которого гнетет окружающая жизнь и который ищет, хотел бы вернуться в иную страну, в тот край, где все так прекрасно и куда влечет душа, полная сладостных воспоминаний. Осуществить эти воспоминания, снова вернуться в страну прекрасных переживаний — вот чего желает, чем томится уставшая в треволнениях жизни душа поэта.

Но что же это за край? Край Эльвины, край веселого Салгира... Он рисуется перед глазами поэта как фантастический мир, родной, милый, живой, куда он стремится и где хотел бы он «заснуть душой на лоне мирной лени».

Какое-то волшебное стремление оживить вновь прошлое, магически разбудить прошлое — прошлое, которое знакомо только одному поэту, о котором

знает только он один, и потому все вопросы в этом стихотворении имеют отношение только к нему одному и есть не что иное как вопросы, не предполагающие ответа. Конечно, никто не видел этого края, и в восхищении от того, что он его видел, поэт рисует нам блаженную страну, для него, увы, уже недосыгаемую. Нарисовав перед нами эту страну, этот край, этот рай, поэт мечтает о возможности вернуться туда для того, чтобы заснуть душой.

Стихотворение это — исполнение желания поэта как бы в грезах наяву, в некотором особом состоянии души, но это желание, как это характерно для таких грез, омрачено окружающей действительностью, которая сковывает мысль, умеряет, ограничивает возможности и совершенно противоположна тем грезам, которые так волнуют поэта.

Все время, на протяжении всего стихотворения, звучит другой скорбный мотив невозможности осуществить желание — сомнений; мучительно сладкие сомнения, мучительные — поскольку они неисполнимы, сладкие — поскольку они говорят о прекрасном прошлом, поскольку это была когда-то для поэта действительность.

Стихотворение, как думают исследователи, связано и написано под еще явным влиянием Жуковского... На пути освобождения от подражания, на путях, ведущих к самостоятельности и, следовательно, к одиночеству, поэт возвращается к милым образам прошлого, к Эльвине, к Салгиру, к идиллической жизни простых сердцем людей, к лавровым и миртовым рощам, к Фебу, к задумчивой лире, к буколической поэзии и выражает желание уснуть, забыться, отдохнуть.

Это только воспоминания, поэт хочет жить воспоминаниями подальше от молвы и света суеты, его окружающих.

Назад, в прошлое, к любовной, ласковой, милой, простой природе, природе-матери, богатой хранительнице человека простого и близкого к ней, среди гор, полей, моря и неба, роскошной растительности, где, напившись, уснули стада, дети земли и где только двигаются, шумят и говорят — море, водопады, валы, бегущие суда, а золотой Феб льет свои лучи на землю и на море.

Сумерки души противопоставлены полудню природы.

Природа-мать в пышном цвете своих сил: нивы богаты, холмы цветут, янтарный виноград созрел. Назад, уйти в прошлое на лоно матери-природы, нашей общей матери, где все мило красою безмятежной, где все пленяет путника, где все живо и где к путнику не предъявляется никаких требований, он может отдохнуть под сладостной лаской матери-земли. Уставшая и не терпящая холода молвы и суеты света, душа поэта хочет снова стать дитятей на лоне природы-матери, вернуться к той, которая когда-то давала в изобилии ему ласку и согревала его, и хранила от невзгод жизни (мотив к любимым).

Утихнут ли волненья жизни бурной?  
Минувших лет воскреснет ли краса?

Тяжелая, холодная действительность уводит поэта в прошлое, где в образе ласковой матери-земли, любимых существ он находит успокоение и сладостные переживания первоначальных дней.

Желания бурной души поэта, истомленной холодной, бездушной жизнью «света», влекут его назад в детские годы, делают его ребенком на лоне матери-природы: любовь к природе — одно из преломлений любви к матери. В магическом действовании, вызывая призрак минувшего и застывая от холода настоящего, поэт в своем желании переносится на юг, к солнцу. Стихотворение только внешне связывает Пушкина с Жуковским, внутренне оно состоит из желаний ослабшего под влиянием суровой действительности человека, сущность его — в магическом.

В магическом есть сила, могущество желаний, которым подчиняется действительность, но есть магия торжествующая и есть магия интимных желаний, робко создающихся, внутренне хрупких образов, все очарование которых в их призрачности и недостижимости.

Мотив магического овладения в круге заклинательном позволяет понимать вопрос «Кто видел край», естественно обращенным к себе, и на него только один ответ: я видел его, никто другой его не видал. Но и я только в прошлом *видел* его, теперь его нет, теперь мучительно хочется создать, воскресить и снова увидеть его — этот край, где все иное, чем то, что вокруг. Первый куплет, как лейтмотив желания всего стихотворения, намечает в нем развивающиеся в дальнейшем темы.

Теме «Кто видел *край*» соответствует развитие ее: «Златой предел, любимый *край* Эльвины». Тема «где роскошью природы» развивается в куплете «Все мило там красою безмятежной, Все путника пленяет и манит»; «Сады Татар и нивы богатит, Холмы цветут». Тема «Оживлены дубравы и луга» развивается в четвертом куплете:

Все живо там, все там — очей отрада:  
В тени олив уснувшие стада...

Тема:

Где весело шумят и блещут воды  
И мирные ласкают берега

Развивается:

И моря шум...

Тема:

Где на холмы под лавровые своды  
Не смеют лечь угрюмые снега?

Развивается:

Приду ли вновь, поклонник муз и мира,  
Забыв молву и света суеты...

.....

Найдешь ли вновь утраченные звуки?

(угрюмый холод света)

Тема:

Скажите мне: кто видел край прелестный,  
Где я любил, изгнанник неизвестный?

И там, где мирт шумит над тихой урной,  
Увижу ль вновь, сквозь темные леса,  
И своды скал...

**Мать-покровительница оберегает, хранит свое дитя.**

И потом в описательной части волшебного края сначала «помню» и под самый конец «живут». Здесь мало движений, это видение.

«Все живо там»: но жизнь эта больше всего дана в цезурах: «приду ли вновь» — ритмы быстрее, хочется идти, как в той удивительной строке, где «Привычный конь по склону гор бежит».

«И там, где мирт шумит над тихой урной», — снова романтический перевес правой половины после цезуры в «Увижу ль вновь, сквозь темные леса», перевес правой далекой стороны, композиционно замыкающий и создающий печаль: не только в этом *о — ё — а*, но и в согласных — подряд: *скв мн*.

«И своды скал, и моря блеск лазурный» — св, ск, бл, рн.

«И ясные, как радость небеса?» — *ясн, сть*, и затем свободное дыхание в слове «небеса».

Об этой изобразительной стороне стихотворения я скажу дальше.

Напевный характер «Желания» объясняется, конечно, не влиянием Жуковского, которое в этот период творчества Пушкина пошло на убыль, а необходимостью в этой именно форме дать воплощение и оформление душевному состоянию поэта. Старые ритмы как нельзя более соответствовали воспоминаниям о прежнем, о прежней любви.

Пушкин желает увидеть такой край, который представляется ему теперь «раем». О, как стремится он, как хотелось бы ему не только видеть, но и осязать его\*. Это томительное стремление своих желаний он выразил, может быть, в пятистопном ямбе — в пяти пальцах своей руки; это стремление к матери-природе он изобразил нам в богатых, длительно полнозвучных, не обрезанных согласными и кончающихся главным образом гласными рифмами: в стихотворении только три рифмы кончаются на согласные, и все они глагольные: «манит, бежит, богатит».

\* О прикосновениях как о символе власти см.: *Фрейд Зигмунд. Тотем и табу*. М.; Пг., 1923. С. 54—64.

В каждом стихотворении мы различаем три стороны, вырастающие из потребности выразить себя: наиболее простой из них является стремление к повторному воспроизведению, другой — к изобразительности и, наконец, третьей, уже более сложной стороной является самая интимно скрытая, имеющая общечеловеческое значение форма мышления: символическое мышление в поэтическом произведении\*.

Воспроизведение (повторение), как первичный элемент в стихотворении, выражающий радость и наслаждение ритмом, нельзя понимать только как простое чередование ударных и неударных слогов, как повторность рифм; внутри каждой строки и во взаимоотношениях между строками существуют и проявляют себя сочетания звуков как необходимые, полноправные члены единого организма — стихотворения. Но всякий стих и всякая стопа не представляют из себя «войско, рассыпанное боем»; они подчинены полководцу, поэту, который распоряжается ими не по собственному усмотрению, а по законам необходимости. Эта необходимость диктует тот или иной распорядок слов и звуков, их последование находится в тесной зависимости от общего строя всего произведения, от определенного значения их в произведении, от соседства звуков между собой, от того, куда они ведут, для чего они здесь звучат, какая роль отводится им в сложном организме стихотворения.

Воспроизведение есть простейший вид цикличности, которая имеет громадное значение в «Желании» Пушкина. Именно цикличность, а не повторение обуславливает архитектонику произведения.

Из цикличности вытекает и ею обусловлено то, что в каждом куплете стихотворения повторяется один и тот же рисунок всегда в другом ключе, в другом голосе. Это как бы узор, меандр, состоящий из 6 звеньев, отделенных друг от друга двумя рифмующими между собою строками, каймой или включенным мотивом свастики\*\*. В пятистопном ямбе повторяется пять раз ямбическая форма, неударный и ударный звук, белое и темное, взмах вниз и вверх, короче — орнамент, звуковой меандр, то устремляющийся вверх, то вниз; на этом орнаментальном пять раз повторяющемся рисунке, на этой ткани вышиваются отдельные члены произведения, и каждая строка связывается и соответствует другой, три соответствуют трем, и две последние, связанные парно между собой, завершают период. Таких периодов шесть, в каждом из них мужская рифма, звучно оканчивающаяся гласной, чередуется с женской рифмой, но каждый период неизменно оканчивается двумя женскими рифмами. Таким образом это как бы 6 завитков меандра, прерываемые двумя мотивами свастики и затем вновь повторяющиеся.

В магичности узора обе стихии, женская и мужская, взаимно противоположные и дополняющие друг друга, соединились, как в символическом узоре,

\* На этой стороне, на символическом мышлении в стихотворении «Желание» я, к сожалению, не могу остановиться, так как это до чрезвычайности увеличило бы размеры книги.

\*\* Если позволительно пользоваться примерами, встречающимися в орнаментике греческих ваз (см. мое исследование).

в некотором художественном едином, образовав продукт творчества — дитя, в творчестве которого одинаково участвуют и мужское и женское\*.

Это одинаково относится и к повторности, и к цикличности, и к тому символическому мышлению, о котором я не буду говорить. На самом деле все эти стороны художественного творчества так спаяны в едином процессе, что разлучить их, разъединить их можно только искусственно для лучшего их познания.

«Желание», направленное к матери-земле, к природе, нашей прародительнице — женское стихотворение, и оно оканчивается, главным образом, рифмами на гласные и сладостными мечтаниями о будущем: на мирном лоне природы, на холмах, куда не смеют лечь «угрюмые снега» светской пустой жизни, где зарождаются великие творения природы и ее дитяти — человека.

## 4

Изобразительный момент в стихотворении так тесно связывается с повторностью и со структурой стихотворения, что нелегко их разъединить. Художник слова создает не только образ, но в музыке и в длительностях рисует нам, изображает мир. В действенном слове, как в магическом знаке, произносимом звуке, творится мир звуковой, рождается познание мира через действие. То в длинных горизонталях — в сонорно-плавном звуке *р*, то в секущих, вонзающихся фрикативных звуках *с*, то в звонких фрикативных звуках *в*, то в заглушенных *ш*, то в звуках звонких фрикативных *з* есть взмах, есть рассечение:

Но ты поднялся, ты взыграл,  
Ты прошумел грозой и славой —  
И бурны тучи разогнал,  
И дуб низвергнул величавый.  
(з все время, как гроза, приближается)  
И облачком зефир играет,  
И тихо зыблется тростник<sup>3</sup>.

Или в «Желании»:

Певица нег, изгнания и разлуки,  
Найдешь ли вновь утраченные звуки?..  
(з: отдаляется возможность, неуверенность)

*З* — это неприятные звуки разлуки, изгнания, звонкие фрикативные (зубные) звуки всегда грубее, более жестокие, сильные, чем сонорные (губные): *в*, *м* и другие.

Он весь как божия гроза.

Этот звук *з* (дит) встречается как бы в свастике в двух заключительных строках каждого куплета — «изгнанник неизвестный», «среди забот», и только в третьем куплете (где «все мило») *з* заменяется аффрикатой *ц*: «холмы цветут» (здесь звук *з* неуместен), зато — «златого Феба», «изгнания и разлуки... звуки...» И, наконец, в последнем куплете в «Душой заснуть на лоне мирной лени» встречается одно только *з*. Значение *з* и *с* ясно из следующего примера:

\* О таком значении орнамента, выполняющего круг, или квадрат, или какую-либо иную форму, я подробно говорю в специальном исследовании об узорах в коврах и в греческих вазах.

Когда б писать ты начал сдуру,  
 (с, т, д — нападение, решимость)  
 Тогда б, наверно, ты пролез  
 Сквозь нашу тесную цензуру,  
 (с и три з — затруднение)  
 Как внидешь в царствие небес  
 (обратить внимание на ц и звонкое губное в).

Возвращаясь к тому, что я уже говорил о пятистопном ямбе как 1) о моменте непосредственного осязания рукой и касаний к тому, чего страстно хочет поэт, и 2) о моменте могущества, охватывания рукой, овладения — я должен остановиться на том, что эта осязаемость может происходить и поддерживаться двумя источниками: осязательными компонентами звуков (при звучании наиболее осязаемых нашими слизистыми оболочками) и осязательными образами, причем те и другие взаимно поддерживаются и усиливают друг друга, давая полное и бесспорное выражение в звуковой и образной конструкции произведения. Я больше остановлюсь на звуках согласных, так как ими пока что занимались меньше, а между тем выразительность их в магическом смысле больше (корни слов).

Первые три строки стихотворения, построенные на горизонтальном звуке *р*, распространяющемся и захватывающем далекое, сопровождаются мягким и твердым *в* (*видел, оживлены, дубравы, весело, воды*), и затем уплотнение *в* в «лавровые своды». В полном согласии с этим везде, где есть мотив пространства, расширение его, мы встретим то же обилие плавно-сонорного *р* (*гор вершины, красные долины, простых татар семьи, дорогою прибрежной привычный конь по склону гор, висит янтарь, ночных пиров отрада, вокруг домов решетки винограда, монастыри, селенья, города, и моря шум и говор водопада, и средь валов, на берегах веселого Салгира, и моря блеск лазурный и ясные, как радость, небеса*).

Там, где мы встречаем, наоборот, вертикальное, сверху вниз (или вверх) движение, это движение характеризуется звуком *с*.

Это движение сверху вниз дано нам почти всегда в одном и том же убывающем, склоняющемся месте каждого куплета, падение, истощение к концу шестой строки и новое повышение и овладение в последних двух.

- 1) *ласкают, своды, не смеют лечь снега* (воды стекают),
- 2) *струи, красные долины, среди забот* (стибаются),
- 3) *по склону гор бежит, труд веселый и прилежный* (стибаются),
- 4) *уснувшие стада* (опустились на землю), *селенья, и средь валов, бегущие суда* (качаются, склоняются), *забыв молву и света суеты, на берегах веселого Салгира,*
- б) *своды скал, моря блеск, ясные, как радость, небеса* (покрывают сверху вниз), *заснут на лоне* (опуститься).

## 5

Момент прикосновения, осязательность образов (или осязательные образы) особенно ярко проявляются в этом стихотворении: мало видеть край — поэт его осязает, чувствует руками, прикасается к нему.

Таковыми осязательными образами изобилует стихотворение «Желание»: «ласкают берега», «не смеют лечь», «и тень, и шум, и красные долины», «при-

вычный конь по склону гор бежит», «и в листьях винограда висит янтарь» («Янтарь в устах его дымится»<sup>4</sup> — чисто осязательный восточный образ связан с Крымом, с татарами), «тополей прохлада», «моря шум и говор водопада», «яркие лучи», «утихнут ли волнения жизни бурной», «сладостные тени», «мирной лени» — во всех этих образах, как это чрезвычайно ясно, осязательно звуковой, осязательно подготовительный момент не внушает никаких сомнений. Шум, звук указывает на близость и дает определенные (не только звуковые, но и кожно-осязательные) переживания, приближающие и приводящие поэта к тесному контакту с этим раем его Эльвины.

Быть может, не совсем убедительным покажется применение к искусству словесному тех законов выразительности, которые мной установлены для изобразительных искусств, в частности — в картине<sup>5</sup>.

Напомню, что в основе выразительного жеста лежат движения, которые художник фиксирует на своей картине в виде прикосновений кистью и красящим веществом и которые говорят нам языком своей протяженности, направления, перегруженностью или разряжением той или иной части ее и т. п.

Значение, смысл каждого жеста понятен только из контекста, только если его рассматривать и понимать в органическом целом произведения. Один и тот же жест имеет оба противоположных (контрастных) значения, и в каком смысле его нужно понимать в данном случае, решает его связь с предыдущим и последующим.

От выделения слово, на котором стоит ударение и которое образует отдельную строку в стихотворении, вырастает, делается более протяженным.

Сравним, например, слово «лист»:

Чуть трепещут  
Сребристых тополей листы,<sup>6</sup>

или

Внимает он привычным ухом  
Свист;  
Марает он единым духом  
Лист...<sup>7</sup>

или:

Поэт по лире вдохновенной  
(торжественно певуче)  
Рукой рассеянной бряцал...<sup>8</sup>  
(раздробленно рассекая)

Я уже выяснил, что горизонтальному протяжению соответствует звук *р\**, вертикальному, секущему протяжению — *с* и более грубое, агрессивное *з* (зубная сонорная).

В своем стихе поэт умеет перегружать согласными то первую половину строки до цезуры, то вторую. Если перегружена первая, то это создает (при облегченности второй) строение стиха, влекущего вдаль, романтического стиха; если перегружена вторая при облегченной первой половине до цезуры, то получается замкнутое, подавленное, тяжелое, как бы упирающееся в препятствие развитие движения. Например: «Певица нег, изгнания и разлуки».

\* См. А. Верный<sup>9</sup>.

Поэт имеет возможность в своих стихах выражать и изображать то, что на картине пространственно изображает три плана бытия, т. е. верх — высшее, средину — среднее и низкое — низшее, пользуясь как гласными, так и согласными звуками\*. Задание, нижние нелабилизированные звуки (как *а*) изображают пространство среднего плана; если к ним примешиваются верхние *и*, то обеспечено движение вверх, к верхнему плану бытия:\*\*

И горний ангелов полет...  
И шестикрылый серафим...

Нижнему плану соответствуют *т, к, п, о, с*:

На перепутьи мне явился...  
И гад морских подводный ход...  
Где на холмы под лавровые своды...

Среднему плану — богатство *а* и *р* (плавного сонорного).

На берегах веселого Салгира...

Движение, динамика достигается путем передвижения какой-либо характерной согласной или гласной, которые то приближаются, то отдаляются, создавая жизнь звукового стиха.

Холмы цветут, и в листьях винограда  
Висит янтарь, ночных пиров отрада.

«В лист...» — «виноград висит...»

Колорит — цвет картины, которую рисует в звуках поэт, по-видимому, образуется из звукового подбора созвучий, перекликающихся и взаимно поддерживающих друг друга, то ударных и выдвинутых на светлые места, то таящихся в тени и создающих нежный аккомпанемент заглушенных звуков, тем не менее играющих громадную роль в гармонизации произведения (ударные и безударные звуки).

И там, где мирт шумит над тихой урной,  
Увижу ль вновь, сквозь темные леса,  
И своды скал, и моря блеск лазурный,  
И ясные, как радость, небеса?

Первая строка, построенная на *и*, вводит у сначала не ударное, а затем, подготовив таким образом звук, дает его в связи с *ой*; у связывает вторую строку, приближая вдруг далекое у в слове «урны» в «увижу ль», точно так же как слово «леса» через с — в «своды скал». Это то, что формально Брик определяет как стык<sup>10</sup>. Автор, ограничиваясь искусственно выделением одного только начала и конца строки, не отмечает ни смысла, ни роли этих фигур (кольца, стыка, скрепа и концовки), ни их выразительности. Нельзя же согласиться с тем, что «не ударяемые гласные ввиду слабости акустической окраски едва ли

\* См. мою работу «Основные принципы выразительности в картине». Доклад на Психоневрол. съезде 13 января 1923 г.

\*\* Эта работа о планах в связи с изучением различной чувственной окраски различных областей звукообразующих органов производится мной в настоящее время.

могут образовать определенные звуковые сочетания»; мы выяснили, наоборот, что они не только образуют звуковой тон, но и готовят и определяют значение последующих гласных и согласных. Брик делает ту же ошибку, какую сделал бы наблюдатель, оценивая картину исходя исключительно из одних светлых (ударяемых мест картины) и не удостаивая внимания темные ее места. Только совокупность, только органическая связь в произведении делают понятными их значение.

Еще одно замечание: исследование детской речи показало, что в песнях, криках детей громадное выразительное значение имеет положение ударного слога. Если мы для простоты ограничимся только двустопными размерами — ямбом и хореем, то придем к определенным заключениям. Хореический размер у ребенка соответствует при прочих равных условиях выражению утверждения, нетерпения, непосредственного обнаружения (без предыдущего неудара — «мама»), тогда как ямбический размер в детской речи соответствует плаксивому, требовательно жалостному, печальному требованию (мама) потянутого в окружающем существа беспомощного и слабого.

Хореический размер в громадном большинстве случаев говорит именно об утверждении, задоре, нападении и т. п.:

Хоть герой ты в самом деле,  
Но повеса ты вполне.  
(«К NN»)<sup>11</sup>

или:

Срежет саблею кривою  
С плеч удалую башку.  
(«Делибаш»)

или:

То ли дело, братцы, дома!...  
Ну, пошел же, погоняй!...  
(«Дорожные жалобы»)

или:

Здравствуй, счастливое племя!  
Узнаю твои костры;  
Я бы сам в иное время  
Провожал сии шатры.  
(«Цыганы»)

или:

Оба сердцем горячи,  
Оба мощною рукою  
Оперлися на мечи.  
(«Пред испанкой благородной...»)

Наоборот, ямбический размер грустен, говорит о преодолении, о требовании, о борьбе без задора, без сознания своей силы:

Дробясь о мрачные скалы,  
Шумят и пенятся валы...  
(«Обвал»)

Туда б, в заоблачную келью,  
В соседстве бога скрыться мне!...  
(«Монастырь на Казбеке»)

Брожу ли я вдоль улиц шумных...  
(«Стансы»)

Нас было много на челне...

(«Арион»)

Безумных лет угасшее веселье...

(«Элегия»)

Для того, чтобы при этом, на первый взгляд очень сомнительном разделении хорея и ямба (как на утверждающий и грустный, уступающий) мне не могли бы возразить и привести, наоборот, целый ряд доказательств как раз противоположного значения этих размеров. Например, чтобы не искать долго, сослались бы на самого Пушкина, на его «Домик в Коломне», где поэт определенно говорит:

И пела *стонет сизый голубок*

И *выйду ль я*: и то, что уж постаре...

Поет уныло русская девица

Как музы нашей грустная певица, —

т. е. приводит хореические размеры как грустные. А кому же и разбираться в этих вопросах, как не Пушкину? — То что же можно сказать нам в оправдание нашего деления? Ответ, однако, дается самим поэтом в следующих строках того же «Домика»:

Грустный вой

Песнь русская. Известная примета!

Начав за здравие, за упокой

Сведем как раз. Печалию согрета

Гармония и наших муз и дев.

Но нравится их жалобный напев.

Таким образом выясняется, что хорей говорит о «здравии», но его сводят на «за упокой», то есть нельзя судить о настроении, о направленности стиха или песни, исходя из одного только размера его, необходимо принимать во внимание и эту направленность.

При такой поправке нам ясно будет, что в стихотворении «Зимняя дорога»

Что-то слышится родное

В долгих песнях ямщика,

То разгулье удалое,

То сердечная тоска...<sup>12</sup>

Поэт, пользуясь размером грустным — ямбическим в повышенном по своему содержанию произведении, создается внутренний разлад, щемящую тоску, внутреннюю борьбу, еще более подчеркивающую контрасты. И, наоборот, пользуясь хореем, он создает в грустном стихотворении борьбу между сильным утверждением и грустью и слабостью.

Со времени исследования Abel'я мы знаем, что по такому принципу образовались когда-то древние языки, когда противоположные значения объединялись в одном и том же слове<sup>13</sup>. Остатки таких слов, таких символов, одинаково обозначающих нечто положительное и прямо ему противоположное, и до сих пор сохранились в каждом языке. Это чрезвычайно ценное наблюдение позволяет нам многое понять и в произведениях искусства, в которых наблюдаются как раз те же самые противоположности в одном и том же. Так, например, слово «золото» означает драгоценный металл и самое бесценное, и из контекста всегда понятно, о каком значении в каждом случае идет речь.

Колоритом своим произведение обязано тем сложнейшим созвучиям, внутренним рифмам, ассонансам, которые богато рассыпаны в «Желании» Пушкина. Я приведу немного примеров.

В том куплете, где поэт говорит, что в краю Эльвины «все мило там»:

Повсюду труд / веселый и прилежный  
Сады Татар / и нивы богатит,  
Холмы цветут, / и в листьях винограда  
Висит янтарь, / ночных пиров отрада, —

внутренние рифмы «труд» — «цветут», «татар» — «янтарь» создают то, что «пленяет и манит» читателя. Я не буду говорить о тех удивительных местах в стихотворении, где в последних двух строках каждого куплета встречаются звуки з, о чем я уже упоминал.

Но все эти анализы и соображения должны быть приведены к тем основным положениям художественного творчества, о которых я говорю в специальном исследовании\*.

Первое положение — то, что в художественном произведении нет момента времени, — подчеркивается особенно ярко в стихотворении «Желание». Прошлое, бывшее воскресает перед поэтом в образах осязательных, говорящих нам о непосредственном восприятии «края Эльвины»; этот край не воспоминание, а образ живой, милый, действенный — поэт *видит* край: видит подробности его, осязает, слышит, а не только созерцает его.

Строй стихотворения «Желание» (силящегося воскресить смеющиеся воспоминания и, как в грезах наяву, как бы магией, овладеть этим краем) отравляют сомнения — неуверенность поэта:

Утихнут ли волненья жизни бурной?  
Минувших лет воскреснет ли краса?

Точно так же, как первый куплет, начавшийся повышенно-напряженным вопросом к самому себе (за здравие), заканчивается мучительным вопросом:

Приду ли вновь под сладостные тени  
Душой заснуть на лоне мирной лени?..

Сначала прошедшее время, затем настоящее, как магическое оживление: «оживлены дубравы и лога» и, наконец, будущее время «Приду ли... заснуть...»

Оживленное прошлое имеется как бы в настоящем, прекрасная радость омрачается сознанием того, что в реальности этого края здесь нет, он недостижим. Так магическое воспроизведение, воскрешение прошлого заставляет поэта не умчаться хотя бы в воображении в тот край, но его желания считаются и с действительностью, окружающей его и контрастной, противоположной тому, о чем он мечтает, к чему стремится. Это один из важных моментов в творчестве Пушкина, реальность ставит определенные границы его стремлениям, и он кончает тем, что принимает эту реальность, о чем речь была в других разборах произведений Пушкина в этой книжке.

\* См. «Основные принципы выразительности в картине».

Очерки  
по анализу творчества  
Н. В. Гоголя

Органичность  
произведений Гоголя





## Предисловие

Предлагаемые очерки являются едва ли не первой попыткой органически понять и изучить, насколько это возможно в настоящее время, произведения некоторых русских художников слова. Если в европейской литературе существует уже целый ряд более или менее удачно проведенных исследований, то они все же страдают тем общим недостатком, что авторы уделяют слишком много места психологическому анализу личности писателя и очень немного, а то и вовсе не останавливаются на самых произведениях писателя, особенно на художественной их форме. Благодаря такому подходу анализы писателей, патографии, приобретают специфический медицинско-психологический характер и мало дают для понимания художественных ценностей, что вызывается односторонностью и исключительностью освещения писателя и его творчества.

Цель изучения произведений Гоголя в настоящей работе сводится не только к тому, чтобы раскрыть в них то, что, являясь примитивнейшим, общечеловеческим способом познания мира, называется *символическим мышлением*; помимо такой основы, на которой строится всякое художественное произведение, в нем можно обнаружить и более сложные и более значительные культурные наслоения и ценности, далеко уже отошедшие от примитивного мышления и от примитивной извечной борьбы душевных сил.

Задача анализа произведений не только в том, чтобы редуцировать их до примитивнейших бессознательных процессов (эта работа уже до известной степени сделана по отношению к некоторым писателям), не только в том, чтобы выявить в них символы и указать на примитивное значение символов, но прежде всего в том, чтобы указать на взаимообусловленность, *органичность* произведения и выяснить его целостность как одну из наиболее важных сторон художественного построения.

Это построение, конечно, процесс до чрезвычайности сложный, и пока что мы в силах раскрыть может быть только наиболее бросающиеся в глаза и потому более грубые стороны его.

То, что Гоголь в своем творчестве задолго до существования психоанализа, работая в области познания человеческой души и прежде всего собствен-

ной души и ее проявлений, пытался поставить вопросы и ответить на них так, как это может сделать человек, глубоко заглянувший в себя, является особенно привлекательным и заставляет особенно заняться и остановиться на его творчестве; найти связь с действительностью и освободиться от темных и жутких сил примитивного, бессознательного есть для него задача честного и смелого исследователя. И эта задача решается им в полном сознании громадной ее важности, как дело его души.

\*  
\*   \*  
\*

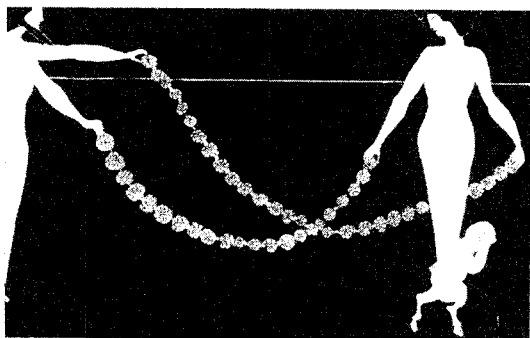
Первая часть очерков была написана мною много лет тому назад, когда я мог пользоваться драгоценными для меня указаниями ныне покойного Владимира Владимировича Каллаша<sup>1</sup>, о котором я навсегда сохраню светлую память и чувство искренней благодарности. Владимир Владимирович живо интересовался и откликнулся на мою попытку осознать Гоголя, и ему, как специалисту, я обязан многими указаниями в области литературы, к которой я тогда только что приступал.

Вторая часть — разбор повестей Гоголя — была уже использована мною в выдержках в моих лекциях, которые я читал в Государственном Институте Слова, ныне в Институте Слова<sup>2</sup>, в курсе «психологии слова».

Третья часть, посвященная анализу «Мертвых душ» и представляющая отдельное исследование, выделена мною из этих очерков и будет напечатана как самостоятельная работа, подводящая итоги всему, что мог дать мне анализ произведений Гоголя<sup>3</sup>.

Цель настоящей книжки — возбудить интерес к изучению произведений Гоголя со стороны органической, и на мою работу я сам смотрю как на первый опыт в этом направлении.

Методика органического подхода должна составить отдельное исследование, которое будет опубликовано мною после целого ряда работ по применению этого метода как к произведениям литературного, так и изобразительного искусств.



## Психология творчества Гоголя

...всякий человек, с того места или ступеньки в обществе, на которую поставили его должность, звание и образование, имеет случай видеть тот же предмет с такой стороны, с которой, кроме него, никто другой не может видеть.

*«Выбранные места из переписки с друзьями»*

### Болезнь Гоголя

Бедный Гоголь все прихварывает. Я думаю, что тут много моральных причин его болезни.

*Письмо А. А. Иванова к Чижову*

О болезни Гоголя, несмотря на то, что о ней сохранилось не много фактического материала, существует несколько статей, между прочим — статья-речь Баженова, где он силится показать, что у Гоголя наблюдался тот психоз, который в настоящее время называется циркулярным, или круговым<sup>1</sup>. Волна повышенного настроения при этой болезни сменяется волной пониженного, угнетенного состояния, что особенно ярко сказалось в жизни Гоголя. Гоголь сам прекрасно описал эту свою болезнь; и во многих местах «Переписки» и «Исповеди», которым, однако, не приходится верить до конца, мы найдем некоторые указания на душевную болезнь у Гоголя. Разобрав довольно подробно циркулярный психоз Гоголя, Баженов, как и другие авторы, совершенно не коснулся другого более важного и несравненно более интересного вопроса, именно — насколько отразилась эта болезнь в том или другом смысле на творчестве Гоголя.

Кроме душевной болезни у Гоголя было много других болезней и странностей, и они до сих пор не подвергались никакой попытке сколько-нибудь изучить или объяснить их (см. «Гоголь» Овсяннико-Куликовского<sup>2</sup>).

Это тем более непонятно со стороны психологов и тех, кто анализировал творчество Гоголя, что он сам в глубокой своей интроспекции заявляет, что

болезнь играла огромную роль в его творчестве<sup>3</sup>. Такой вывод делает Гоголь, опираясь на свою слабость, болезненность, неуверенность в завтрашнем дне, и это заставляло его трудиться, так как времени в его распоряжении было мало, — болезнь давала ему только перемерками эту возможность работать. То, что Гоголь страдал циркулярным психозом с угнетением и преобладанием меланхолической фазы, во время которой он и погиб, дает только внешнее описание условий, при которых творил писатель, и ничего не говорит о том, что мы в праве ожидать встретить в его произведениях. Так что такая справка больше удовлетворяет нашему законному желанию знать как можно больше о великом писателе, но не вводит нас в глубь творческих процессов писателя. Такое положение вопросов о болезни Гоголя, не объясняющее нам даже тех его странностей, которыми полна его биография, зависит от того, что, рассматривая болезнь Гоголя с точки зрения общей симптоматологии заболевания, авторы могут только найти сходство этого заболевания с типичными, описанными в учебниках.

Не этого ждет читатель, который захотел бы понять и осмыслить себе многие стороны в творчестве Гоголя и узнать, почему он творил именно так или поступил таким образом. Подход к такому анализу дает только индивидуальная, а не общая психология или психопатология, и задача такого анализа гораздо сложнее, чем простое приращение к писателю ярлыка известной нам болезни.

Уже от Пушкина не укрылось то, что Гоголь был «меланхоликом», и в этом определении сказано больше, чем в медицинском диагнозе. (Впрочем, вопрос этот спорный, не относится ли указанное место к Вяземскому<sup>4</sup>.)

Конечно, не меланхолия делала Гоголя Гоголем, хотя нет никаких сомнений, что болезнь положила свою печать на творчество писателя и прежде всего внешне отразилась в тех сравнительно многочисленных сценах ненормальных действий и состояний, в которых так нередко находятся его персонажи. Душевная болезнь, опьянение, не то сон, не то действительность, бредовое состояние — всему этому Гоголь уделил место в своих произведениях. Даже на периодичность (в письме первого тома он говорит, что началась его обычная болезнь — продолжалась около 3-х недель) есть у него указание в «Пропавшей грамоте», где с бабой ровно каждый год делается такое, что она пляшет, — так и дергает ее пуститься вприсядку<sup>5</sup>. Тяжелую душевную болезнь или родственные состояния описывает он в «Страшной мести», в «Портрете», в «Невском проспекте», в «Носе», в «Записках сумасшедшего», в «Вие», в «Шинели» и т. д. И о душевных заболеваниях в «Портрете» он роняет такое замечание, которое сделало бы честь современному психологу (оно высказано тогда, когда еще в психиатрии неизвестны были самые обыкновенные формы заболевания, даже циркулярный психоз, т. е. болезнь Гоголя, а о психологии болезни и говорить нечего). Врач, по его словам, искал соответствия, связи между тем, что грезились больному, и фактами его жизни<sup>6</sup>. Повторяю, к такому подходу способен не всякий даже современный психиатр.

Кроме душевного заболевания его интересует все то, что представляет из себя уродство, недостатки, пошлость, нравственная скудость его героев, и, по его словам, он их находил в своей собственной душе, и смеясь над ними, он смеялся над собой, и потому так тяжел, так захватывает этот его смех, — сме-

ясь, избавлялся он от дурных качеств своих, проецируя и видя их у своих героев. Таким образом преодолевая презренную жизнь, он подтверждал ее в себе, выставя ярко те типы, которые глубоко связаны с их творцом. И по мере того как подвергает он себя пыткам анализа, выявляя в себе пошлость и «гадости», он не устает себя воспитывать духовно, он думает о спасении души своей, и он нравственно замыкается все больше и больше в себе, так как главная его задача — прежде всего создать и совершенствовать самого себя. «Скучно на этом свете, господа!»<sup>7</sup> — и он создает другой мир, оторванный от современного, от действительности, сильных физически и нравственно примитивных и свободных запорожцев и создания мечты, но он не может забыть в грезах. Любящий театр, он не может жить только показным миром, ему нужны страдания, он будет себя мучить, он будет выдумывать себе невероятные страдания и испытания для того, чтобы полнее обнаружили осадки в его душе со всеми ее недостатками и «гадостями», и он будет это делать с радостью, как подвижник, носящий власяницу или тяжелые вериги, и он не перестанет ярко и зорко глядеть и видеть недостатки всего того, что он сделал, и стремиться к мессианизму, к тому, чтобы дать что-либо великое, нужное своей родине. Он будет искать отрады в физических недугах, так как, только испытав страдания и очистившись, сможет он сделать то, о чем мечтал с детских лет. И так как он ищет, то его душа полна противоречий, его поступки пугают своею неожиданностью, его настроения полны крайностей. Иногда он стремится к тому, чего не хочет; из противоречий слагается его жизнь и непоследовательно то, что он делает. И он сам при этом присутствует, наблюдает себя как бы со стороны и с наслаждением и пыткой вскрывает и творит, как он говорит, «зеркало», в котором отражается он сам\*. У него самого, как говорит Гоголь, не было воображения, у него только интеллектуальный процесс, соображение, глубокий анализ, поскольку глубоко может он видеть самого себя в зеркале. Нет, он ничего не «сочинял»: для того, чтобы написать строчку своего рассказа, какую-либо подробность, он пользовался самонаблюдениями, потом подтверждением наблюдения со стороны и, наконец, теми богатыми наблюдениями, которые производились другими по его просьбе и по его планам. Он группирует материал, собирает его, соображает, что нужно и чего не надо.

В этом собирании и заключается часть его работы, и эта любовь к собиранию лежит как печать самого Гоголя на всех тех, кого бы он ни описывал. Все его персонажи, как увидим мы это дальше, непременно что-нибудь собирают, коллекционируют, приводят в порядок, и у них почти у всех есть странности, дефекты, которые не позволяют как будто бы причислить их к полноправным представителям людей, и это не потому, что Гоголь хотел бы выставить их смешными, нет, он передает беспристрастно то, что он называет аналогическими — «движенья незамеченных насекомых»<sup>8</sup>. Он их коллекционирует в своих «Мертвых душах», где не только благодаря особому укладу жизни, как думает Переверзев<sup>9</sup>, или навязанному чужому плану, как полагают критики, а вследствие внутренних психологических потребностей (о чем дальше) мог Гоголь

\* Продолжительное созерцание себя в зеркале, сосредоточение на себе, повторение много раз своего имени связаны с чувством чуждости, странности и даже жути по отношению к себе; см., например, Roheim Spiegelzauber.

изобразить жизнь такую, как он это сделал. Конечно, и уклад здесь имел значение, и план связывал его, однако не будь у него внутренней необходимости, требовавшей такого коллекционирования, он изменил бы и план и, может быть, уклад, — разве это не его слова, разве не жаловался он на то, что жалка действительность против мечты. К действительности вела его необходимость, к мечте не давала доступ слабость, как он говорил, его «воображения» и жажда реальности, горькой и тяжелой реальности.

Но при чем тут болезнь Гоголя? И как поставить ее в связь с тем, что здесь сказано, и со многим другим?

Читатель мог уже заметить, что все вопросы, которые намечаются в этом случайном перечислении, не стоят ни в какой явной связи с тем, чем болел Гоголь; эти связи мы можем вскрыть только тогда, когда станем прилежно изучать — черту за чертой — характер Гоголя, проследим его так называемые странности и попытаемся найти те причины, которые может помочь обнаружить нам только так называемая глубинная психология, или психоанализ. Глубинная психология исходит из обусловленности (детерминизма) *смысла* всего того, как поступает, о чем думает человек; нет ничего случайного, бессмысленного в психике творящего, все, что он делает и творит, все это только значки, показатели того, что у него происходит в глубине души, в той области, которая носит название «бессознательного». Там, в этой примитивной области, откуда с громадным трудом можно вызвать воспоминания, там находятся те нам неведомые причины, которые раньше когда-то были у нас, может быть, в сфере ясного сознания, но потом, как неприятные, мешающие и несоответствующие, и невыносимые для нас, погрузились, ушли из сознания, и только странные наши поступки или причудливые идеи, о причине которых мы сами ничего не знаем, указывают, что в бессознательном есть силы, которые действуют на наши поступки и слова без того, чтобы мы об этом что-нибудь могли знать.

Величайшая рассеянность, странные суждения и поступки, ошибки, обмолвки находят свое объяснение в действии бессознательной сферы на сознательную\*. О власти бессознательного у Гоголя Пушкин как будто говорит, характеризуя Мольера сознательным обманщиком, тогда как Гоголь, по его словам, обманщик бессознательный<sup>10</sup>.

Таким образом не только в изменениях настроения, характерных для циркулярного психоза, должны искать мы особенностей творчества Гоголя; эти резкие колебания настроения можно было бы притянуть разве только для объяснения гиперболичности, крайностей у Гоголя, однако такое предположение мы должны будем тотчас отвергнуть, так как болезнь Гоголя — явление временное, наступающее периодами, тогда как особенности его мышления, крайности его устремлений, сравнений, доведения известных явлений до высшего их напряжения — постоянные, неизменные свойства его творчества. Если это так, то у всех писателей, страдавших этим недугом, мы должны были бы встретить аналогичные черты в характере, — но нет, ни Гаршин, например<sup>11</sup>, ни Гете, которого иные причисляют к циклотимикам<sup>12</sup>, что является слабой ступенью развития той же болезни, что и у Гоголя, — не проявляли черт характера, сходных с гоголевскими.

\* См.: Фрейд. 3. Лекции по введению в психоанализ. М., 1923. Т. 1.

Нам необходимо, таким образом, хотя бы наметить психоаналитические зависимости в характере и в творчестве Гоголя, насколько это позволят нам оставшиеся после него сочинения и письма.

Неправ Котляревский, когда в своем предисловии к труду о Гоголе он говорит, что тайну своего творчества писатель унес в могилу<sup>13</sup>; наоборот, редко можно встретить писателя, который бы с такой любовью и так пристально анализировал и выставлял себя, как Гоголь. Во всем, что он писал, лежит резкая печать его индивидуальности, которая так четко, так ярко выражена, что ее не спутаешь ни с чьей.

Его произведения это тот путь, которым шел писатель, чтобы выявить всю глубину внутренних переживаний и той борьбы с самим собою, которую вел он всю свою недолгую жизнь и которая его привела к гибели.

Кроме несомненных болезненных приступов угнетенного настроения у Гоголя, по-видимому, не раз разыгрывалась притворная болезнь или, может быть, агравация того состояния, в которое он легко впадал благодаря своей мнительности (см.: Шенрок. Т. XI. С. 180)<sup>14</sup>. Об этом ясно говорят многие места из переписки и свидетельства Аксакова, близкого к Гоголю человека. Аксаков иной раз простодушно недоумевает, для чего понадобилась такая симуляция, запутывавшая дело и ставившая не раз самого Гоголя в нелепое положение<sup>15</sup>.

Поэтому не ко всем уверениям Гоголя об его болезни нужно относиться одинаково: иной раз это не что иное как ловкий прием для того, чтобы оправдать себя, и, нужно сказать, он нередко прибегал к этому приему<sup>16\*</sup>.

## Значение отца и матери

Что за радость, что за разгулье падает на сердце,  
когда услышишь про то, что давно-давно, и года  
ему и месяца нет, делалось на свете.

*Гоголь*

Для того, чтобы несколько разобраться в психологии Гоголя, нам прежде всего надлежит остановиться на тех отношениях, которые существовали между Гоголем и его отцом и матерью, т. е. над тем, что в психологии носит название комплекса отца и матери.

Из отношений к родителям, как учит психоанализ, складывается характер отношений дитяти ко всему миру, ко всем вопросам морального и умственного характера, складывается миросозерцание, признание авторитета или полная независимость от него, подозрительность или доверчивость и т. п. Таким образом рассматривая и оценивая те элементы, из которых складывается характер Гоголя, мы принуждены будем коснуться и найти объяснение многому такому, что не составляет обычно предмета рассмотрения психолога. По данным, сообщаемым Григорием Данилевским<sup>17</sup>, отец Николая Васильевича был не глубокой натурой, но несомненно одаренным, интересным рассказчиком, об-

\* Поскольку болезнь Гоголя давала ему некоторые преимущества, постольку он не в силах был сам от нее освободиться.

ладавшим большим мастерством и талантом, писавшим хорошие комедии и стихи\*. Здоровья он был слабого (сифилис, лечился декоктом)<sup>18</sup>, умер молодым, всего 44 лет от роду. Отличался большой мнительностью вообще и особенно боялся всяких болезней. Такою же мнительностью и преувеличенным страхом перед болезнями страдал и сам Николай Васильевич и, по-видимому, с раннего детства. Отец Гоголя был хорошим и умным человеком, однако никакими особенными планами не задавался и спокойно жил себе в деревне, не мечтая о заманчивой литературной славе.

Из этих элементов и унаследованной конституции слагались у мальчика те компоненты отцовского комплекса, из которого в дальнейшем разовьются его отношения к людям, к религии, старине, родословной и т. д. Эти элементы послужат маленькому Гоголю тем материалом, который ляжет в основу всей его будущей деятельности, положив на нее своеобразный отпечаток.

И мы видим, как в связи с чувством к отцу, с почитанием отца и особенно его рода у Гоголя замечается особый интерес к старине, к тому, что связано с отцом, отчасти с его родословной\*\*, с религией, с богом, который ведь тоже отец, но только уже всех людей, отсюда восхищение всем, что было прежде, давно, и почти что ненависть к пошлой действительности. Отсюда у него отрицание этой действительности и признание за нею гоголевского: «скучно на этом свете, господа». Он любит историю и исторические факты. Здесь, в этом пункте, необычайной важности является тот факт, который не мог быть неизвестен Гоголю, что вся его дворянская родословная являлась дутой, вымышленной и созданной подобно многим малороссийским родословным самым беззастенчивым способом. На самом деле и это скрывалось Гоголем; происхождение свое они вели от кутейников, и в этом отношении доказательны те притеснения, которые семья терпела от родственника «отца Меркурия», стремившегося обобрать Гоголей<sup>19</sup>. Мифические данные родословной должны были скоро дать понять Гоголю, на какой непрочной почве возведена их родословная (фантастика).

Впрочем, тогда нередко бывали случаи, что люди полуграмотные, низкого происхождения делались вельможами, временщиками, стоявшими у кормила правления («Записки сумасшедшего»). Такой пример был на глазах у Гоголя-ребенка в лице его родственника Трошинского, который из простого казака сделался вельможей<sup>20</sup>. Таким образом в этом моменте мы можем легко вскрыть ту двойственность устремлений Гоголя, которая так характерна для него. Исследование истории своего рода, долженствующее поднять его в собственных глазах, приводит к таким открытиям, которые, наоборот, заставляют его отказаться от исследования и создать мир воображаемых героев-предков, Остапа, например, который, как оказывается, был только однофамильцем Гоголя<sup>21</sup>. В произведениях это нашло свое выражение и отзвук (как исповедь), например, там, где Чичиков в «Мертвых душах» поссорился с другим таможенным чи-

\* Василий Афанасьевич, отец Гоголя, был плохим хозяином, мнительным, болезненно-раздражительным; писал в стихах не только письма, но и прошения — в нем немало черт, родственных Манилову (В. Каллаш).

\*\* См.: Джонс Э. Значение деда в судьбе отдельного человека // Психопсихиатрическое исследование детского возраста. М., б. г.

новником, который обиделся за то, что его обозвали попovichем, хотя был действительно попovich.

Отсюда его отношение к церкви, с которой связывается его бесславное, по его мнению, происхождение (играло известную роль и то обстоятельство из детства Гоголя, что дворян и сам Трошинский зло и обидно потешались над душевнобольным его родственником, заштатным отцом Варфоломеем, припечатывая, например, его бороду к столу и заставляя выдергивать ее по волоску или дразня его ассигнациями)<sup>22</sup>.

Он любит историю не только своего народа, но историю вообще, и он пробовал свои силы в лекциях по истории. Он изучает историю Сечи, казачества, собирается писать многие томы. Но наряду с этим, с этой стороны отцовского комплекса, которая вызывала в Гоголе признание авторитета (консерватизм) истории, родословной (он, например, не пожелал именоваться Яновским, так как это имя польское)<sup>23</sup>, была другая: такая власть отца вызывала, как это всегда бывает, известный протест, из которого, в борьбе с авторитетом старших, мало-помалу развивается самостоятельность ребенка и его равноценность отцу\*. У Гоголя эта борьба была осложнена, во-первых, тем, что он был баловнем семьи, как первый ребенок (отсюда его чувственность и самоудовлетворение), а во-вторых, тем, что отец Гоголя был болезненным, слабым человеком. Эти подавленность, болезненность и слабость отца сыграли огромную роль в деле развития того обличительного направления, которое так характерно для гоголевского творчества. Конечно, никто не станет отрицать, что малорусское происхождение, влияние творчества отца и обстановки, комедии, разыгрывавшиеся в доме Трошинского, и многое другое питали и развивали в ребенке эту способность видеть и подмечать комическое, но в основе этой способности, которая затем стала развиваться и шириться уже без всяких влияний и поддержек (сам Гоголь, по-видимому, неясно сознавал, особенно сначала, что он творит; см. его взгляд на «Ревизора»), лежало то, что отвечало некоторой глубокой потребности его души ослабить, сделать более обыкновенным то, что сначала должно было казаться страшным и важным благодаря или своему авторитету, или ложной импозантности. В смехе Гоголя скрыта его агрессивность, как в горечи — его самоистязание, т. е. направление агрессивности против себя. Чувствуя себя слабым, как ребенок, и преувеличивая свою слабость благодаря изнеженности и мнительности, Гоголь естественно должен был, с одной стороны, творить фикции сил, отодвигая их во времени или в пространстве, для того чтобы не чувствовать своей слабости (ведь это он породил свои персонажи, они его, и значит не слаб он как отец); отсюда его лиризм; и, во-вторых, зорко подглядывать и примечать то смешное, то комическое, что обезвреживало, ослабляло окружавшие его признаки силы. Так в этом отцовском комплексе уже в зародыше обозначилась та двойственность в характере и творениях Гоголя, о которой так много написано и так немного узнаешь от исследователей.

Что это действительно так, лучше всего может нам указать справка о том, как Гоголь принял весть о смерти своего отца. Гоголю в это время было 16 лет. Оно, это известие, как говорит Шенрок, производит в нем сильнейший пере-

\* См.: Юнг К. Значение отца в судьбе отдельного человека // Там же.

ворот, *перелом* в его развитии, превращая его из мальчика в юношу<sup>24</sup>. Он, естественно, хочет стать на место отца, он думает, он мечтает посвятить всю свою жизнь своей семье, он заменит отца маленьким своим сестрам. После того, и это очень характерно, у него пробуждается некоторый интерес к истории и еще больше развиваются литературные наклонности. Словом, во всем он хочет быть теперь как отец и даже больше, чем отец. Для этого он мечтает о какой-то большой и широкой деятельности, он думает *служить*\*. Имея перед глазами случай Трошинского, Безбородко<sup>26</sup> и других, он мечтает о службе в Петербурге, об особо важной роли, которую ему придется играть. Сильный отцовский комплекс заставляет его искать подчинения, службы\*\*, а не самостоятельности, т. е., лучше сказать, компромиссной самостоятельности служить у высшего начальника. И здесь снова проглядывает его двойственность, которая так характерна для Гоголя: он рвется к самостоятельному положению и в то же время не чувствует в себе уверенности, и это, как он сам очень верно подмечает, ускорило его развитие («Тот, Кто горем, недугами и препятствиями ускорил развитие сил и мыслей моих, без которых я бы и не замыслил своего труда» — «Переписка с друзьями»<sup>27</sup>). Болезнь, слабость, мнительность, неуверенность — все это заставляло сильнее работать над собой, суживало интересы, приковывая их к самому себе, и только потому имеем мы в Гоголе такого углубленного в себя писателя, что, творя свои произведения, он совершал самое нужное, самое важное, по его мнению, дело: дело, с которым связано спасение его души. И это правда. Только потому мог он жить и чувствовать иногда радость жизни, что он творил: в творчестве, как сознается он, лежат лучшие наслаждения, и только искусство примиряет и связывает с жизнью\*\*\*. Однако, как может примирить такое искусство, которое глубоко взволновало и ужаснуло смеявшегося Пушкина («Боже, как грустна наша Россия!»)<sup>28</sup>. Оно примиряет, благодаря другому невидимому действию — катарсису: благодаря тем «невидимым слезам»<sup>29</sup>, о которых ничего не знает читатель. Сложен и запутан путь жизни даже самого обыкновенного человека, и напрасно пытались бы мы разобрать всю сложную и малопонятную мотивировку его действий, его поступков.

Еще сложнее жизнь гения, который не только переживает то же, что и мы, но и обладает удивительным даром выставить то, что он видит в себе. в новом, до него невидимом свете. И он это делает из каких-то особых побуждений, которые лежат глубоко в его душе. Эти побуждения чисто личные, но он умеет им придать вид общечеловеческих, очистить от всего эгоистического (конечно, не всегда сознательно заботясь об этом) и тогда беспрепятственно наслаждаться тем процессом, при помощи которого он удовлетворяет своей потребности. Эта потребность есть потребность жизни, без творчества не может жить художник, и жизнь прекратится, когда будет высказано все или изменятся условия, в которых работает писатель.

\* И он *служит* всю жизнь, его деятельность — служба отечеству<sup>25</sup>, а в роли чиновника он служил так же плохо, как его отец.

\*\* Конечно, здесь сказывались и отношения общества к неслужащим; см. «Горе от ума».

\*\*\* «Через творчество в жизнь»; см. наши «Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина».

Может быть, нигде мы не найдем так ярко выступившими эти внутренние условия для создания идеалов, стремлений писателя, как именно у Гоголя. Для этого нам нужно только вспомнить события, между которыми втискивается вся литературная деятельность Гоголя: это — смерть его отца, о чем уже была речь, и смерть Пушкина. Казалось бы, между творчеством Гоголя и смертью Пушкина так мало связи и зависимости, даже если мы примем всерьез то, что, как он писал, «ни одна строка не писалась без того, чтобы я не *воображал* его перед собою»<sup>30</sup>.

На самом деле эта связь, по-видимому, и более внешняя, и более внутренняя, чем об этом думают. Пушкин никогда не был близок Гоголю — «лукавому хохлу»<sup>31</sup>, его отношения к «лукавому хохлу» были крайне сдержанными, а письма Гоголя заискивающие и просительные. Между ними не было того простого и дружеского общения, на которое так способен был с ясной душой своей Пушкин<sup>32</sup>.

После известных трений по поводу издания «Современника»<sup>33</sup>, Гоголь совсем перестает упоминать Пушкина, и в его письмах мы встречаем в первый раз это упоминание уже после смерти Пушкина (Каллаш)<sup>34</sup>. По-видимому, большое значения имела статья Белинского<sup>35</sup>, на что, однако, не указывает Котляревский<sup>36</sup>. Как бы то ни было, для психолога важны другие моменты, это те идеалы и стремления, которые обнаруживал попеременно Гоголь: сначала — находясь под влиянием Трошинского и стремясь к чиновничьей карьере, потом под влиянием Пушкина (это влияние следует понимать не только как прямое, но, главным образом, как косвенное — личности Пушкина, светлой и ясной, о чем он пишет в своей статье)<sup>37</sup>, его идеалом является писатель и, наконец — под влиянием мужицкой веры отца Матвея<sup>38</sup> он стремится к подвижничеству\*. Интересно здесь же отметить, что отношение Гоголя к тем, кого он почитает, всегда униженное; таково было оно по отношению к не удостоившему его внимания Трошинскому, таково же к шелкавшему его Пушкину и то же к мучившему его отцу Матвею (мазохизм, самоуничижение как выражение любви и жалости к самому себе).

После смерти Пушкина, как говорит Котляревский, Гоголь стал думать, что к нему переходила по наследству роль пророка-певца<sup>39</sup>. Молитва к богу и воззвание к своему гению слились в одно. Художник стал перерождаться в пророка, но мнительного пророка, ожидающего (после смерти отца — Пушкина) под угрозами болезни и смерти с минуты на минуту призыва покинуть земное (письмо к Погодину // Письма. Т. I. С. 434)\*\*.

Вспомним, как переживал Гоголь смерть своего отца весной 1825 года; он участвует в домашних, хозяйственных заботах, принимает тон хозяина, совершенно изменяет свои отношения, например, к Трошинскому, перед которым благоговел (Шенрок)<sup>40</sup>. Оскорбительно относится к матери, ставя ее обид-

\* Подчинение и протест против подчинения (амбивалентность) связаны с отцовским комплексом, как, между прочим, и механизм внушения. См.: *Ferenczi S. Introjektion und Übertragung // Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen. 1909. № 1.*

\*\* Аналогию душевного строя пророка и истерика см.: *Rank O. Der Künstler. Wien, 1907.*

но ниже себя по уму...<sup>41</sup> Словом, после смерти отца ясно проявились те силы, которые оставались подавленными и ждали момента для своего обнаружения. То же случилось после смерти Пушкина.

Но силы эти, не находя естественного выхода, получили новое направление, благодаря которому достигался результат, однако без того, чтобы можно было понять, на кого они направлялись (нарциссизм писателя).

Эта страсть высмеивать людей, особенно старших, учителей, взрослых, это выдвигание своей личности как особенно ценной, не такой, как у всех, невероятно развитое самолюбие заставляли его делаться все более замкнутым и скрытным. Гоголь жалуется впоследствии, что его откровенные беседы только удаляли от него людей — потому, прибавляет он, что ему неизвестно было чувство меры<sup>42</sup>. Нет, конечно, не потому, а вследствие того, что занятый только собой, так как в глубине его столько сложных и запутанных стремлений, он помимо воли выражал только свои эгоистические бессознательные тенденции. Такой эгоцентризм в той или иной степени мы встретим у всех выдающихся людей, и он заставляет их сильнее сосредоточивать внимание на себе, развивать свою личность, так как она является центром их миропонимания («творец всегда нарцисст» — Гейббель)<sup>43</sup>. У Гоголя появляются наставнический тон, огромное самомнение и связанный с ним лиризм. Но этот лиризм есть не что иное как приятная эмоция того, что он осуществляет свое затаенное желание быть выше, диктовать, повелевать, распоряжаться. Он дает советы и нравственные и хозяйственные, он понимает все и лучше других. Уже его сатирическая детская пьеса «Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан» подтверждает это лучше всяких слов<sup>44</sup>.

Он стремится к самостоятельности, но чувствует свою слабость. Неуверенный, мнительный, сомневающийся, как и его отец, он не в состоянии остаться один, ему нужны, как он сам выражается, нежное участие, ласка, ему нужна поддержка, — он ее находит, как ему кажется, у отца и Трошинского, потом у Пушкина, наконец у отца Матвея (мучения — его наслаждения, и в наслаждения он бичует себя, не находя выхода)\*.

Но он все-таки слаб, и потому ему нужно все время подчеркивать свою воображаемую силу, чтобы обмануть, может быть, самого себя, — и он фантазирует, он обличает, он возводит и низводит события, он с легкостью необыкновенной<sup>46</sup> и даже с легкосмыслием, удовлетворяя только себя, берется быть профессором истории, написать многотомные сочинения по специальному вопросу и т. п.<sup>47</sup> Он настаивает на своем призвании, он упорно и настойчиво трудится над выяснением себе самому своего собственного призвания. В этом искании, как это он и выразил в своем «Портрете», он осуждает то искусство, которое слишком близко подходит к жизни, и в этой повести мы видим, как раскрывает он религиозно-нравственную задачу искусства, как он ее понимал. Этот рассказ имеет в обеих редакциях глубоко личное значение для Гоголя, потому что тут мы словно прочли пророчество о его жизни, о том, что он будет делать дальше. И рассказ настолько пророческий, насколько ясно и правдиво изобразил в нем Гоголь свое интимное, глубину своей души, терзаемой сомне-

\* «Душа моя даже требует, чтобы меня больше оуждали, чем хвалили» (письмо Шевыреву)<sup>45</sup>.

ниями и ищущей путей между теми стремлениями, к которым ведет его неведомая внутренняя сила (комплекс отца), и теми нравственными требованиями, которые велят ему воздержаться, бороться с этим желанием. Из этой борьбы, как будет показано в одной из следующих глав, берет начало та двойственность души Гоголя, которая положила на нем и на всем, что он ни писал, свой неизгладимый отпечаток.

Для того, чтобы чувствовать себя сильнее, ребенок копирует и дразнит, смеется над старшими, отыскивает слабые, смешные стороны, и особенно тогда, когда эти слабые стороны существуют и без того, иной раз как изображение в зеркале\*. Если мы вспомним унижительное положение отца Гоголя у магната и мецената Трошинского, который относился к нему покровительственно и презрительно, изнурая его тяжелым, прозаическим трудом, если вспомним постоянные болезни, мнительность, слабость отца Гоголя, то мы поймем, на какой базе развилось это сатирическое направление Гоголя. Оно обеспечивало ему силу, самомнение — черта, столь характерная и неприятная в Гоголе. Это обличение, понятно, не могло быть особенно резким, и, как замечают многие критики, сатирик Гоголь был на самом деле человек сострадательный и находил оправдание и извинение в слабостях даже самых порочных. Это как-то не мирится с его бичеванием собственных пороков, которые и служили прототипом для всех выставляемых, по его словам, «мерзостей»<sup>48</sup>.

Таким образом, в простую на первый взгляд склонность Гоголя подмечать и выставлять смешное вплетаются многие и разнообразно действующие силы, среди которых и самая страсть, желание *выставлять* играет не последнюю роль. Это та радость показывания, обнажения себя, которая лежит в основе всякого изобразительного творчества. Для того, чтобы осуществить это показывание, он будет занимать видное положение, он будет человеком известным, ему назначено великое призвание, он мечтает о славе, вся Русь глядит на него и ждет от него слова. Он не прочь выставить себя сильным, значительным; иногда это до смешного примитивное хвастовство, например, из письма: он «живет на 5 этаже, сам государь занимает комнаты не ниже моих» (сравни «Записки сумасшедшего») <sup>49</sup>.

Тот же комплекс отца заставляет Гоголя, как это отмечено почти всеми исследователями, представлять в карикатурном виде только лиц пожилых, тогда как молодые люди (т. е. он сам) в большинстве случаев подкрашены (преувеличенно хороши) (Котляревский).

Тот же комплекс отца (как я говорил), исходя из того, что в личности отца Гоголь не чувствовал авторитета, силы, — тот же комплекс был причиной той странной религиозной неустойчивости, которая поражает в Гоголе. Об этой неустойчивости мы будем еще говорить, хотя многие элементы ее таятся в отцовском комплексе. С детства, как он сам в этом признавался, на него сильное влияние имел страх перед страшным судом (суд отца — сравни «Вий», «Мертвые души», «Ревизор»). Этот страх проходит через всю деятельность и жизнь Гоголя, воплотившего зло в образе черта, о чем много интересного можно найти у Мережковского<sup>50</sup>.

\* Ребенок копирует взрослых, чтобы чувствовать себя как они, смеется над ними для того, чтобы чувствовать себя больше них.

Однако психологически нам гораздо интереснее задать вопрос о том, чем обуславливался такой страх и почему боролся всю жизнь с чертом Гоголь. Такой страх наказания, такая чувствительность по отношению к оценке поступков высшим существом проистекала из того юмористического отношения к старшим, о котором я говорил, — отсюда такое странное утверждение Гоголя, что у него совсем нет веры. Так пишет он отцу Матвею: «Признаю Христа богочеловеком только потому, что так велит мне мой ум, а не вера...» — и дальше: «Но веры у меня нет», и когда он начинает молиться (из письма к тому же лицу), «то в мыслях у него бывает холодно так без любви и одушевления, что в иное время становится страшно». «Мысли мои расхищаются, приходят в голову незванные, непрошенные гости и уносят помышления, и когда хочу думать об одном, думается о другом, когда думаю о другом, думается о третьем» (эгоцентризм, ералаш в голове; см. «Записки сумасшедшего»).

И тогда он переносит всю вину на третье лицо, на «черта» (бессознательное, вытесненную агрессивность), который играет здесь известную роль, это «он пугает, надувает, приводит в уныние». Конечно, трудно решить в настоящее время, насколько Гоголь верил в личного черта (не есть ли этот черт — художественный образ гоголевской четкости), но одно несомненно, что его переживания, психическое его состояние не раз убеждали его в том, что существует некая «злая сила», искушитель, путающийся во все его дела, в его веру, в его отношения к богу и т. п., и в этом он был прав. Такая сила была, такая сила ему действительно мешала, ставила препятствия, делала его двойственным, угрожала ему болезнями, смертью, страшным судом, заставляла его быть скрытным, страшным, быть, как говорит Аксаков (его друг), «не человеком» (он был «живой таинственнее, призрачнее, чем умерший»)<sup>51</sup>, быть «таинственным карлой», как прозвали его нежинские товарищи<sup>52</sup>, быть «карликом, чудачком, птицей, демоном». В нем было, говорит Аксаков, что-то отталкивающее, «и любил ли кто-нибудь Гоголя — исключительно как человека. Я думаю, нет, да это и невозможно». И потом: «Я вижу в Гоголе добычу сатанинской гордости»<sup>53</sup>. А пять лет спустя после смерти его: «Я признаю Гоголя святым». Так Аксаков и не мог решить, «что такое Гоголь — сумасшедший или мученик, плут или святой»<sup>54</sup>.

Этот черт, с которым боролся Гоголь, являвшийся ему в самых разнообразных и странных образах, — это была другая сторона того положительно-отрицательного начала, которое заложено в него было отчасти и отцовским комплексом. И все, что не принимала его душа, с чем не соглашалось его сознательное «я», относил он к другому существу, которое постоянно вертится около нас, к «черту». Теперь мы знаем психологическое название этого черта, от которого так и не мог избавиться Гоголь, так как он составлял одну из сущностей его психики. Мы еще будем говорить в главе о двойственности по поводу тех забав и шуток, которые черт проделал над Гоголем. И это он, отцовский комплекс, и другие явления душевной жизни, вытесняемые из ясного сознания, мешают ему молиться, как это доказывает анализ всех аналогичных случаев навязчивых и хульных мыслей; это он отнимает у него веру, заставляет совершать или только думать о таких поступках, которые несовместимы с его нравственными взглядами (агрессивность и вытеснение ее): «стоит только струсить и податься назад — тут он и пойдет храбриться... Мы сами делаем из него

великана...» Так в борьбе с самим собою приходит Гоголь к тому нравственно-покаянию, и откровенному, и всенародному, к которому его привела радость показывать себя. И показавши, он ужаснулся, так как то, что он показал, было двойственно, и люди увидели не то, что он хотел показать, и о том, что тогда наступило, мы еще скажем в главе, где разберем «трагедию» Гоголя.

Он показал ту дисгармонию, тот внутренний разлад, от которого страдал, и сознание которого в то же время делало его гордым, самонадеянным. Тот, кто занят исключительно собой, из себя самого черпает все, что творит, тем самым делается все более и более чуждым другим людям. То, что он имел сообщить, сообщал он обходными путями (сублимированием), через свои произведения, которые понимались и толковались и теперь еще понимаются и толкуются без того, чтобы люди приблизились к пониманию душевной трагедии их творца — Гоголя. Явь или мечта, герои или карикатуры — казалось бы, твори то, в чем лучше умеешь воплотить твои мысли и желания, но что-то заставляло смешивать Гоголя мечту и действительность, фантазию с правдой, гиперболу с простой и трогательной истиной. В основании такого разлада лежат два комплекса, может быть, самых мощных в жизни Гоголя, — это его отношения к слабому отцу, о котором говорилось, и его отношения к матери. На отца и матери ориентируется нравственная буссоль<sup>55</sup> нашей будущей деятельности. И если об отце мы узнали, что его влияние должно было с самых малых лет поставить молодому Никоше целый ряд неразрешимых задач, то не иначе было и с матерью его — Марьей Ивановной. Мать Гоголя, как об этом свидетельствуют биографы, была крайне ненормальной личностью: «я разумею душевную, умственную болезнь»\* (см. Письма. Т. I. С. 354, 342, 583). Уже не говоря о том, что она была очень молодой, так как очень рано вышла замуж (14-ти лет), в ее поступках и поведении проявлялось очень много странностей, непонятных действий<sup>57</sup>. По словам биографов, она впадала в какие-то столбнячные состояния, говорила много несурзностей, боготворя своего Никошу; она, например, приписывала ему все сочинения того века (журнальные статьи Брамбеуса и др.). Не входя здесь в рассмотрение того, какова была болезнь матери Гоголя<sup>58</sup>, мы ограничимся лишь тем, что констатируем эту ненормальность. Ребенка, как известно, родители до чрезвычайности баловали, особенно мать, и потому естественно, что у Гоголя мы находим чувствительность, автоэротизм и сильный материнский комплекс. (Мать Гоголя производила впечатление очень молодой и годилась как бы в сестры писателю.) Он обнаруживается прежде всего в тех инфантильных привязанностях, от которых Гоголь не мог освободиться до конца своих дней, даже тогда, когда он полюбил Смирнову, женщину, т. е. вторую мать, к которой, по-видимому, он относился уже безо всякого явного эротизма<sup>59</sup>.

Эта странность Гоголя, что он никогда не любил женщин, что о нем неизвестно ни одного любовного увлечения, смущает биографов. Они видят в этой

\* Дед матери Гоголя Танский после ссылки резко изменился по характеру: из крутого он стал набожным, всепрощающим. В его письмах много религиозного лиризма и малороссийского юмора<sup>56</sup>. Не унаследовал ли Гоголь эти черты от деда матери, тем более, что и отец матери Гоголя был человеком в высшей степени религиозным, но еще вероятнее — психическое влияние комплекса деда!

черте Гоголя ненормальность<sup>60</sup>. И в то же время сам Гоголь по поводу вопроса о любви в одном из писем говорит, что страсти он боится, так как она сожгла бы его и превратила в пепел, т. е. того, что случилось в «Вие» с псарем Микиткой, влюбившимся в панночку-ведьму<sup>61</sup>. И действительно, эротизма у Гоголя много: его описания, например, русалок в «Вие» дышат насыщенной атмосферой желаний: эти бедра, это упругое тело, которое видит Хома Брут, и самое положение философа, когда его оседлала сначала старуха (мать), потом панночка (сестра) с красивыми ногами\*, и как затем (исполнение желания) он сам оседлал ее — все это говорит, как мы увидим дальше, об отношении Гоголя к сексуальности. Здесь, в этом рассказе, имеющем, как согласен с этим Мережковский, автобиографическое значение, Гоголь открыл одну из причин своего «страха», от которого он впоследствии — по Мережковскому — и умер<sup>62</sup>. Не заходя в своем утверждении далеко, мы все-таки должны будем указать, что в такой фантастической форме писатель всего легче обнаруживает те комплексы, которые скорее могут остаться незамеченными при другой форме изложения (детские представления о половом общении). Отсюда стремление Гоголя высказать все те «чудовищные мысли», которые ему приходят в голову и которых он в том виде, как они ему представляются, никому не может рассказать (*freie Einfälle*)<sup>63</sup>. Отложив разбор таких состояний ненормальности и опьянения, к которым так охотно обращается Гоголь, мы остановимся теперь на фантастике «Вия», поскольку в ней отражается материнский комплекс Гоголя.

О летании мне уже приходилось говорить в другом месте, анализируя творчество Врубеля<sup>64</sup>. С образом, символом летания связано представление о полной свободе, независимости, о том, что все мешающие силы, препятствия удалены, и человек пользуется в полной мере своими силами. Быть как птица, как ветер степной, как облачко — это значит символически стремиться к свободе (освободиться и летать — символ сексуальной силы и соответствующего акта)\*\* . Но нет, не свободен полет грешного Хома; его оседлала старуха — красивая панночка, которой он сам же поддался, и она его заставила летать. С этим ярмом на спине (инфантильное представление о сношении *modo fegatum*), в таком унизительном положении он испытывает сладострастные мазохистские грезы, и что это действительно так, доказывает нам то, что он видит на земле «обнаженных женщин, дышащих сладострастием...»<sup>65</sup> И самый полет он называет «бесовски сладким, томительно страшным»<sup>66\*\*\*</sup>.

Таким образом в полет влетают элементы томительно страшные, убивающие нас на отношение Хома Брута к вытесняемому половому вопросу. Он обращается к молитве, крестит ведьму, и тогда, при помощи религии, он одолевает ведьму и доводит ее до изнеможения, избивая поленом (явный са-

\* Вытеснение и борьба с инцестуозными влечениями примитивного человека лучше всего раскрыта О. Ранком в его работе об инцесте в художественной литературе и мифах (*Rank O. Inzestmotiv in Dichtung und Sage*. Wien, 1912).

\*\* См. символику летания и птицы у Фрейда (Лекции по введению в психоанализ. Т. 1. С. 161—162).

\*\*\* Сравни переживания Хома с психическим состоянием героя в «Призраках» Тургенева. Символика полета подробно разбирается мною в специальной работе о творчестве Тургенева.

дистический и анальный половой детский символ). Не она, мертвая, ему мстит, а мстит некто другой — Вий, у которого земляное тело и железное лицо. Этот Вий, от одного взгляда которого умирает философ, не кто иной как *imago* отца, видящий его сексуальные желания, то, чего другие не видят и не могут увидеть (всевидящий бог-отец). Интересно сопоставить это с глазами «портрета», с бредом Черткова, видевшего повсюду глаза. Ведь психическая борьба, из которой черпает силы ребенок, связана именно с отцом, так как ребенку, мальчику, придется со временем быть, сделаться отцом. Но борьба трудна, так как отец может увидеть, узнать о половом развитии. От «взгляда» умирает Хома; мы увидим дальше, что «глядеть», зрение, смотрение играло огромную роль в психологии творчества Гоголя, и не будем считать случайностью причину смерти Хома. Мы убедимся в том, что этот страх увидеть связан с мастурбацией и кастрационным комплексом; Хома умер за то, что поддался женской красоте, обольщению: ведь с женщиной вошел диавол в мир («мало дряни на свете, а ты еще жинку создал»<sup>67</sup>) — и, не будучи в состоянии с нею бороться, он гибнет от того, кто является старшим над всеми, охраняющим все старое, старые, древние устои (отсюда уход в отшельничество, кастрация). Из-за женщины умер Хома, но умер от взора страшного существа Вия (интересно тут отметить черты Вия, понятные, если их рассматривать с точки зрения описания ребенком взрослого мужчины: он старший над духами, он волосатый, у него железное лицо, тяжелые веки, черный, тяжело ступал)\*. (Сравни в «Страшной мести» то же олицетворение — описание Днепра и уподобление лесов и гор голове какого-то чудовища — лесного деда.)

Таким образом, мы ясно вскрываем тот обычный отцовский комплекс, который живет у многих детей и, сублимированный, дает повод к творчеству у народа такого рода сказок\*\*. На самом деле детерминирование элементов сказки гораздо более глубокое, чем это кажется сначала. Панночка молода (но она же представляется «старой ведьмой»), ее отец, а не муж, стар. Чтобы смягчить инцест, обстановку борьбы, такой заменой пользуются очень часто (колдун в «Страшной мести» убил брата).

Мать Гоголя была очень молодой, и ей было 14 лет, когда она вышла замуж за 28-летнего своего мужа (она скоро стала матерью). Затем пребывание на руках матери в иных случаях\*\*\* дает фантазию о том, что, наоборот, мать у него в руках, и эта фантазия сопровождается чувством самоуверенности, собственной переоценки — свойство, обычное в детских фантазиях.

Его отец не должен был знать о тех фантазиях, которые со временем будут скорректированы и, развиваясь дальше, обратятся на другую женщину. Такова эволюция наших отношений к женщине: первый объект нашей любви обычно бывает наша же собственная мать (инфантильный объект любви). «Никого особенно не любил, выключая только вас <мать>, и то только потому, что сама *натура* вдохнула эти чувства» (Письма. Т. I. С. 260). Из этой любви со временем развивается любовь к другой женщине, и если материнский комплекс силен, то новая

\* Ноги, их символика, см.: Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. Т. 1. С. 161.

\*\* См.: Rank O. Das Mythos von der Geburt des Helden. Wien, 1909.

\*\*\* См. мою работу о детских играх.

женщина будет носить все черты матери; таково обыкновенно происхождение любви молодых людей к пожилым женщинам. Но немало и таких людей, которые всю жизнь остаются верными своей первой любви — матери, так как не могут освободиться от инфантильной привязанности\*. Этому освобождению могут мешать очень многие причины — или слабость полового чувства, так называемая кастрация, или (что чаще встречается и куда следует отнести и анестезию как следствие известного влияния комплексов) связанный с половым чувством целый ряд тяжелых переживаний, по большей части нравственного характера, мешающих, препятствующих свободному проявлению чувства. Тогда вместе с неприятным психологическим содержанием вытесняется и чувство, переходя в противоположное, и в результате, не находя своего естественного выхода, обнаруживается в целом ряде явлений, непонятных, если мы не примем во внимание такого бессознательного существования и действия комплексов (страх).

Тогда нам делается понятным и то, почему Гоголь не любил и не женился<sup>68</sup>, и почему он увлекся Смирновой, с которой искал только духовного общения, как с матерью.

Вся мерзость фантастического сказочного полета и дальнейшего происходит в церкви, где оживает мертвая колдунья; сомнительно, чтобы она была мертва, — магический круг не допускает ее до Хомы, а обстановка не позволяет проявляться половому чувству (Хоме нужно видеть, а не действовать; Schaulust (желание смотреть), инициатива исходит от колдуньи, а не от него)\*\*.

Здесь опять дело представлено таким образом, что Хома защищается от колдуньи, тогда как на самом деле он не в силах и сам перешагнуть черты — ему страшно. В церкви (обратим внимание на то, что церковь символизирует собою сексуальное — в частности, брак, женщину) происходит это святотатственное дело. Как при освящении церкви начинается гоголевское «Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан», так Ковалев встречает свой нос (половой орган) в церкви (символ матери), и потому он бессилен (инцест, кастрация). Ковалев не в силах действовать, он может только смотреть (Schaulust).

Церковь и женщина (духовный авторитет) для Гоголя являются комплексными, и потому в рассеянности, когда ему не писалось, он покрывает поля своей рукописи изображениями церквей и колоколен. В состоянии рассеянности, в состоянии автоматической деятельности прорываются чаще всего так называемые комплексные действия (интересный материал бессознательных рисунков будет мной опубликован отдельно).

Итак, отцовский (эдиповский) комплекс лежит в основе этой фантазии Гоголя и многих других его фантазий, которых я не имею возможности касаться. Но, как я сказал уже, с этим комплексом тесно связано чувство страха, от которого не мог избавиться Гоголь и впоследствии, и он часто в лирических отступлениях говорит, как страшно, страшно в одиночестве. (Страх, патологический страх соответствует, как выяснил Freud, ставшему неприемлемым и вытесненному желанию<sup>70</sup>.) Этот страх заставляет меня остановиться немного

\* См.: Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности. М.; Пг., б.г.

\*\* При слабости ссыла на условия, обстоятельства, среду («среда заела»), с другой стороны — это следствие Wunscherfühlung (исполнение желаний во сне — нем.)<sup>69</sup>.

еще на одной фантастической повести Гоголя, в которой мы найдем пути к объяснению того, что так страшит Гоголя, и поможет нам связать его страх с целым рядом странных, ему самому непонятных положений, в которые он ставит своих героев.

Повесть эта — «Страшная месть». Она говорит об инцесте, о страсти, которую испытывает отец к своей собственной дочери. Он колдун, он не верует в нашу веру, он стал басурманином, не ест свинины, он потомок страшного, ужасного грешника (убившего своего родного брата с ребенком), захотевший жить со своею дочерью. На погибель себе выпустила его дочь из темницы; колдун-отец убил и мужа Катерины, и ее самое.

Вопрос о борьбе братьев, вопрос о завладении дочерью скрывает, как это хорошо известно всем исследователям мифов, борьбу отца с сыном, желание завладеть матерью — т. е. эдиповский комплекс\*. То, что Гоголь так охотно занимается этими вопросами, то, что эти повести являются как бы пророчествами его личной жизни (он — великий грешник), только доказывает, что в них он выявил те — для него мучительные и глубоко в нем таившиеся — вопросы, на которые по-иному отвечал он и в последующих своих произведениях и даже в поступках.

Если бы все наши доказательства базировались на существовании этих двух повестей, мы едва ли могли бы претендовать на то, чтобы нам поверили. Но комплексы, как мы увидим, проявляются на каждом шагу, и мы скорее вправе жаловаться на обилие материала, чем на недостаток его. Любовь Гоголя к матери проявляется и в тех непонятных, с другой точки зрения, поступках и письмах его, которые имели место после смерти отца. К матери он относился сначала нежно, любовно, потом эту любовь он перенес на свою сестру Ольгу, тоже не отличавшуюся особенным умом и, вдобавок, глухую. Мать он считал обидно ниже себя (она принадлежала отцу, над которым следует смеяться), и из этого отношения, с одной стороны, развилось его отношение к женщинам, среди которых он, по-видимому, не находит таких, которых мог бы любить, — этому мешают низкая оценка его настоящего и идеализация в прошлом и в мечтах\*\*.

Женщины Гоголя, как об этом я буду подробнее говорить дальше, носят на себе какую-то печать неуловимости, неясности характера, что делает их совершенно бесцветными рядом с более определенными мужскими типами. Для характеристики красавицы, как показали, например, Переверзев и др.<sup>71</sup>, Гоголь довольствуется перечислением тех эпитетов красоты, которые встречаются в народных песнях. Ни в одной черте, ни в одной подробности не обнаруживает он, что ему известна настоящая живая женщина (кроме инфантильного влечения к груди и ногам). Тут снова мы имеем дело с действием комплекса вечно юной матери (вечно женственное), не дающим возможности Гоголю подметить то, что он так разительно подмечает, например, у пожилых или старых женщин. Там он свободен, там вступает в полную силу его талант. Но двойственно его отношение к женщине: ведьма из «Вия», его мать — она и

\* См.: Rank O. Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage; Фрейд З. Тотем и табу: Психология первобытной культуры и религии. М.; Пр., б.г.

\*\* Mutterdimenkomplex (комплекс матери — публичной женщины — нем.); см.: Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности.

старуха и красавица, она его завлекает, а не он ее (изнеживающее воспитание). Любви учит мать (первый объект любви). Гоголь борется с искушением красоты женщины, с земным, как с грехом, ради небесного, что так хорошо показал Мережковский в «Гоголь и черт»<sup>72</sup>.

Но в основе этого аскетизма, не отрицая совсем явной борьбы Гоголя с чертом, в котором он олицетворял все то сексуальное, будничное, и мелкое, и пошлое, с чем боролся всю жизнь, лежали причины более глубокого, более личного характера, чем это может обнаружить литературный критик. В основе самобичевания, в основе показывания, демонстрации своих язв, мерзостей, всего скверного, что в нем было, лежали другие причины, чем обычное христианское смирение и покаяние. Из детства, как он признается в письме к матери, картина страшного суда, нарисованная ею, произвела на него неизгладимое впечатление<sup>73</sup>. Идею кары, возмездия, «страшную месть» он воплотил в этой повести, где мертвецы грызут мертвеца (кастрационный комплекс). Отсюда этот страх, который проходит через всю жизнь Гоголя (реализуясь в самых разнообразных формах, как, например, в «Ревизоре»), которому он придал затем мистическое значение (в нем видел он призыв к ответу со стороны Судии). То же, по-видимому, принимал он в «Мертвых душах» — в странной судьбе Чичикова-Гоголя (см. Переверзева<sup>74</sup>). (Интересно это удвоение Гого-Чичи\*, причем букву ч Гоголь пишет как г). Вытесняемая сексуальность возвращалась в виде чувства страха, она вытеснялась, как греховная, как вина. Идея возмездия возникла у Гоголя (маленького) в связи с теми эгоистическими эротическими стадиями развития его личности, от которых, конечно, не свободен ни один человек. Но они, эти моменты эдиповского характера, имели для него большое значение; так как в его организации, в его характере были черты, заставлявшие его опасаться, бояться за себя, за свое положение (Трошинский); мнительность отца, психическая болезнь матери, собственные беспрерывные болезни (конституциональный момент) и постоянная чудовищная мнительность были той основой (малой оценки себя), на которой боязнь, страх, опасения находили отличную почву, поддерживали мнительность, неуверенность и заключали в свое тесное кольцо мятущегося Гоголя. Он искал возможности освободиться из их тисков, создавая вместо действительной слабости воображаемую силу; подмечая слабость других, приходит к заключению, что он не хуже их, и в то же время у него огромные планы, желания выдвинуться, — «жизнь его не должна пройти незамеченной», — и отсюда борьба и ненависть ко всему, что обыкновенно, скучно, «пошло».

Вот он, черт Гоголя (по меткому наблюдению Мережковского), — это *пошлость* (половое самоудовлетворение или автоэротизм). И чтобы освободиться от нее, он ее проецирует вовне, показывает, и когда покажет, он словно от нее избавился, отделался от нее; он ищет ее вокруг, рад, когда окружающие дают ему возможность в них и в себе увидеть то, что в нем есть дурного; и, указав на все дурное, дав ему самостоятельное бытие, он страшится. Он добросовестно показывает себя, и когда Пушкин приходит в ужас, он оправдывается, что это только карикатура<sup>75</sup>. Эти карикатуры на зло, на черта автобиогра-

\* «Гоголь» — показывающий себя гусь-самец, и франт «чичик» — показывающий себя щеголь. Подробнее см. в анализе «Мертвых душ» Гоголя.

фически изобразил он в повести «Портрет». Его «анатомическая зоркость» все время возрастала. Он видел жизнь со всею ее грязью и греховностью, и у него, у старого моралиста и художника, являлось подозрение, «не служит ли искусство самому греху, когда так правдиво его воспроизводит? Эту робкую, тревожную мысль он и высказал в «Портрете». Предчувствовал ли Гоголь, что со временем сочтет за грех все то, что он создал? Но он не убежал греха жизни, а шел ему смело навстречу. Но замечательно все-таки, что именно в годы смело-го творчества такая мысль остановила на себе его внимание» (Котляревский)<sup>76</sup>. Конечно, эта мысль в зародыше была у него давно, может быть, еще не формулированная и ясно не сознаваемая, однако страх, ужас, ожидание тревожат постоянно его пугливую душу.

И тогда является Гоголю мысль, что ему труднее спастись, чем кому другому... «Обо мне нужно молиться более, чем обо всяком другом человеке...» «Участь моя будет страшнее участи всех прочих людей». Это — не только выражение болезненно угнетенного настроения Гоголя (циркулярный психоз), но выражение его внутреннего чувства вины, связанной с осуждением моралиста. Это морализирование Гоголя, его устремление к вопросам нравственно-религиозного характера, как это известно психоанализу, объясняется той виной, тем чувством вины, которое знакомо Гоголю из детства (страшный суд).

Безнравственные желания, свойственные всякому ребенку в донравственный период развития<sup>77</sup>, ложатся тяжелым бременем на душу и заставляют чутко относиться к вопросам моральным. И как последняя жертва искупления, с одной стороны, как ясное утверждение и провозглашение своей слабости и несостоятельности, — с другой, появляется тот комплекс, который носит название кастрационного<sup>78</sup>. Он нашел свое яркое выражение в «Носе» Гоголя, где мы его подробно и разберем. Еще с этой стороны — как добровольно-вынужденный уход в целибат<sup>79</sup> — нужно рассматривать это отсутствие увлечения женщинами у Гоголя. Уйдя таким образом внутрь себя, в глубину души, где смутно волновались самые чудовищные желания и мысли, Гоголь производил впечатление странного, замкнутого, неискреннего человека, тайственного и загадочного. «Тайственный карла», «чудак», «комик» и, наконец, «не-человек» — вот немногие из прозвищ, применявшихся к Гоголю. Глубоко страдая внутри себя, концентрируя внимание на самом себе (нарциссизм), вечно занятый собой, он только из себя производил своих героев, — они нужны были ему как зеркало, чтобы увидеть себя, чтобы сделаться лучше, так как себя почитал он плохим, исполненным всяких мерзостей. Этот акт покаянья рядом с самым дерзким самомнением лежит в основе желания избавиться, победить (черта — сексуальное) пошлость, обыкновенное; для победы над пошлостью он при действии отцовского комплекса заглядывает в воображаемую свою родословную, в историю родной Малороссии, и ищет материалов для того, чтобы оправдать свои мечты в истории. Характерна с этой стороны, драка старого Бульбы со *старшим* сыном, который его в конце концов поколотил (борьба Иакова с Богом)<sup>80</sup>, состязание Левко с его отцом (одноглазым) из-за Ганны.

Сюда же нужно отнести борьбу Тараса с сыном Андреем из-за прекрасной полячки. Из-за женщины отказывается Андрей от родины, веры, отца своего и гибнет от руки Бульбы. Опять идея возмездия, кара за любовь к женщине. Та же идея проходит красной нитью через «Записки сумасшедшего», где влюбленный

в дочь своего начальника Поприщин объявляет себя испанским королем... Ясно проглядывает здесь опять та же тенденция гибели от женщины. В «Невском проспекте» Пискарев погибает от пошлости (сексуальной распушенности — черта) той женщины, в которую он влюбился и которую он в фантазиях хочет видеть не такой, какая она есть. Это приводит его к болезни и к смерти.

И в то же самое время Гоголь глубокий и последовательный консерватор. Несмотря на всю резкость своих сатирических приемов он любит родину, хотя не раз представляется, что, как выразился один из малороссийских приятелей Гоголя, у него «любовь к родине высохла»<sup>81</sup>. Впрочем, все эти вопросы нам надлежит разобрать в другой главе, где речь будет идти о двойственности души Гоголя.

Тесно спаяно с отцовским комплексом отношение Гоголя к мертвецам, о которых так часто говорится в его произведениях. Смерть есть естественный способ устранить мешающие личности, и он входит в отцовский — эдиповский комплекс. «...и отец если жив у него, то чтоб и он, каналья, окошел или поперхнулся навеки, мошенник такой!» («Ревизор»). «Мой отец был мерзавец, скотина» («Женитьба»). Но в своем отрицании (цинизме) Гоголь в «Мертвых душах» доходит до тех пределов, до которых, как нам указал Мережковский<sup>82</sup>, еще никто не доходил: душа не дороже пареной репы<sup>83</sup>. С другой стороны, в «Страшной мести» во вросшем в землю мертвце, который не может подняться, а только сотрясает землю, нетрудно увидеть того же земляного Вия — того же отца. Этот ужас смерти дан у ростовщика, который должен был оставить свое изображение (свое *imago*), чтобы не погибнуть совершенно, для того, чтобы демонической своей силой, соблазном погубить человека, обманув его\*. И художник, нарисовав дьявола, затем не в состоянии рисовать никого, кроме дьяволов, придавая святым черты злого, в чем трагедия и самого Гоголя. И только через разоблачение сына (искупление) утрачивает зло свою губительную силу. Так в малейших чертах своего творчества не свободен Гоголь от своих комплексов, которые прорываются всюду и находят свое выражение, несмотря на вытеснение их. В этой борьбе со слабостью и в обеспечении себе сил и радости в жизни распускается цветок творчества — ядовитый, если ядовиты соки, питающие его.

## Черты в характере Гоголя

Есть страсти, которых избрание не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его в свет, и не дано ему сил отклониться от них... есть в них что-то вечно зовущее, неумолкающее на всю жизнь.

*Гоголь*

Принято сравнивать Гоголя с Руссо и, несмотря на целый ряд различий, находить в обоих нечто общее<sup>84</sup>. Для психолога такое сравнение будет менее

\* Магия изображения, магия слова как живого, действенного, обладающего особенными силами средства ярко выражена в переписке Гоголя по поводу 2-й части «Мертвых душ».

продуктивно и доказательно, чем сравнение с другим сатириком и мизантропом — с Джонатаном Свифтом. То, что сближает этих двух выдающихся людей, столь несходных в своей жизни, — это их характер, который положил тяжелый специфический отпечаток на все, чего бы они ни коснулись. В основе характера Свифта лежит определенный комплекс черт личности, который пока, за неимением более подходящего термина, обозначается как анальный характер на почве той же эротики\*. Анатомическим субстратом такой эротики у Гоголя были геморроиды, о которых можно найти многочисленные указания в его письмах (интересно, что в записных книжках его встречается много набросков, пословиц, и все они очень часто анального характера; в письмах их множество)<sup>85</sup>.

Просматривая письма Гоголя, поражаешься тем огромным копрологическим материалом, который они заключают. Мало того, что Гоголь, надо заметить, любящий употреблять непечатные слова, только и приводит выражения, относящиеся к дефекации, к уподоблению калу, но он, видимо, еще и смакует эти выражения, что легко увидеть из нескольких приведенных выдержек из его писем. Я уже не стану упоминать о таких местах, где эти слова приводятся прямо в бранном смысле, хотя и такие места могли бы служить нам столь же неопровержимым доказательством, как те, где обнаруживается отношение Гоголя к копрологическим выражениям. В письмах постоянно встречаются упоминания о геморроидах (С. 473, 174): шутливо объясняет он Прокоповичу, что «весь мозг из головы твоей перешел в ту неблагородную часть тела, которою мы имеем обыкновение садиться на стуле и даже на стульчаке, а все содержимое в этой непозволительной и малоупотребляемой в разговоре части поднялось в голову» (С. 217); Гоголь приписывает Пашенке напечатанную поэму под названием «Г...о» (С. 487); таким же словом он обзывает Бантыша (С. 235). В письме к Погодину: «Мне кажется, что судьба больше ничего не делает с ними (с желаниями), как только п...т, когда ходит в нужник» (С. 273).

Действию кишечника Гоголь придает большое значение, и в его переписке можно не раз встретить на это указание. Тарновского он спрашивает: «Что, как твоё здоровье? Как с... ты вкруть или всмятку? и регулярно или нерегулярно? Так же насчет поясницы и прочих почечуиностей» (С. 317). В письме к Данилевскому: «Ничего не случилось в дороге, кроме того только, что сегодня поутру п...л на дороге и от радости позабыл на том же месте, где с...л, моего итальянского Курганова» (С. 536); к нему же в другом письме: «Нужно же когда-нибудь направить з...у на прямой путь» (С. 439). В письме к Данилевскому: «...удивительное производят действие на желудок хорошие сушеные фиги <слабят, но так> легко, можно сказать, подмасливает дорогу г...у» (С. 574). В другом письме к Данилевскому: «Хвостов и Шишков, на зло и посмеяние векам, остаются тверды и переживают всех ... исподние платья»; и далее: «Попотчевать ли тебя чем-нибудь из Языкова, чтобы закусить г...о конфетами?» (С. 241). В письме к Жуковскому очень подробно описывается в двух местах

\* Я далек от мысли утверждать, что весь характер Гоголя исчерпывается указанием на физиолого-психологические черты, приводимые здесь мною, но с этими чертами больше всего боролся Гоголь (см.: *Фрейд З. Характер и анальная эротика // Психоанализ и учение о характерах. М.; Пр., 1923*).

сряду, как «разводят коричневые плантации под стенами развалин», причем Гоголь отмечает «приятный для глаз коричневый цвет» и «производителей его, снявших галстук и подтяжки» (С. 569).

В связи с этим интересно вспомнить пассаж из «Ивана Федоровича Шпоньки...», где тетка рассказывает Ив. Ф.: «Я <...> взяла было тебя на руки, то ты чуть не испортил мне всего платья». В «Мертвых душах» у Манилова ребенок пачкает костюм Чичикова, а в «Старосветских помещиках» объясняется, как «ловко крадут коты из кухни, когда повар уйдет в крапиву».

Вспомним, что собранные в насмешку стихотворения одного ученика в Нежинской гимназии Гоголь озаглавил: «Парнасский навоз»<sup>86</sup>. Об игре Гоголя на сцене сохранилось любопытное свидетельство его школьного товарища: Гоголь представлял дряхлого старика: «...он едва передвигается, доходит крех-тя до скамейки и садится. Сидит, трясется, крехтит, хихикает и кашляет; да наконец захихикал и закашлял таким удушливым и сильным старческим кашлем, с неожиданным прибавлением, что вся публика грохнула и разразилась неудержимым смехом...»<sup>87</sup>.

Все жалобы Гоголя за всю его жизнь постоянно сосредоточиваются на желудке (кишечнике), и в то же время, по свидетельству очевидцев, никто не мог так много и с таким аппетитом есть, как «больной» Гоголь (см. письма Гоголя 1829 года из Любека (?) к матери)<sup>88</sup>. Геморроидальное заболевание, которое врач в Веве связывал с ипохондрией, было действительно тесно связано с характером Гоголя, не только вызывая в нем склонность к тоскливости, но и обуславливая его характер целым рядом специфических черт. Эти черты столь резко очерчены, что они без всякого труда могут быть обнаружены у Гоголя. Одной из главных черт такого характера является крайняя капризность, упрямство, неустойчивость, прихотливость настроения, легкая его смена, странные поступки\*, которые сплошь и рядом совершенно непонятны и относятся к области чудачеств и странностей. Воспоминаний о таких случаях о Гоголе сохранилось чрезвычайно много. Так, например, придя однажды к Аксакову, он встретил там своего старого приятеля Княжевича, и каково было удивление Княжевича, когда Гоголь, поздоровавшись, ушел в другую комнату и притворился сначала спящим, потом жаловался на головную боль, а через два дня, как ни в чем не бывало, дружески отнесся к своему другу<sup>89</sup>. Автор, который приводит этот случай, думает, что Гоголь приходил к Аксакову для отдыха, и присутствие друга, пока он не освоился с ним, так сказать, выбивало его из обычной колеи. Трудно допустить, однако, чтобы Гоголю нужно было так много времени для приспособления к такой простой встрече (капризность желаний). Чрезвычайно странен также поступок Гоголя, который во время представления «Ревизора», будучи замечен и вызван публикой, не пожелал выйти и скрылся из театра<sup>90</sup>. Непонятно, почему мистифицировал он своих родных, когда писал, например, письма из России, проставляя места как будто за пределами России, ставя неверные даты<sup>91</sup>. Конечно, сам Гоголь, может быть, объяснял иначе свои поступки, вернее же, он не смог бы их объяснить, так как причина их лежит глубже того, куда может проникнуть сознательная мысль.

\* По З. Фрейду — стремление к порядку, скупость и своенравие («Характер и анальная эротика»).

Итак, эта черта капризности, странности или, лучше сказать, своенравия и противоречия лежит в основе всего его поведения, поэтому и называли его чудачком, демоном, таинственным карлой и т. п.

Второй особенностью характера Гоголя является склонность к аккуратности (порядку), нередко нарушаемая самым неожиданным и непонятным образом, и, наконец, третьей — страсть к собиранию, к коллекционированию и скупость. Такова та триада, к которой так или иначе сводится все остальное. Было бы чрезвычайно трудно перечислить все те места в произведениях Гоголя, где он говорит об аккуратности, которой и сам придерживался. Из школьных его лет сохранились воспоминания о том, как он, в бытность свою классным библиотекарем, собственноручно обертывал бумагой большой и указательный пальцы ученикам, которым давались книги на прочтение и только после этого доверял им книгу<sup>92</sup>. Читатель, конечно, помнит, как чистоплотен был Чичиков, мывшийся особым мылом, придававшим необыкновенную свежесть коже, как умывался Бетрищев, как любили чистоту Иван Иванович и Иван Никифорович, как майор Ковалев заботился о чистоте, как дурно пахло от цирюльника Ивана Яковлевича и как неприятен был Чичикову запах Петрушки. И наряду с этим и тут же рядом — нос Ковалева оказывается завернутым в грязную тряпку цирюльника, а Чичиков целует пыльные сапоги.

И сам Гоголь соединял в себе, как говорит про него очевидец, «резкую противоположность щегольства и неряшества»<sup>93</sup>. У Мережковского<sup>94</sup> упоминается, что, например, зимой 1830 г., когда он наводил справки о том, какой модный цвет фраков и галстуков, он вместе с тем так обносился, что «нижнего белья у него не было ни одной штуки». При всем том, как пишет его сестра, «у брата несколько сюртуков, разных цветов жилеты, шелковые, бархатные, зеленые, голубые, парчевые». Он спрашивает в Петербурге, собираясь на великое служение, «какие модные материи у вас на жилеты, на панталоны, какой у вас модный цвет на фраки? Мне очень хотелось бы сделать синий с металлическими пуговицами»<sup>95</sup>. По выпуске из лицей он первый оделся в «светлоричичевый сюртук, которого полы подбиты были какою-то красною материей в больших клетках. Такая подкладка считалась тогда пес plus ultra молодого щегольства, и Гоголь, идучи по гимназии, беспрестанно обеими руками, как будто не нарочно, раскидывал полы сюртука, чтобы показать подкладку»<sup>96</sup>.

И наряду с таким франтовством, несмотря на свою зябкость, он «отхватал всю зиму в летней шинели»<sup>97</sup>. Есть в нем что-то хлестаковское, как в этом сознавался и сам Гоголь.

Эта любовь к вещам, к нарядам заставляла его внимательно изучать связь между человеком и вещами. Эта связь в «Мертвых душах» выявлена ярко и убедительно. Эта связь, о которой придется говорить в одной из следующих глав, выявила и сделала понятной ту особенность в архитектонике «Мертвых душ», которую старались объяснять самыми запутанными соображениями. Поскольку типы, изображенные Гоголем, являются его отражением, постольку у всех у них отмечается особенность — страсть к собиранию. Почти нет персонажа в произведениях Гоголя, который бы чего-нибудь не собирал. Чичиков скупает мертвые души, собирает объявления. Чертков — картины, Ноздрев — собак, Петромихали — вещи, Башмачкин-чиновник собирает деньги на шинель, Плюшкин собирает всякую дрянь, Ковалев — сердоликовые пе-

чатки, старосветские помещики собирают косточки от арбузов и дынь, в чем им подражает Иван Иванович Перепенко, Манилов собирает и расставляет горками выбитую из трубки золу и т. п., и т. д.\*.

Сам Гоголь собирает материалы из быта малороссиян, не скупится на подробности, например, того, чем увешан плетень в захолустном городке, какие брички стояли во дворе у городничего, как звали всех съехавшихся на бал и т. д. Этой склонностью, может быть, страстью к собиранию и объясняется разработка Гоголем «Мертвых душ», в которых напрасно видят отсутствие архитектоники и приводят целый ряд недостатков, только подтверждающих эту сторону в характере Гоголя. Он сам ясно сознавал эти недостатки «Мертвых душ», но не мог писать иначе.

Из этой страсти собирания вырастает роман, отдельные части которого развиваются как будто бы не в глубину, но только по смежности, в ширину, одна с другой, вроде того строения с бесчисленными пристройками, в которых жил Иван Иванович; но он собирает равноценные части, спаивает их между собой, и по этой причине у него нет одного героя, нет центра, который притягивал все события, но каждый тип (Петрушка, Селифан, портной и т. п.) развивается внешне самостоятельно и независимо, но в то же время органично связанный с безличным Чичиковым: в стремлении быть обстоятельным (автор любит обстоятельность во всем) отмечается черта коллекционера, музейность, столь характерная для Гоголя (об органичности скажу дальше в «Шинели», «Носе» и др.).

Как правильно отмечает И. Анненский, в человеке есть две сущности: одна — которую можно видеть, осязать, она дышит, бреется, умирает, это сторона осязательная; но есть другая, тайная, — та сторона, в которой действуют моральные чувства, отношения к богу и т. д.<sup>98</sup> Гоголь совершенно как будто бы игнорировал эту вторую сторону человека: нам надо произвести большую работу, чтобы за всей яркой характеристикой телесного выявить моральную высоту или низость человека. Человек Гоголя — это сформированный, крепко построенный манекен, и только вчитавшись, всмотревшись в него, откроешь те его стороны, которые остаются невидимыми для тех, кто внешне подходит к ним (за внешне нелепым, странным таится сущность). При этом Гоголь не карает, Гоголь не упрекает, он прямо выставляет их, как это делают в музеях, для того, чтобы глазели одни и задумывались бы другие... Но они двигаются, действуют, нередко, как, например, в «Мертвых душах», только и живут в дороге.

Дорога символична для Гоголя: куда едет он, куда, в какую даль ведет дорога в «Мертвых душах» — ему мерещились типы положительные, но он не дал им жизни... И не жизнь любит Гоголь, а бытие. При этом нельзя не отметить, что все, что ни мчится у Гоголя, мчится вдаль — дальше отсюда, но никогда не вперед (см. «Записки сумасшедшего»), и если все-таки характерная черта у Гоголя — остановившееся, как бы статичность, мы нигде не найдем у него интересов, связанных с эволюцией, с развитием. Такая статичность является, может быть, выражением той горечи пессимизма, которая психологичес-

\* Явно анальный характер имеет сцена из «Ночи перед Рождеством», когда Солоха *собрала* в мешки своих возлюбленных (все из одного мешка выходят — детская теория о «кишечном рождении» и уничтожение полового до степени кишечного).

ки понятна как явление меланхолическое; и в Екклесиасте, и у Гоголя: «скучно на этом свете» — все было, ничто не ново под луной — лучшее уже прошло.

Его типы носят, так сказать, статический, неразвивающийся характер, они есть как бы собрание черт, однако, органически связанных\*. Так он собирает жилеты, галстуки, обувь (как характеристика личности — свое в других — к обуви у него особое пристрастие, о чем скажем дальше); он собирает гербарий, материалы для истории Малороссии, песни, заметки, выражения и т. д., и т. д., собирает книжки маленьких размеров, например, купил ненужную ему математическую книгу, увлекшись только ее форматом.

Но это собрание, как чисто внешний акт, связывается с внутренним и дает Гоголю возможность проникнуть во внутреннюю жизнь; внешнее сдерживает и оформляет чувства и эмоции, и Гоголь отказывается, убегает от чувств, заменяя душевные движения объективной картиной, он уходит в частности, впадает в преувеличения... Он сознается (действительно), что любить он мог предпочтительно только из интереса, у него черствость душевная. Он любит форму, порядок в описаниях, любит частности, а описывает, как кажется, беспорядочность, разорение, бессмыслицу, бесцельное существование и нелепость, сплетню. Затем Гоголь настойчив, упрям, противоречив: то черств («любовь к родине высохла»), то сентиментален. В этих характеристиках, как мы увидим, много одностороннего, что не позволяет понять *всего* Гоголя.

Он решил добиться своего, «службы», и пишет в одном письме, что «если в одном неудача, можно прибегнуть к другому, в другом — к третьему и так далее»<sup>99</sup>. С лихорадочной поспешностью бросается он из одной крайности в другую, терпя неудачи, преувеличивая как свои успехи, так равно и свои неудачи. На фоне такого характера развивается действие целого ряда комплексов, из которых некоторые указаны в предыдущей главе.

Наряду с такой чистотой (конечно, как физической, так и нравственной) — такое стремление подчеркнуть и выставить пороки, наряду с лирическими поэтическими выступлениями — самобичевание и власяница. Любовь к родине и полное к ней безразличие. Только *издалека* можно любить родину — поясняет он. При встрече с действительностью он легко падает духом и теряется. Он любит не жизнь, замечает Анненский, а бытие<sup>100</sup>. Противоречия его мучают, и он молчалив, угрюм, подавлен.

С детских лет и до самой смерти он считал себя странной натурой, созданной иначе, чем другие\*\*, чувствующей и думающей по-другому (колдун из «Страшной мести»). Куда идти ему, какой род деятельности избрать, соответствующий той силе, которую он в себе чувствовал? И потому, ища, он воспел дорогу, ведущую в неведомую даль. Кто мог больше чувствовать себя странником, чем он? Это ощущение — прямое следствие тех непонятных переживаний, которые не находились в его сознании, давали ему это чувство чуждого всем, особенного, непонятного и себе и другим существа, над которым тяготеет какое-то *долженствование*, вызывающее, в свою очередь, реактивное свое-

\* Возможно, что такая статичность обусловлена характером творчества Гоголя, тем, что произведения писателя являются как бы его исповедью. Подробнее об этом см. дальше, в разборах отдельных произведений писателя.

\*\* См.: Фрейд З. Характер и анальная эротика.

чувствие (Eigensinn). И в то же время тот же эгоцентризм заставляет его считать себя и особенным грешником, и при своем характере он реагирует тем, что например, сам составляет молитву и рассылает знакомым, чтобы они *по этой записке* молились за него<sup>101</sup> (ритуал, обряд как навязчивое действие)\*.

Такая обстоятельность особенно ясно проглядывает в манере Гоголя работать: он никогда не бывает доволен своим произведением, все ему кажется мало, и он беспрестанно его усиливает, поправляет, переписывает (см. «Два этюда о Гоголе» В.В. Розанова<sup>103</sup>). Неуверенность и ощущения страха у Гоголя отчасти находят свое объяснение в той особенностях, которую нередко наблюдают у анальных эротиков как своеобразное выражение повышенной раздражительности. Этот страх, как это стало известно после исповеди Руссо, стоит в тесной связи с половым чувством и удовлетворением<sup>104</sup>. Механизм такого соединения страха, ожидания и удовлетворения особенно хорошо можно наблюдать в спорте, в игре и в искусстве, когда люди рискуют жизнью, ставят все на карту, — те самые люди, которые в обычное время не способны ни на жертвы, ни тем более на рыцарские поступки. В этом страхе есть та сексуальная возможность, на которую давно указал Rosseger. Это только одна сторона явления, чрезвычайно сложного и зависящего от многих причин.

Два слова еще об одной особенности Гоголя, сближающей его со Свифтом, — это их общая любовь к воде. Лучшие места в описаниях Гоголя связаны с водой. Описание Днепра, русалок, утопленниц в «Вие»; в сравнениях он сплошь и рядом говорит о воде; я уже не говорю о сценах в «Мертвых душах», например, умывание Бетрищева, чаепитие и ловитва Петра Петровича Петуха, в «Повести о том...» — знаменитая миргородская лужа и т. д., и т. д. Но и в ранних его произведениях, например, в «Гансе Кюхельгартене» можно найти в очень многих местах описания воды, использованные им затем в других произведениях. Любовь к воде обычно бывает связана или с любовью, или со страхом по отношению к огню, и на это опять-таки Гоголь дает много доказательств, на которых мы, однако, не станем останавливаться.

Нам важно здесь установить только то, что основные черты характера Гоголя чрезвычайно близки чертам характера творца Гулливера и происходят от примитивных инфантильных удовольствий, связанных с выделительными системами (анальная и уретральная эротика)\*\*.

## Двойственность

...Я соединил в себе две природы<sup>105</sup>.

Гоголь

И сам Гоголь, и все писавшие о нем отмечают как основную черту его характера противоречивость, двойственность, даже дисгармонию, как внутреннюю, так и внешнюю<sup>106</sup>. С некоторыми моментами этой дисгармонии мы познако-

\* Такая аккуратность и предусмотрительность едва ли свидетельствуют о сильной вере. См.: Фрейд З. Навязчивые действия и религиозные обряды // Психотерапия. 1911. № 4-5; Рейк Т. Проблема религии<sup>102</sup>.

\*\* См. сб. «Психоанализ и учение о характерах».

мились в предыдущей главе и убедились в том, что некоторые прихотливые капризные явления в творчестве и в жизни Гоголя могут быть отнесены к особенностям его характера.

Мы уже видели, что юмористические описания его находились во вражде и в противоречии с сентиментально и религиозно настроенной фантастикой и романтизмом, к которому он был склонен\*. «Приходится удивляться, — говорит Котляревский, — что при такой душевной организации Гоголь мог так часто забывать о себе, иронизировать тогда, когда хотелось плакать, рассказывать тогда, когда хотелось рассуждать, и говорить о всякой житейской мелочи и пошлости, когда душа так и рвалась к возвышенному и вечному»<sup>107</sup>.

Двойственно его творчество: он стремится изображать героев и изображает обывательскую жизнь. Эта двойственность лежала в глубине его собственной природы, как он сам в этом сознавался. Двойственность Гоголя гораздо сложнее, чем это в силах обнаружить наш анализ. По необходимости упрощая ее, мы берем только наиболее грубое, бросающееся в глаза, но у Гоголя ценны оттенки, которые мы разберем в другом месте\*\*.

Нам следует выяснить, что делало Гоголя двойственным, и какие условия душевной деятельности способствовали этому. Мы уже видели из предыдущих глав, каково было отношение Гоголя к действительности, первоначально олицетворявшейся для него в образе отца и отцовского комплекса и в собственном теле (инфантилизм). В связи с этим отметим, что у Гоголя совершенно нет пейзажа, — его пейзаж есть или переживание, или параллели (см. Розанов)<sup>108</sup>. Мир он переживает только в человеке. Обида за отца, желание его реабилитации (при сильном отцовском комплексе и вытеснении его в то же время) создают условия той двойственности, которая лежит в основе отношений Гоголя к действительности; он ищет ее слабые стороны, и в то же время он ищет героев, правда, отодвигая их в прошлое, когда они, как его создания, проявляют максимум безвредности. Писатель-романтик может представить себе мир только когда удалится от него. Такова его природа, как он сознается в письме к Плетневу. Ему нужно отойти от действительности, чтобы ее представить, — в ней, как он продолжает, «я погиб и смешался в ряду с другими»; вот где ясно указывает он нам, как боится смешаться с другими, к которым он обнаруживал такое презрительное отношение, например, в его нежинском письме. «Как тяжело быть зарыту вместе с созданиями низкой неизвестности в безмолвие мертвое». И он приходит, по контрасту с теми, кого он создал, к состояниям беспредельной самоуверенности и гордости, когда говорит: «Я чувствовал всегда, что буду участник сильный в деле общего добра и что без меня не обойдется...» «Каких высоких, каких торжественных ощущений <...> исполнена жизнь моя! <...> Львиную силу чувствую в душе своей» и т. п. И, чувствуя крайностями, он доходит затем в отзывах о себе до резкого самоунижения, когда

\* О связи мистического с комическим у Гоголя см. анализ «Мертвых душ», который выйдет отдельной книгой. (См. в наст. изд. Приложение к данной работе. — *Ред.*)

\*\* Двойственность (амбивалентность) основанием своим имеет два противоположных влечения, из которых одно доступно сознанию и проявляется в мыслях, другое недоступно сознанию (принадлежит к системе бессознательного) и проявляется в действиях (основа комического и трагического).

утверждает, что ему «страшно вспомнить» о всех своих «мараньях» <...> И если бы появилась такая мошь, которая бы съела внезапно все экземпляры «Ревизора», а с ним «Арабески», «Вечера» и всю прочую чепуху...» (Письма. Т. I. С. 425) «Ничего я не сделал, как беден мой талант!»<sup>109</sup> В таких резких крайностях проявлялась вся деятельность Гоголя; эта склонность к преувеличению, это незнание меры, эти гиперболы резко отразились в создании Гоголя; как утверждает Розанов, они не более чем смелые и страшные карикатуры<sup>110</sup>.

Но если в изображении пошлого и нелепого Гоголь переходит все пределы, пользуясь, может быть, сатирическим приемом, то чем же объяснить, что совершенно то же видим мы у него и тогда, когда он хочет изобразить ужасное и прекрасное. Гоголь, как замечают Розанов и Брюсов<sup>111</sup>, будто не умеет достигать впечатления соразмерностью частей, — вся сила его творчества в сгущении красок; он рисует не то, что прекрасно по отношению к другому, но непременно абсолютную красоту; не то, что страшно при данных условиях, но то, что должно быть абсолютно страшно. Героические деяния малороссийских казаков полны гипербол, преувеличений, не согласны ни с историей, ни с этнографией, как показали это исследования Кулиша<sup>112</sup>. Это эпические описания вроде Гомера, которым он видимо подражал. И вот, стараясь как можно больше приблизиться к действительности, он оставался оторванным, далеким от нее фантастом, мечтателем и творил свои образы (ему можно в этом поверить) из самого себя. Все произведения различных эпох его жизни одинаково далеки от действительности внешней и близки действительности внутренней. Такая страсть к преувеличиванию в ту и другую сторону в основе своей имеет прежде всего сильный (эгоистический) эмоциональный элемент; неустойчивость настроения Гоголя обусловлена внутренними переживаниями, вызывающими как крайности настроения, так и нарушение равновесия. Сам Гоголь, склонный к самоанализу и к самокритике, в 1829 году в письме к матери пишет: «Часто я думаю о себе: зачем бог создал сердце, может, единственное, по крайней мере редкое в мире, чистую, пламенеющую душу; зачем он одел все это в такую страшную смесь противоречий, упрямства, дерзкой самонадеянности и самого униженного смирения». «Лучшее из них (душевных свойств) — это желание быть лучшим». Это стремление сделаться лучшим, как он сознается, осуществляется при помощи метода, им самим изобретенного, — *скрытого покаяния*, а иногда и покаяния явного. Он отыскивает в себе дурную черту, от которой хотел бы избавиться, переносит ее на другое лицо, стоящее в других условиях (т. е. освобождается, наделив других своими недостатками), и таким образом, проецируя вовне, освобождается от нее. Но эту дурную черту он воспринимает словно под увеличительным стеклом, в кривом зеркале, благодаря чему, как он сам сознавался, получалась карикатура. С покаянной мыслью творит он — очищается нравственно, но получается иной раз карикатура, а не исповедь. И это потому, что у него все расстроено внутри. Малейший повод — и он все видит и «развивает в самых страшных призраках». Призраки его мучают до того, что не дают ему спать и совершенно истощают силы. «Я, например, — говорит Гоголь, — увижу, что кто-нибудь споткнулся; тотчас же воображение мое за это ухватится, начнет развивать и все в самых страшных призраках\*». Другими словами, все, что он видит, все, что он

\* Навязчивое состояние страха как возможное компромиссное проявление того, что подверглось вытеснению (агрессивность).

знает, все, о чем он пишет, есть только предлог для выявления *себя самого* и своих мучений (искренность).

Поэтому мы должны всецело присоединиться к утверждению, что все, что изображал Гоголь, никогда и нигде не существовало вовне, а только в его душе, которая под видом действительности рисует нам что-то более реальное, чем то, что существует. Другими словами, гениальный писатель так умеет сообщить нам это чувство действительности, которое ему позволяет творить и в которое верит, так передается нам его подъем, что читатель совершенно не чувствует, что то, что ему подносит Гоголь, прежде всего реально психически. То, что он изображает, заменяет ему действительность. В действительности, конечно, нет того крайнего, что только и мог видеть Гоголь. В действительности серая, обыденная, неинтересная жизнь, стирающая все выдающееся, одни «безвестные могилы». А он именно это особенно и подчеркивает и выставляет, и потому нет в нем ясного, светлого, гармоничного творчества, все поставлено на дыбы, все доведено до крайности, до судороги, и это для того, чтобы ярко и выпукло выставить все на «всемирные очи». И эта карикатура получается и тогда, когда изображает он положительные стороны действительности, доведенные до общего и как бы обесцветившегося сказочного или былинного склада. Зоркий взгляд его помогает ему видеть, но он вытесняет, борется с ним и гибнет, как Хома от взоров Вия. В произведениях Гоголя мы найдем целую градацию этих зрительных наслаждений, о которых я вскользь уже упоминал. На *пристальный взгляд* брата мчится колдун к своему брату в «Страшной местности», когда вдруг дивно стали видиться страны, которых раньше нельзя было увидеть — Крым и Карпаты. (Страшный суд — суд, где увидят все, что было.) В утоплении нужно было *увидеть* ведьму-русалку, увидеть это черное внутри нее, чего другие не видели; с глазами портрета, *видящего* даже сквозь простыню, связана жуткая фантастика «Портрета».

Взгляд Вия, со взором которого не следовало бы встречаться Хоме Бруту, погубил философа; глаза женщин, Ануниаты и других, загадочность глаз, способность видеть себя, как в зеркале, в своих героях; анатомическая зоркость и пылливость взгляда самого Гоголя; Русь, глядящая на Гоголя, люди, имеющие обыкновение осмотреть ваши сапоги, целый ряд окрипевших, одноглазых, начиная с деда в «Пропавшей грамоте», захотевшего закурить люльку и чуть было не лишившегося *зрения*, и кончая Иваном Ивановичем с кривым глазом и т. п., — все это связано с видениями, с глазами (Schaulust) и с кастрацией (т. е. ограничением). Все, что связано с глазами, у Гоголя (глаза — зеркало души, а души мертвые) отличается ужасом и страхом, на что обратил внимание еще И. Анненский;<sup>113</sup> все, что связано с носом, у Гоголя носит характер комического. Даже самая трагедия Ковалева, потерявшего свой нос, кончается как сновидение, тогда как *видевший* Хома умирает, Чертков сходит с ума и мучается галлюцинациями, а художник, написавший портрет, уходит в монастырь.

Такое отношение Гоголя к глазам до известной степени будет объяснено в следующей главе, где будет говориться о кастрационном комплексе, при котором, как правило, у детей появляется страх темноты, неизвестного, страх закрывания глаз, страх незнания, страх в воде — при купании — рыб или раков, которые могут повредить, откусить половой орган, страх спускать ноги с кровати из опасения, что находящийся под кроватью страшный человек может

оторвать, повредить ноги (другой символ полового органа)\*. Кроме того, как в мифе об Озирисе, глаз сам может иметь фаллический смысл, как это видно из «Вия» — в тех чудовищах, которые пытался изобразить Гоголь в церкви. Но об этом после. Не ставя себе задачей хоть сколько-нибудь исчерпать или осветить тот огромный материал, который может быть использован с целью показать двойственность устремлений Гоголя, я сделаю только беглый очерк того, что прежде всего бросается в глаза.

Итак, Гоголь всю жизнь ищет самостоятельности и все время, как мы показали, меняет свои стремления в различные периоды жизни: то он чиновник, то писатель, то подвижник. Он утверждает, что бог относится к нему как-то особенно, и в то же время у него нет никакой веры, он только умом постигает бога; он борется со своим эротизмом, похотью и выставляет на всенародные очи; он стремится показывать, обнажать свою душу и в то же время скрытен, замкнут, таинственен; он ищет свободы — и всегда оказывается во власти кого-либо; он ищет объективности, собирает материал из самой жизни — и все его образы глубоко субъективны, являясь собственным его зеркалом; он думает о душе, о моральном — и все его персонажи совершенно лишены всякой нравственной ценности, совершенно лишены души, это в полном смысле мертвые души. Он ищет спасения души — и находит грех. Он ищет действительности — и может любить ее, когда она отодвигается от него; он любит родину, когда созерцает ее из «прекрасного далека». Он добровольно «кастрирует» себя и носит длинные волосы; он упражняет, удлиняет нос, добивается того, что он соединяется с подбородком, — и описывает *потерю* носа в повести «Нос» как удлинение и кастрацию мужского символа — носа. Стремится к церкви — и с несомненным и нескрываемым удовольствием рассказывает о том, как он увидел в окне священника, отправлявшего службу в доме терпимости (Солюгуб)<sup>115</sup>; он населяет церковь в «Вие» чудовищами, которые страшны и пугают только его благодаря личностному значению; он избегает женщин (в «Невском проспекте», «Шпоньке», «Вие» и т. п.) — и с наслаждением описывает много раз дрожащие груди женщин в самых разных положениях (символ матери, грудь — фаллический символ у матери)\*\*.

## Мечта и действительность

О, как отвратительна действительность! Что она против мечты?

«Невский проспект»

Чем глубже мы станем анализировать то, что представляется и выдается за действительность Гоголем, тем больше у нас будет оснований сомневаться в реальности этой действительности. Имея все внешние атрибуты настоящей действительности, поражая нас обстоятельностью, огромным собранным материалом, Гоголь сообщает нам *чувство*, передающееся нам при чтении; сво-

\* Глаз, нос, нога — символы фаллические (см. сб. «Психоанализ слова и символика»<sup>114</sup>)

\*\* См.: Фрейд З. Детское воспоминание Леонардо да Винчи<sup>116</sup>.

им происхождением оно имеет душевное состояние автора, глубоко уверенного, что именно явь, правду, выставил он перед глазами читателя (правда психическая). В своих очерках Розанов показал нам, какова эта правда — гипертрофированное, уродливое искажение, доведение до крайности, до судорожного напряжения явлений обычной серенькой провинциальной жизни<sup>117</sup>. В безмерности своей, в своей неудержимости доводит Гоголь все, к чему ни касается, до крайних пределов, он творец в «пределе», и одинаково как в мечте, так и в действительности. Если действительность, которая его окружала, была серенькой, будничной, люди — с мелкими эгоистическими интересами, то в его воспроизведении они оказались апофеозом пошлости и лжи. Если самые слабые, ничтожные люди (как Башмачкин), обиженные судьбой и людьми, безвестно гибнут на свете, то в его воображении Акакий Акакиевич делается демоном-преследователем. Если проститутка из «Невского проспекта» (ослепительная красавица — у Гоголя они все такие) совершенно спокойно занимается своею жалкою профессией, то у Гоголя она доводит до злоупотребления опиумом и до смерти художника Пискарева. Незначительное событие — исчезновение носа у Ковалева — делается крупным городским происшествием, собирающим публику. Скупка мертвых душ Чичиковым разрастается в целую революцию: двигались раскольники и т. п.\*. Верный с действительностью портрет оказался причиной целого ряда несчастий и даже болезни и гибели Черткова.

Мы можем верить Гоголю, что чудовищные мысли посещали его ум, и только видоизменяя действительность, мог он изображать ее. Не действительность переносил он в литературу, но на литературной основе строил жизнь, как это утверждает Переверзев<sup>118</sup>, и, как это существенно для писателя, пытался овладеть жизнью\*\*.

Отсюда и его отношение к себе, отмеченное резким сомнением и резкой переоценкой собственной личности, определенный «эгоцентризм». Этот эгоцентризм, как очевидно, заставляет его вглядываться в мир души и претворять мир внешний согласно тем внутренним побуждениям, которые являются для него действительностью. Он осуществляет требования внутренних психологических моментов, проецируя их действие на окружающий мир и таким образом видя действительность не такой, какая она есть. И уже изобразив ее, он делает еще и еще «туши мастера»<sup>119</sup>, так как ему нужно быть точным, и в этой точности он уже передает свою действительность, свое к ней отношение, меняя и ее отношение к себе. Отсюда, как я уже говорил, происходит чаще всего встречающаяся странная деформация всего пожилого и сгущение красок и идеализация всего молодого у Гоголя.

\* Тут дело не во *внешней* правде, а во *внутренней* зависимости; случаи подобного рода позволяют проявляться таким влечениям, которые только ждут повода для своего обнаружения. Их нельзя признать причиной, а только благоприятствующими моментами. Сравни, например, интерес Ковалева к носу (самой важной для героя части его лица) с интересом публики — здесь обнаружилось, что не один Ковалев так высоко ценит свой орган.

\*\* См. мой доклад о детских играх на Психоневрологическом съезде 1923 г. — Через игру и творчество человек овладевает, сначала магически, а затем и реально, действительностью; через симптом болезни, наоборот, уходит от нее.

Но если для того, чтобы обнаружить смешное — для сатиры у него такие большие и разнообразные возможности, то, наоборот, для идеала его образы сбиваются на трафарет, и дальше тех эпитетов, которые ему известны из песен и народного творчества, он не идет; и его героическое — оно чисто песенное, былинное; ни разу не обнаруживает в них Гоголь ту остроту своего пытливого и зоркого глаза, который так свободно и убедительно открывает нам недостатки пожилых людей, о чем я уже говорил. Он преображал действительность и любил ее такой, какую сам выдумал. Тонкое наблюдение это принадлежит Анненкову, который отмечает: «Он был влюблен, смею сказать, в свое воззрение на Рим, да тут же действовал отчасти и малороссийский элемент, всегда охотно обращенный к тому, что носит печать стародавнего или его напоминает». «Под воззрение свое на Рим Гоголь начинал подводить в эту эпоху и свои суждения вообще о предметах нравственного свойства, свой образ мыслей и, наконец, жизнь свою». В этом удалении от действительности, от своей родины, он любил ее сильнее из этого «прекрасного далека»\*. И он всегда уходит от нее, от этой действительности, особенно если она тяжела, гнетет его: так поступил он при смерти одного русского архитектора, по словам Анненкова; так же поступил он во время болезни самого Анненкова. «Вид страдания был невыносим для него, как и вид смерти. Картина немощи если не погружала его в горькое лирическое настроение, как это случилось у постели больного графа Иосифа Виельгорского в 1839 году, то уже гнала его прочь от себя <...> Гоголь лишен был дара и умения прикасаться собственными руками к ранам ближнего. Ему недоставало для этого той особенной твердости характера, которая не всегда встречается и у самых энергических людей. Беду и заботу человека он переводил на разумный язык доброго посредника и помогал ближнему советом, заступничеством, связями, но никогда не переживал с ним горечи страдания, никогда не был в живом, так сказать, натуральном общении. Он мог отдать страждущему свою мысль, свою молитву, пламенное желание своего сердца, но самого себя ни в каком случае не отдавал». Таково наблюдение Анненкова, имевшего случай убедиться в этом на отношении Гоголя к его болезни<sup>121</sup>.

Здесь как раз обнаружились те черствость и эгоизм (и большая чувствительность к горю) Гоголя, которые нередко заставляли отшатываться от него даже близких. Ту же черту мы вскрываем в отношениях Гоголя к своим героям, как односторонне определил Розанов<sup>122</sup>, — к восковым фигуркам, делающим так искусно свои гримасы, что мы долго подозревали, что уж не шевелятся ли они. Они передвигают ногами и руками вовсе не потому, чтобы это было их желание, а потому, что автор за них переступает ногами, поворачивается, спрашивает и отвечает, так как они сами на это неспособны. Их бессмысленность вытекает из безжизненности. Разве Плюшкин — человек? Разве имя человека можно применить к кому-либо из тех, с кем говорил и имел дело Чичи-

\* Это отдаление из России, в которой он видит столько ужасов, возвращает ему способность магически воспроизводить ее, создавать в то время, когда самый объект его исследований от него далек. В этой новой ситуации он как бы вызывает, как колдун в «Страшной мести», тени и распоряжается ими, творчески преображая их и овладевая ими. Гоголь уезжает, отходит от России для того, чтобы издали увидеть ее во весь рост. Совсем иное у Грибоедова (см. мой разбор «Горя от ума»)<sup>120</sup>.

ков? Все они сделаны из восковой массы слов, тайну которой знал один Гоголь\*. И еще одна черта, тоже как будто эгоистическая, на которую впервые указал Розанов, — это отношение к детям у Христа и Гоголя...<sup>124</sup>

У Гоголя дети — те же куклы, жалкие, смешные, как и все прочие фигуры «Мертвых душ». И не вспоминается ли нам здесь одно из положений, которого решил придерживаться мизантроп Свифт, — *никогда не любить детей*.

Что же можно сказать о той религиозной высоте, с которой наш знаменитый сатирик судил людей, спрашивает Розанов<sup>125</sup>. Ответ, мы знаем, заключается в той двойственности устремлений Гоголя, которая заставляла глубоко его страдать, лить незримые слезы, искать этой высоты и не находить выхода.

## Женское у Гоголя

Мы уже видели, каким безжизненным, бессильным становилось творчество Гоголя всякий раз, когда он пытался создать образ женщины. В его изображении молодой женщины, как указывает даже чрезвычайно благожелательный к нему Шенрок, мы встречаем все один и тот же тип, несколько раз повторяющийся и, может быть, немного развивающийся на протяжении его творчества. Такая несвобода Гоголя, с одной стороны, проистекает, как указано, из сильного комплекса матери\*\*, с другой — из того его отношения к этому комплексу, которое лучше всего можно было бы охарактеризовать неясной для окружающих склонностью к сочувствию, к подражанию любимому объекту. Как утверждает в своих записках А. О. Смирнова («Северный вестник». 1896), Гоголь писал Пульхерию Ивановну, думая о своей матери. Отношения между Афанасием Ивановичем и его женой все построено на еде, на ротовых и анальных удовольствиях, т. е. на том, что характерно для детской, прегенитальной стадии развития (у них нет детей). Такое прегенитальное отношение к женщине отмечаем мы и у самого Гоголя, и отношение его к этому комплексу лучше всего можно было бы охарактеризовать склонностью к сочувствию, к подражанию любимому объекту. Однако и тут, как и всюду, мы должны встретить ту же двойственность устремлений (амбивалентность), которая не сделает наше утверждение таким простым и бесспорным, как это можно было бы думать. В основе отношений Гоголя к своим персонажам отмечается довольно ясно его симпатия ко всем тем слабым несамостоятельным людям, людям с женственным, уступчивым характером, которых он изображает: Тентетников, Манилов, Акакий Акакиевич, Шпонька явно вызывают сочувствие автора. Он охотно останавливается, например, на губернаторе, вяжущем кошельки, или на Акакии Акакиевиче и Иване Федоровиче Шпоньке, чистивших пуговицы, разби-

\* В дальнейшем мы убедимся, что высказанные здесь мысли далеко нельзя считать окончательно раскрывающими личность Гоголя; см. раздел о «Шинели». Розанов придерживается, по-видимому, здесь взглядов Бергсона на комическое как механизацию живого<sup>123</sup>.

\*\* Комплекс матери есть одна из основ нашего отношения к природе-матери: ни природе, ни женщин не удалось описывать Гоголю. Н. Sachs отмечает еще проекцию аффектов вовне<sup>126</sup>.

равших белье, ставивших мышеловки и т. п., на Поприщине, чинящем перья, и на выводящем буквы Башмачкине (всюду он сам, это его собственные черты, как на это указывается во 2-й части книги).

И эти симпатии его тем сильнее, чем ближе и приятнее ему самому эти отражения его в зеркале своего творчества. Несмотря на всю угловатость, нередко черствость и неприятность характера Гоголя, в нем нельзя не заметить целый ряд явно женственных черт. Он с детства любит костюмы, у него модные жилеты, сюртуки и пр., он любит рядиться и играть женские роли. Сестра Гоголя Елизавета Васильевна говорит, что брат, несмотря на свою молодость, заботился и пекся о них, *как мать*, а не как отец. Он не чувствует себя мужчиной, он не сам относится участливо, а ждет и требует этого участия от других, его нужно беречь, не сам повелевает и влияет, а ждет влияния и подчиняется им, хотя, и это особенно типично, развенчивает свои прежние идеалы, например, Трошинского и др.

У него много внешнего, беззаботного, легкомысленного хвастовства, — например, он живет не ниже этажом, чем сам государь; он по приезде прописывается на заставе в Москве коллежским ассесором, тогда как чин его коллежский регистратор, и этот обман у него такой же бессознательный, как бессознателен его герой, его alter ego — Чичиков, скупающий мертвые души. Пушкин, чисто мужская натура, думал использовать фабулу «Ревизора» в духе Мольера, выведя в этом произведении сознательного обманщика<sup>127</sup>. Гоголь делает иначе, и это так типично для обоих писателей. Гоголь охотно уменьшает свои года и годы написания своих произведений, помечая их более ранними датами, чтобы показать себя более молодым в период их создания, теперь он написал бы лучше. Так помечает он «Авторскую исповедь» более ранней датой, вслед за «Перепиской с друзьями», тогда как она написана пять лет спустя<sup>128</sup>; то же относится к «Театральному разъезду»<sup>129</sup>. Эта страсть обнаруживается в мелочах, например, в «Записках сумасшедшего» — уменьшает возраст произведений (Каллаш).

Он придает огромное значение тому, что о нем говорят (человек — баба, по его же определению); оправдывается, ссылается охотно на свою молодость (в письме к Погодину: «я еще ребенок», и это в 1843 году; см. Письма. Т. II. С. 354), болезнь и слабосилие; он занимается шитьем и даже рукоделием, выкраивает шейные платки из кисеи и батиста, подпускает жилеты и т. д., сам prepares вареники, галушки и другие блюда. Рисовал, как барышни, в альбомах акварелью, что опять-таки говорит за женственность натуры. Он любит узоры, вышивки, с наслаждением скупает и описывает женские одежды, носит длинные волосы; он хочет и ищет, по крайней мере в мечтах, самопожертвования; колеблющийся, только что уехав за границу, он уже ощутил грусть: ему жалко стало друзей и товарищей детства (если это даже уловка, выдумка, то она в духе этой черты Гоголя). Он с удовольствием, даже с наслаждением описывает способы приготовления пищи: вареников, галушек, пампушек, наливов, пирогов, макарон.

Он любит такие гастрономические шутки: например, своеобразное сравнение любви к Катерине с едой («Страшный кабан»): «Что бы я был за олух Царя небесного, когда бы стал выбирать постную кашу, когда перед самым носом вареники в сметане?»<sup>130</sup> Тот же разговор Яичницы с Жевакиным: «...ка-

жется, из одного горшка хотим щи хлебать»<sup>131</sup>. «Старосветские помещики» — любовь, построенная на еде.

Он любит описывать женские груди со сладострастием необычным: или «разметавшуюся на одинокой постели горожанку с дрожащими молодыми грудями», которой «снится гусарский ус и шпоры» (фаллические символы); или — «холод южной ночи прижимался сильнее к свежим плечам и грудям полных хуторянок»; или — «изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал»<sup>132</sup>. Перед Андрием Бульбой «беспрерывно мелькали ее сверкающие, упругие перси»<sup>133</sup>. Я не говорю уже о бедрах русалок, о которых была речь. Или еще: «Самая яркая шелковая плахта, почти скрытая под кашемировою с турецким узором запаскою, сладострастно льнула и вызначала всю роскошную, выпуклую форму выступавшей ноги. Только до пояса простиралась вся эта пестрота богатого убора, — на груди и на руках трепетала белая, как снег, сорочка, как будто ничего, кроме тонкого чистого полотна, не должно прикрывать девических персей. Складки сорочки падали каскадом, молодые груди дрожали»<sup>134</sup>. «Нигде так не хороши девические груди, как под полотном. Он видел, как упругие молодые груди поднимали свои дышавшие неуго куполоподобные перси и тотчас опускали их, после чего они упруго дрожали под своим покровом...» В отрывке «Женщина»: «...стройная, перевитая алыми лентами подножия нога в обнаженном, ослепительном блеске, сбросив ревнивую обувь, выступила вперед и, казалось, не трогала презренной земли; высокая, божественная грудь колебалась встревоженными вздохами, и полупокрывавшая два прозрачные облака персей одежда трепетала...»<sup>135</sup> и т. д. Интересно отметить последовательность в описании Анунциаты, имеющем все элементы страстности, сделанном строго, последовательно, с головы до пят анатомическом и холодном (тактильном)<sup>136\*</sup>.

В этих описаниях женщин<sup>137</sup> ярко выражены любовь к тканям и к той автоэротической радости, которая, будучи самодовлеющей, вполне удовлетворяет автора; это то предвкушение удовольствия, то преддверие сексуального удовлетворения, на котором задерживается воображение автора, особенно тогда, если сила страсти невелика и ее нужно разжечь.

Вот почему в половую страсть так часто впутывается у него всякая чертовщина, вот почему не советует он своим сестрам выходить замуж (сестры замечают мать), вот почему так озабочен он участью «всех не вышедших замуж девиц», которых хотел бы он приютить в своей деревне<sup>138</sup>.

Вот почему, как мы уже видели, в церкви, которая символизирует собой брак и женщину, происходят у него (как, впрочем, и в сказках) фантастические происшествия, в основе которых лежат фаллические символы и кастрационный комплекс.

Отсюда, из женственности и слабости ко всему малому и хрупкому, эта его любовь к миниатюрным изданиям (он хотел издать «Ревизора» в миниатюрном издании; следы этой любви в «Вечерах на хуторе», и многое другое, чего мы касаться не можем). И у него много других типичных для женщин устремлений. Он изучает поэтому происхождение и распространение сплетни, он

\* См. о женственно-тактильном в моей работе в «Журнале психологии, неврологии и психиатрии» (1922. Прилож. I. С. 22—38).

может привести выражение: «...я, в некотором роде... я замужем»<sup>139</sup>. Вот почему всякие препятствия его разжигают, и он так практичен, по крайней мере, ему хочется быть практичным, — «и если не выйдет в одном, надо попробовать в другом и в третьем».

По той же самой причине он не может довести своих произведений до конца, вечно перерабатывает их; от него сохранилась масса отрывков, много вариантов одних и тех же повестей, например, «Вия», «Портрета», «Тараса Бульбы», «Мертвых душ». Он не может оторвать пуповину, связывающую его с его произведениями\*. Отсюда ощущение неуверенности и несамостоятельности, выражающееся в его постоянных просьбах и даже требованиях денег у друзей и матери, несмотря на все его обещания этого не делать. Он просит (это очень характерно) дать ему денег до того срока, пока он *доносит, родит* то произведение, которое должно привести в изумление, потрясти мир. Отношение его к подаркам, к деньгам такое, которое не раз заставляет задумываться даже самых снисходительных к нему биографов. Но, несмотря на все оправдания и смягчающие обстоятельства, факт остается необъясненным.

И много еще других черт, которых перечисление отняло бы у нас много времени, не уяснив вопрос больше, чем это уже сделано.

Отсюда именно и проистекает его беспомощность в создании яркой молодой женской личности, — эта та самая несвобода, которая мешает ему в другой, более замкнутой и более обширной области — в области создания положительных типов.

Зная механизм такой несвободы, мы и в том, и в другом случае будем искать аналогичных оснований. Но, может быть, нигде так сильно не выражено это отношение к женщинам, как в том кастрационном комплексе, о котором мы уже упоминали; этот кастрационный комплекс тесно связан с тем чувством своей немужественности, выражением которой является целый ряд странностей и дефектов в развитии личности и, между прочим, слабость полового чувства, это — кастрационный комплекс и усиление предварительного наслаждения (*Vorlust*) как выражение незрелости чувства.

Насмешка Гоголя над Спиридоном Расстригой<sup>140</sup>, о котором уже была речь, указывает нам с очевидностью на существование этого комплекса задолго до написания им «Носа» и «Невского проспекта» (см. главу о «Носе» Гоголя).

## «Мертвые души» и трагедия Гоголя

...не от моего произволения началось и сие самое  
дело рук моих... Дажь и довести его концу, строя  
все во спасение мое...

*Молитва о создании поэмы «Мертвые души»<sup>141</sup>*

«Мертвые души» должны быть выделены из ряда других произведений Гоголя\*\*, так как Гоголь им придавал особое значение, готовился и даже составил

\* Ср.: Фрейд З. Детское воспоминание Леонардо да Винчи.

\*\* «Мертвые души» мною разбираются в специальной книге; здесь я касаюсь этого вопроса не с той точки зрения, с какой подхожу там.

специальную молитву, в которой он просил у бога сил для работы над ними. Гоголь верил в свое призвание вызвать в людях нравственный переворот вторым томом «Мертвых душ», сам бог призвал его в мир для совершения этого труда, в котором заключается «спасение Гоголя» (см. Георгиевский)<sup>142</sup>.

Вторую часть Гоголь пишет медленно, сердясь, когда его отрывают или топят с этим делом, обещает в «Мертвых душах» выставить положительные типы и оканчивает тем, что сжигает все, что написал, — как думают одни, в припадке болезни, другие — потому, что не нашел удовлетворения в своем труде. Как бы то ни было, «Мертвые души», над которыми дольше всего и всего внимательнее работал Гоголь, так и остались недописанными. Мы уж видели, как в самой архитектонике произведения, в подходе Гоголя к этой пушкинской теме сказались личное, свойственное Гоголю и его характеру отношение. Эта связь гораздо глубже и значительнее, чем только что указанная. Далеко от родины, в Риме, как очень верно замечает Анненков, у Гоголя начинает усиливаться и проявляться отвращение к европейской цивилизации<sup>143</sup>, появляются склонность к художническому уединению, сосредоточенности и поиски крепких оснований, которые могли бы держать дух в напряженном довольстве самим собою. Здесь, в Риме только сильнее зазвучали те неясные до того мотивы, которые давно вложены были в Гоголя. Он мог сказать, что никогда не менялся, и это была правда. И теперь, в период создания второго тома «Мертвых душ», во время разговора о потрясающем действии на Петербург смерти Пушкина, Гоголь гордым, многозначительным, почти пророческим тоном, поразившим Анненкова, сказал: «Что мудреного? Человека всегда можно потрясти... То ли еще будет с ним... увидите»<sup>144</sup>. Он намекал, конечно, на вторую часть «Мертвых душ», которым придавал огромное значение. Это видно из письма его к А. Данилевскому, товарищу Гоголя, где он говорит о власти своего слова: «Но слушай, теперь ты должен слушать моего слова, ибо вдвойне властно над тобой мое слово, и горе кому то ни было, не слушающему моего слова... О, верь словам моим! Властью высшего облечено отныне мое слово. Все может разочаровать, обмануть, изменить тебе, но не изменит мое слово... Прощай! Шлю тебе братский поцелуй мой и молю бога, да снидет на тебя хоть часть той свежести, которую объемлется душа моя, восторжествовавшая над болезнями хвораго моего тела...»<sup>\*</sup> Слова Гоголя приобретают затем характер пророчества, восторженного настроения. И это не потому, чтобы у него, как можно полагать, наступила фаза повышенного настроения в связи с той болезнью, о которой была речь (циркулярный психоз), нет, самая болезнь, связанная с фактом смерти Пушкина, и наследство Гоголя в литературе (и это наблюдается иной раз) есть только выражение того лирического подъема, который в неустойчивой душе Гоголя легко родит как восторг, так и противоположное состояние — отчаяние. Он живет среди крайностей, в которые его бросают то успехи, то сознание высокого своего долга, то огорчения и неприятности.

Такое настроение восторженности растет в связи с тем, насколько в его «Выбранных местах из переписки с друзьями» обнаруживается тот властный

\* Магия слова, которым так исключительно владел Гоголь, будет в некоторых своих частях вскрыта в анализах «Носа», «Шинели» и «Записок сумасшедшего».

порыв создать свой собственный мир, не считаясь с людьми, оскорбляя чувство справедливости, требуя любви, смирения, жертв и примирения совсем не у тех, у кого их по справедливости следовало бы требовать. Странная, непонятная слепота, открывшаяся ясно и сделавшая видимым, насколько субъективен был тот мир, в котором раньше жил Гоголь. И тогда вся его дальнейшая деятельность направлена была не на то, чтобы, изучая действительность, исправить свои заблуждения; нет, не к действительности, а к призракам снова обратился Гоголь и стал творить чисто теоретически, как схеме, как фантом или прежний призрак — лицо, вроде Костанжогло, тип совершенного помещика, являющегося искусственным синтезом и примирением греческой и русской национальностей, родных по своей вере (сколько здесь нарочитости!).

Еще больше крайностей в лице откупщика Муразова — высоконравственного существа, фальшивого с головы до пят. Наряду с глубокими и тонкими психологическими черточками, наблюдениями и яркими характеристиками все чаще и чаще встречаются неискренние, выдуманные, фальшивые утверждения. Если в других произведениях, которые должны были показать автора только с одной или с немногих сторон, эти фальшь и неискренность не так заметны, то здесь, по мере того как Гоголь хочет совершенно себя обнажить, он обнаруживает те свои настоящие, глубоко в нем лежащие и не заметные, пока его творчество касалось отрицательных сторон жизни, идеи, которые составляют самую сущность его психологии. И он это понял, понял не потому, конечно, что он встретил нападки и нарекания, или вследствие того, что все отшатнулось от него, — нет, упал Гоголь с высоты безграничных надежд и самомнения в темную безотрадную пучину сомнений и неразрешимых вопросов, потому что нетвердо стоял он на ногах и неглубока была его вера (неуверенность — постоянное свойство Гоголя).

Слепота вместо зоркого и проникновенного взора, отчаянье вместо горделивой, чрезмерной самооценки, жалкая беспомощность и опустошение.

Глубокая драма разыгрывается в душе Гоголя, она еще глубже при психологическом к ней подходе. Он всю жизнь неизменно шел по пути защиты себя от всего того, что давало ему чувствовать его собственную слабость. Искал и не скоро находил, возвышался и падал, хохотал и горько плакал, замыкался все больше и больше от той действительности, на которую думал влиять; борясь с действительностью, исправляя ее, он подходил к ней только со своей глубоко субъективной, личной (*Ichtrieb*)<sup>145</sup> точки зрения, и когда это обнаружилось, когда он увидел, как приняты были «Выбранные места», когда он снова и снова проверил себя, — сломилось то служение себе, которое проходило через всю его жизнь, и тогда в душе его, опустошенной всем пережитым, разыгралась та великая и страшная драма, которая привела его к гибели.

Идеалы, им созданные, не могли его удовлетворить, но и посмеяться над ними он не был в силах, так как в них заключалось то самое лучшее, то самое нужное ему с детства в его душе. И когда другие вознегодовали, он почувствовал то, что знакомо было ему давно: его откровенные беседы отшатывали от него людей. Теперь порвалась связь, которая соединяла его с людьми; он живет автоматом, он делается все замкнутее и замкнутее... Смерть Хомяковой разбудила тяжелые, безотрадные возможности<sup>146</sup>. Тут впервые явственно проявляются у Гоголя то христианское самобичевание и то смирение, которые заставляют нас признать, что он искренно переживал свою драму. То, что в «Мертвых душах»

Гоголь отдался во власть глубин своей души, неведомых, вызывающих творчество, лучше всего видно из того двойственного положения, в котором находился герой поэмы — Чичиков. Так читатель и не понимает до конца, кто такой сам Чичиков и как относится к нему автор. Эта неясность отношений существует не только для читателя; так, например, в известном лирическом отступлении, когда в 11 главе «Мертвых душ» Гоголь замечался о будущности России: «Здесь ли не быть богатырю, здесь ли не родиться беспредельной мысли...» — и это по поводу фельдшера, проезжающего мимо брички, в которой сидят Чичиков, Селифан и Петрушка. Что это: насмешка, сарказм или неподдельный лирический восторг? Но по какому случаю? Диссонанс, которого не хотят заметить оторванные от действительности автор и читатель... Но так убедительно увлекает, заражает (магия) своими мыслями и настроениями Гоголь, что нелегко критически отнестись к тому, что он пишет. И это не потому, что он этого хочет, нет, он сам находится в таком состоянии (бессознательное, по определению Пушкина)<sup>147</sup>, когда все, что он говорит, воспринимается им как глубоко реальное, истинное, нужное, непогрешимое. «Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи...»<sup>148</sup> Здесь вскрываем мы этот мотив творчества Гоголя, эту радость самообнажения, показывания... и мы верим ему, что в его героях он сам и что в главном герое «Мертвых душ», в Чичикове, — больше всего Гоголя.

Конечно, Чичиков — сложная личность, составившаяся как из наличных, ведомых Гоголю переживаний автора, так и из тех аспираций, к которым тяготел беспокойный дух писателя. Недаром заставляет он героев своей личности или жить в дороге, или воспевать ее, или восхищаться ею. Он всю жизнь не был в состоянии долго оставаться на одном месте — в этом, может быть, немало символики, которую я здесь, к сожалению, лишен возможности вскрыть\*.

В плане мистическом — не является ли каждый человек «странником» на земле?\*\*\*

Куда мчится тройка Поприщина, коляска Чичикова, почему расступаются все страны, давая дорогу Селифану и Петрушке? Нашел ли Гоголь то Эльдorado, куда стремился всю жизнь? Одно время ему казалось это, — он сделался тогда, как всякий обладатель тайны, гордым, самоуверенным, сильным.

Но то, что он считал новой тайной, то, что хотел открыть людям, оказалось нужным, удовлетворяющим, может быть, только его собственным идеалам и потребностям, но он проецировал эту необходимость вовне, как проецировал все, что переживал и творил... и прежде несколько иначе, чем теперь. Пока только подмечал он и страдал с теми, кто несовершенен и не замечает этих своих недостатков, — страдали и смеялись с ним другие; но когда создал он мир, который не должен был вызвать смеха (грех), мир, способный его удовлетворить, — он встретил выражение негодования и протеста. Самоудовлетворение всегда вызывает в других сильный протест: стремись, но никогда

\* Много интересного в смысле инфантильных (пайдеуматических) особенностей творческой души, и в частности — отношение к пространству, можно найти у Leo Frobenius («Paideuma». 1921).

\*\* Поэма «Мертвые души» создалась до некоторой степени и в связи с влиянием «Божественной комедии» Данте, которого Гоголь, как сообщает Анненков, одно время изучал<sup>149</sup>. См. указания на это А. Веселовского<sup>150</sup>.

не приходи; дело не в истине. а в стремлении к ней, как утверждают люди такого рода.

Удовлетворил бы самого Гоголя — и надолго ли — мир, им созданный, мы не знаем; несомненно только одно, что новый мир, новые идеалы должны были заменить старый «отцовский» мир.

Но этот новый мир, создан был из старого, и в нем находило оправдание то, что раньше вызывало протест Гоголя — вот каким образом завершился тот таинственный круговорот развития личности, который проделывает человек, освобождаясь от отцовского авторитета и утверждая собственную власть и силу. И пока борется Гоголь с тем, что давит, обезличивает, опошливает его и других, он видит в рядах своих всех, кто ищет самостоятельности, самоопределения. Но вот окончен путь; и устанавливает он новые каноны деятельности и жизни, и тогда оказывается, что то, к чему он пришел, вызывает снова протест во имя лучшего развития и свободы нового человека.

Так в борьбе непрерывной и упорной помогает Гоголь найти нам путь среди ложных авторитетов и путал, от которых сумел он освободиться. И когда почувствовал он свое бессилие, когда увидел, что не к тому привела его деятельность, о чем он мечтал и к чему стремился, тогда отошел он от мира, который теперь преодолел.

И он сжигает свои рукописи, он знаками объясняет, что не хочет ни с кем говорить, он отказывается от принятия пищи, он решил умереть в глубоком унынии, в болезни, которая одна, может быть, и могла показать всю глубину того нравственного падения, в котором он находился, — он ушел от людей. И в его последних словах, когда он просил дать ему «лестницу», сказало, что, чем всегда будет он волновать и притягивать людей, — эротикой, направленной на познание\*. Борьба действительности с мечтой, власти и самостоятельности, смеха и слез, лирического волнения и пошлости, любви к людям и глубокой отчужденности от людей — все это создало ту атмосферу, в которой жил, боролся и умер Гоголь.

Пусть борьба его была, может быть, бесплодной, но она дала ему возможность показать то настоящее, искреннее и нужное, что вдохновляло его, что вдохновляет и нас, когда мы прикасаемся к его страданию.

Эту глубокую основу гоголевского творчества, настоящую, искреннюю, упорную борьбу во имя самоопределения — сначала личного и затем национального — не могут затмить или помрачить никакие подробности из его общественной или интимной жизни.

## Юмор Гоголя

Горьким смехом моим посмеюсь.

*Иеремия*<sup>151</sup>

Юмор Гоголя нужно рассматривать в связи со всей его психологией, и потому теперь, когда в общих чертах наше краткое исследование близится к концу,

\* Существуют болезни, которые являются самым нравственным, лучшим выходом из создавшегося положения: такой была «болезнь» Гоголя. Ср.: Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. Т. II. М.; Пг., 1923.

уместно хотя бы только затронуть вопрос, который имел, как отмечает Анненков, существенное значение как в жизни Гоголя, так и в его произведениях. Юмор, продолжает тот же автор, «служил ему поправкой мысли, сдерживал ее порывы и сообщал ей настоящий признак истины — меру»<sup>152</sup> (см., например, Розанов), с чем, конечно, можно согласиться, принимая во внимание органичность его произведений, как это я покажу в анализе «Шинели», «Носа» и «Записок сумасшедшего».

Юмор ставил Гоголя на ту высоту, с которой можно быть судьей собственных представлений, и, наконец, предоставлял всегда готовую поверку предметов, к которым начинал склоняться его выбор — предпочтение. Конечно, юмор позволял ему не только быть судьей собственных представлений, но еще и судьей окружающих, и чувствовать себя выше (агрессивность)\* и в этом, может быть, заключается то глубокое значение юмора, о котором нам приходилось уже говорить. Но делая Гоголя судьей собственных представлений, юмор был той корректирующей, регулирующей силой, которая сдерживала его природную порывистость и стремления к крайностям. Сдерживая свою восторженность и увлечения, он вводил в свое творчество эту противоположную силу — юмор, и в борениях между этими крайними стремлениями пролагал трудный путь, творения. Вот почему никогда не мог быть довольным Гоголь результатами своего творчества, вот почему высказал он желание, чтобы какая-нибудь моль уничтожила лучшие его произведения — «Ревизор», «Вечера на хуторе» и др.<sup>155</sup> Потому еще не мог он добиться той точности и яркости образов, которой хотел, что со всем тем, как мы видели, что он описывает, что говорит, тесно связана его личная интимная жизнь, которая воспринимается обыкновенно человеком с огромным количеством совершенно не передаваемых обертонов, вроде того известного явления, почему не узнаешь правды собственного голоса, воспроизведенного фонографом, тогда как голос посторонний всегда признаешь. Вот это глубоко субъективное, что волновало самого автора, слилось Гоголь передать, и все усиливал, переписывал, исправлял написанное, никогда не чувствуя себя удовлетворенным.

Вот почему нередко ему удается выдвинуть вместе с определенной чертой характера и тот обертон, при котором эта черта замечена, и получается меткое, глубокое наблюдение. Эти наблюдения, как это ясно из того места, где Гоголь раздражается и протестует против подражаний ему Гребенки<sup>156</sup>, собраны им из личных переживаний, из собственной жизни, из которой выросло его творчество. Мы уже видели, как эта жизнь, обстановка, в которой рос Гоголь, вызывала определенное отношение к себе уже в маленьком Никоше. Психологи-

\* См.: Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному<sup>153</sup>. — Гоголь проводит четкую границу между неорганическим (скоморох) и органическим смехом, другими словами, между частичным («беспутный») и всеобщим («смеяться сильно и над тем, что действительно достойно осмеянья всеобщего»)<sup>154</sup>. Смешно не то, что бессмысленно, бестолково, неправдоподобно, а то, что дает возможность узнать, понять такое, чего не понимает сам говорящий это. То, что одними воспринимается как бессмыслица, для других серьезно, а для третьих (писатели, зрители, читатели) есть вернейший путь познания таких сторон психики человека, которых он не собирался как будто бы обнаруживать. Примеры см. в разборе «Шинели», «Носа» и др.

ческие основания для юмора Гоголя обнаруживаются, как я уже сказал, прежде всего в тех прогрессивных жизненных силах ребенка, которые заставляли его бороться с окружающими, для того чтобы завоевать себе самостоятельность и положение. В основу этой борьбы легло сложное чувство: возвеличение одних авторитетов — далеких и унижение авторитетов близких, — сказавшееся затем на всем творчестве Гоголя. Но сложность явления заключалась еще и в том, что, подражая окружающим, ребенок приучался анализировать то, чему подражал, а вместе с тем отделять то, что сам он хотел и делал, от того, что делали и хотели другие. Отсюда, чувствует он, эта особенность его натуры, не такой, как все другие. Но такая борьба с действительностью имела целью обеспечить Гоголю тем больший неудержный полет желаний и эгоизма, чем ниже оказались бы те, среди которых он живет, те, кого он называл «существователями».

Полную аналогию таких взаимоотношений найдет читатель в Гулливере, где среди малых и больших, умных и глупых, иеху и лошадей самым умным и лучшим всегда остается сам автор, то есть Гулливер-Свифт, с которым, как я упоминал, у Гоголя немало общих черт. Для того чтобы выдвинуться среди «существователей», Гоголь должен был внимательно и зорко наблюдать за тем, что делало людей существователями, отыскивать в себе самом эти черты существователя, выдвигать, проецировать их вовне и таким образом от них освобождаться.

Происхождение юмора понятно с психологической стороны как действие цензуры, — той деятельности, которая стоит на границе сознательной нашей психики и бессознательной области ее. При условии постоянного и тревожащего воздействия угнетающих мыслей и опасений у людей развивается (как способ борьбы с тяжелым нравственным состоянием) юмор, под которым скрывается затаенное горе и невидимые слезы. Юмор облегчает невзгоды, так как при его помощи то, что неприятно и больно, лишается (благодаря технике) неприятного, тягостного тона, лишается как будто бы смысла и обращается в шутку, т. е. таким образом притупливается горечь многих тяжелых конфликтов. Это особенно ясно видно в том патологическом юморе, который обнаруживают алкоголики. Пьяница отделяется шуткой, остротой от угрожающих ему последствий порока, от нищеты и страданий близких и таким образом оберегает свой покой, которого уже, по крайней мере временно, ничто не может возмутить. Цель такого юмора — самоудовлетворение, и при кажущемся преодолении алкоголик приходит к физическому и нравственному падению; юмор писателя приближается к такого рода процессу только в той своей части, которая подлежит преодолению уже не личному, а общему. Таким путем достигается относительное спокойствие, устраняются упреки совести, принадлежащей к самым тягостным из всех конфликтов. Юмор действует тем, что разрешает назревший конфликт не в виде поступка или поведения, а — обращаясь к работе над словом, выражением, двусмысленностью: скрывая показывает и показывая скрывает; словом, компромиссный выход из положения, который всегда дает полуудовлетворение и полунудовлетворение.

Мы редко найдем у Гоголя иронию, по крайней мере она играет у него очень незаметную роль. Вся сила Гоголя в юморе, в том, что он *притворяется*, точно он такой, как и те существователи, которые его окружают, и, несмотря

на то, что он несравненно выше окружающих, он пользуется их способом видеть, судить, понимать, и отсюда проистекает то несоответствие между тем, что он есть, и тем, что он говорит, то есть элемент комического. Он притворяется незнающим, например, зачем это люди смотрят при встрече на сапоги прохожих: сначала он думал, что это сапожники, но, однако, ничего подобного; он притворяется, что забыл, будто читатель у него никогда не был, и сообщает подробный миргородский свой адрес; он перечисляет имена и отчества лиц, с полной уверенностью, что читатель всех их знает. Он притворяется влюбленным в бекешу Ивана Ивановича, с серьезностью утверждает он, что если бы у Ивана Никифоровича и был хвост, то его мог бы увидеть только заседатель (то есть тот, кто сидит, заседает — двусмысленность: специалист по части сидения, на чем сидят и заседают, лучше всего может судить о хвосте). Впрочем, хвост бывает у ведьм, которые *более* принадлежат к женскому, чем к мужскому полу. Смешно то, что персонажи Гоголя бессмысленны, нелепы, и со стороны, и сами по себе — они совершенно лишены критического к себе отношения, они не в состоянии понять бессмысленности собственного своего существования, они самодовольно убеждены, что делают серьезное дело, не видят всей нелепости и пошлости своего повседневного существования; те, которые до такого сознания доходят, уже теряют черты комического, как Тенетников, Платонов, и даже приобретают черты трагического, как например, Чертков\*. Персонажи, герои Гоголя — люди самые обыкновенные, данные в насыщенных чертах, представители той среды, в которой жил Гоголь. Гоголь не выбирает людей исключительно дурных, как это делает, например, сатирик; нет, он рисует людей обыкновенных, он не негодует на них, не бичует их, а сочувствует, жалеет их, плачет над своими героями.

Юмор Гоголя обрушивается главным образом на людей привилегированного сословия, которое смотрит на себя, как на лучших представителей земли, тогда как на самом деле это жалкие, ненужные коптителы неба, о которых так много говорит Гоголь. И сам такой же, как те, кого он выставил на всенародные очи, как осознавший до трагического напряжения эту свою пошлость и ненужность — он не мог быть ничем, кроме как «великим меланхоликом»<sup>157</sup>, льющим невидимые слезы над пошлостью повседневности.

И для того, чтобы быть более убедительным и связаться с жизнью, он вскрывает, подмечает, выставляет напоказ ту интимную связь, которая существует между человеком и окружающей обстановкой. Обстановку он рассматривает как лишний объективный симптом к характеристике человека, в этой обстановке видит отображение личности. И он это знает из наблюдений над самим собой, из собственного опыта; он знает, как связаны вещи его с ним самим, его жилеты, сюртуки, сапоги и т. п., и потому он сильнее других мог почувствовать, *сколько* таят в себе вещи из его личного, характерного для него. И когда он отказался от юмора, он отказался также от вещей; в последний период своей жизни Гоголь поборол эту свою страсть к вещам и довел их количество до минимума — чемодан с бумагами и бельем.

\* О значении нелепостей в речах героев у Гоголя см. главу о «Записках сумасшедшего» и другие разборы, особенно же анализ «Мертвых душ» в отдельном издании.

Способность видеть (со зрением, с глазами связан у Гоголя трагизм положения, как на это указывает Анненский)<sup>158</sup>, изошренная на других, позволяет, как я уже сказал, глубже вглядываться в себя, больше заниматься собой, видеть себя, что ведет к эгоцентризму, которому, с другой стороны, способствуют вечные насмешки товарищей и окружающих над странным смешным видом «птицы» — Гоголя<sup>159</sup>.

И тогда он противопоставляет «мертвым душам» существователей свою живую душу, в которой неумоимо кипят и волнуются тщательно скрытые от других страсти. Жизнь этих других не богаче жизни марионеток-кукол<sup>160</sup>, они застыли в том статическом состоянии, в котором пришли они однажды в общение и взаимоотношение с их авторами — повелителем. И чтобы это отношение чувствовалось сильнее, он утрирует эту свою личную окраску марионетки. Беспомощный существователь — в целях усиления эффекта сил самого автора — награждается правдой собственного переживания, пафосом исповеди, той судорогой ничтожества и пошлости, которая психологически вполне понятна и ясна у моралиста и художника Гоголя. И когда при этом автор смеется, его смех напоминает ту кривую усмешку и остроумие, которое называется юмором страдающих людей, идущих на казнь. Ужас положения, страх, беспомощность, может быть, более всего другого развивают в человеке тот едкий смех и юмор, психология которого так понятна. И когда эта служебная роль юмора была выполнена, когда Гоголь в последний период своего развития освободился от юмора, и он смолк, «стесненный в своей естественной деятельности», тогда, говорит Анненков, «критическое противодействие личному настроению ослабело само собой, и Гоголь был увлечен неудержимо и беспомощно своей мыслью»<sup>161</sup>.

Вместо отвлеченных рассуждений на эту тему мы воспользуемся конкретным случаем и перескажем анализ происхождения типа Акакия Акакиевича (чему посвящена отдельная глава в дальнейшем изложении), как он прослежен В.В. Розановым<sup>162</sup>.

Этот анализ даст нам возможность увидеть, как претворял Гоголь действительность и что он отбрасывал, что видоизменял, и как получало явление черты смешного. Как мы уже видели, Гоголь изошрял свою наблюдательность, от которой ничего не ускользало, ничего не пропадало даром. Достаточно вспомнить для этого случай, приведенный у Анненкова, когда кто-то из собеседников заметил, что 6 часов вечера — это тот час, когда по всей Руси в передних слышен запах угара от того, что ставят самовары. Гоголь был взволнован и несколько раз повторил: «А вот я этого не заметил»<sup>163</sup>. При самых одушевленных, жарких прениях эта наблюдательность его не покидала. Однажды при Гоголе был рассказан анекдот о бедном чиновнике, страстном охотнике, который необычайной экономией и сверхслужебными трудами накопил сумму денег для покупки ружья. Охотясь в первый раз в лодочке по Финскому заливу, он потерял свое ружье, стянутое в воду густым тростником; чиновник с горя захворал. Товарищи, узнав об этом, купили ему в складчину новое ружье, благодаря которому его вернули к жизни. Но о страшном событии он никогда не мог вспомнить без смертельной бледности. Все смеялись анекдоту, говорит Анненков, имевшему в основании истинное происшествие, исключая Гоголя, который выслушал его задумчиво и опустив голову. В тот же самый вечер

заронила в душу его мысль о «Шинели»<sup>164</sup>. Тихонравову удалось найти черновики к этой повести, дающие возможность проникнуть в лабораторию творчества Гоголя. Первый набросок повести назван Гоголем «Повестью о чиновнике, крадущем шинели». Розанов тут же замечает, как уже в заглавии сказалось «быстрое принижающее и превращающее действительность движение творческого воображения»<sup>165</sup>.

Чиновника этого Гоголь описывает нам очень невзрачного видом: «низенький, плешивый, рябоват, красноват, даже на вид несколько подслеповат... Ходил во фраке цвету коровьей коврижки... В существе своем это было очень доброе животное, и то, что называют благонамеренный человек, ибо в самом деле от него почти не слыхали ни дурного, ни доброго слова... он имел особенное искусство, ходя по улице, поспевать под окно в то самое время, когда из него выбрасывали какую-нибудь дрянь, и потому он вечно уносил на своей шляпе арбузные и дынные корки и тому подобный вздор... Чиновники над ним посмеивались и сыпали на голову ему бумажки, что называли снегом» и т. д.<sup>166</sup>

Рассматривая дальнейший план творчества Гоголя, Розанов приходит к заключению, что сущность художественной рисовки у Гоголя заключалась в подборе к одной, избранной как бы *тематической* черте других подобных же, ее продолжающих и усиливающих черт; со строгим наблюдением, чтобы среди них не замешалась хоть одна, дисгармонирующая с ними. Совокупность этих черт, как бы собранных вогнутым зеркалом, являет тот искусственный образ, который Розанов скорее склонен считать искажением человека, а не подходом к нему со стороны действительности.

Итак, «доброе животное», тупое, без мысли, — вот что получилось у Гоголя из страстного охотника, любящего до самозабвения природу. Эта черта принижения человека, его опошления, сопровождается другой, очаровывающей наш ум, влекущей сердце. Это те лирические отступления, в которых есть жалость, скорбь. Эти незримые слезы всегда следуют за смехом. Это великая жалость к человеку, как думает неправильно Розанов<sup>167</sup>, *безо всякой связи* с тем, о чем говорилось сначала. Эта жалость к Ахакию Ахакиевичу решительно неожиданная и «странная». Сам Гоголь обращает внимание, что в этих словах и голосе: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» — заключалось что-то странное\*.

В главе о двойственности Гоголя мы могли уже видеть те элементы, из которых она слагалась, делая его творчество таким беспокойным, крайним, склонным к эксцессам.

Другое психологическое основание юмора лежит в том, что сатирику возможно сказать то, что при обыкновенных приемах творчества было бы совершенно неудобно и, может быть, опасно.

Удовлетворяя этой потребности высказаться, открыть себя, обнажить, автор, как я уже говорил, избирает тот путь, которым, как мы видели, развива-

\* См. мой анализ в дальнейшем исследовании этой повести Гоголя. Чиновник, поспевающий «под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь», и потому уносивший на шляпе своей отбросы<sup>168</sup>, — прекрасное изображение творческого процесса художника, сбрасывающего и наделяющего Ахакия Ахакиевича своими чертами (исповедь, очищение, катарсис).

ются фантастические концепции, в основе своей имеющие желание высказать, не высказывая до конца, чтобы только после определенного напряжения можно было бы понять сказанное. Здесь выступает особенно ясно тот механизм, о котором нам не приходилось еще подробнее говорить и который играет огромную роль во всяком искусстве. Беззастенчивое изображение желания или того, что выясняется только после работы, проделанной самим читателем, вызывает обычно чувство отвращения, тогда как изображение тех же желаний или, лучше сказать, намек на них доставляет наслаждение. Это и составляет то «предварительное наслаждение», те прелиминарии, которые затягивают наступление грубого наслаждения и дают новое, может быть, не столь интенсивное, но зато культурно-приемлемое и доступное удовольствие. Писатель, художник должны дать намек, над которым будет работать и думать человек, который будет понят, развит, использован читателем и зрителем\*. Благодаря задержке и определенной силе влечения, писателю дана возможность сказать больше, чем это можно было бы прямым указанием на факт. Здесь как раз мы вскрываем ту сторону юмора, которая позволяет в одно и то же время сказать то, что хочешь, не навлекая на себя ответственности; удовлетворить потребности чувствовать себя выше других или, по крайней мере, низвести других до общего, невысокого уровня, найдя и в себе то, что осуждаешь в других (отсюда искренность); обратить на себя внимание, даже если не очень отличаешься от той среды, в которой живешь; отсюда моральный подъем и желание очиститься от всей той скверны, которую увидел в других. Для того, чтобы увидеть, надо *знать*, отсюда другая сторона той пытливости, того собирания бесчисленных материалов по самым разнообразным специальностям, начиная с истории и кончая песнями, обрядами, ботаническими сведениями по географии Сибири и т. д., которое так характерно для Гоголя. Нужно увидеть слабые места других и, чтобы их знать и почувствовать, нужно, прежде всего, чтобы они были в тебе самом, но надо отказаться от них, выставив их на «всемирные очи». Отсюда стремление к нравственному совершенствованию, полное, как мы уже видели, внутренней двойственности, приведшей Гоголя к душевной катастрофе.

Таким образом, вращаясь в замкнутом круге психологических комплексов, Гоголь несвободен был в том, что он делал, творил, чем страдал и от чего хотел избавиться, освободиться. Он был несвободен от тех моментов, от которых освобождения своего искал он в творчестве, в религиозных устремлениях и в муках самоанализа.

То, что его мучило, находилось в нем самом, и прав один из авторов, когда говорит, что болезнь Гоголя родилась вместе с ним. Да, она составляла ту часть его психики, с которой он боролся всю жизнь, проецируя ее в виде того греха и черта, с которым советовал обращаться осторожно, бить его по морде и не давать ему заноситься.

Но удовлетворяя своей потребности освободиться, изжить то, что должно быть изжито для дальнейшего гармонического существования, он не чувство-

---

\* Плохой, бездарный писатель *учит*, показывая свои знания; большой и мудрый заставляет *думать*, скрывая знания, до которых приходится доходить самому читателю.

вал в себе достаточно сил для такого изживания, и потому не к себе обращается он, а к другой силе, авторитет которой он может постичь только разумом.

В борьбе между страстями и несогретой мыслью одолевает всегда страсть; сама мысль, долженствующая победить другую, только тогда оказывается победительницей, если в ней заключена сильная эмоция. Сильнейшая мысль Гоголя связана с душевным движением — вот почему слаб он там, где ему нужно быть мыслителем; мир может он претворить, только почувствовав его. И когда он стал исходить из разумности, от нового распорядка жизни, которую он понял, а не сотворил из собственной глубины, речь его зазвучала фальшиво и необидительно. И так звучит его речь всякий раз, когда нет у него внутри отзвука, нет убеждения, нет эмоции в глубине души. Потому фальшивы его женщины и молодежь, что не из чего создать ему то, чем он хотел бы увлечь других.

Он был меланхоликом не только в том смысле, как этому учит наука о душевных болезнях, а тем отравленным внутренней неуверенностью и неустойчивостью гением, который всю жизнь искал возможности освободиться и почувствовать себя сильным. И в процессе освобождения он мучится, анализирует, видит то скверное, что есть у всех людей, и заражает нас и примиряет нас с собой, так как и мы боремся и освобождаемся от власти темных сил эгоизма для новой светлой жизни. Будет ли она когда-нибудь? И если нет, как это чувствовал иногда Гоголь, то «скучно на этом свете, господа»...

Декабрь 1915 года





## «Страшная месть»

По одной арабской параболе, человек, скрывшийся в колодезь от разъяренного верблюда, уцепился за ветку ягодного растения, выросшего в глубине колодца; смотрит и видит он, как две мыши — белая и черная — подгрызают корни кустарника, за который он держится, и вот в отчаянии срывает он ягоды и, забыв о зияющей пропасти, о разъяренном верблюде и о мышах, стал есть ягоды.

### 1

Рукописный текст «Страшной мести» не дошел до нас; повесть написана Гоголем, вероятно, в 1831 г.<sup>1</sup> В первом издании, кроме слов «Страшная месть», в скобках значилось еще «Старинная быль», но уже при втором напечатании эти слова вычеркнуты автором и уже не вносились ни в одно последующее издание.

Как и в других произведениях Гоголя, в «Страшной мести» отмечается органичность, целостность, в то же время удивительная выисканность выражений, имен, слов и звуков.

Начнем хотя бы с самого заглавия: оно построено из центрального *ашная* ме, с двух сторон замыкающегося согласными *стр*—*сть*. Эти звуки — *стр*, *сть*

(старик, тесть) и *ш* (например, не «зашелохнет» в описании Днепра, т. е. не обнаруживает себя как колдун) играют громадную роль во всей звуковой ткани повести, и этому как нельзя более по своему звуковому построению соответствует название того, кого следует считать одним из главных героев повести — *Дн—е—пр*; в слове «Днепр» мы встречаем также две согласные рядом, в начале и в конце, и снова те же звуки встретим мы в имени прашура великого грешника, колдуна Петра (*стр—шный*).

При описании первого страха под влиянием появления колдуна Гоголь подчеркивает этот звук *ш* (страшная месть): «Пошли, пошли и зашумели, как море в непогоду, толки и речи между народом». А перед этим не менее выразительно: «И, зашипев и щелкнув, как волк, зубами, пропал чудный старик» (*ст—р*).

Я не буду останавливаться на тех удивительных аллитерациях, которыми полна «Страшная месть», не стану здесь указывать на искусство, с которым произведена расстановка слов, дающая лирическую обаятельность этому произведению; я еще остановлюсь на сравнениях, которыми пользуется Гоголь, и покажу, какое они имеют значение в повести, написанной каким-то своеобразным ритмом, постоянно меняющимся в соответствии с тем, о чем идет в ней речь.

Укажу уже с самого начала, как в первой главе в миниатюре дана нам вся повесть (тема) с ее разгулом, (свадьбой-женильбой), с появлением страшного и отвратительного старика, и как заканчивается глава «помянутием не даром пропавших годов», и затем сном (хочется все забыть, все заснули).

Тема — все веселятся, шумят, оживлены, приезжают милые, дорогие люди — омрачена тем, что не приехал старый отец Катерины, и когда он появился, когда в первый раз увидели его как колдуна, всем стало страшно (пугает старое, и мило оно); страх нарастает, сначала пугаются дети, потом народ, но не пугается саул. И теперь колдун не уйдет отсюда, он снова появился здесь, и о нем долго еще будут помнить (мотив заключительных слов повести).

Конец построен как зеркальное изображение. Страшная повесть об Иване и Петро сменилась веселыми песнями о Хоме и Ереме и другими, но «старые и малые все еще не думали очнуться и долго стояли, потупив головы, раздумывая о страшном, в старину случившемся деле» (звуковая инструментовка *страш* в *ст сл* и два *ш* и целый ряд *у*).

В первой главе и звуки, и смысл названия («Перешлее поле») уже вводят мотив приезжающих и готовят появление «старого страшного отца» Катерины. Первая глава заканчивается сном — «лежит и храпит на весь Киев» (звуки храпящего и сопящего уснувшего человека).

Вторая глава начинается как продолжение и в связи с первой — с ночного сна. «Тихо светит по всему миру» (с... тише; сравни: «...и снится чудный сон Татьяне» — Пушкин). Сравнение с дамаской кисеей уводит нас в далекую, чуждую нам Турцию, на восток. Месяц на небе (символ магометанства); на воде, будто огонь от огнива, летят брызги, и в другом плане этот огонь вспыхивает в душе Катерины и Данилы: страшные мысли, а в Днепре, на который они не глядят, отражаются не горы, не леса, а косматая голова лесного деда (деда ее ребенка), и только и речей между супругами, как о колдуне («шерсть волка»). Страшно Катерине, и она вытирает платком лицо спящего дитяти.

«На платке были вышиты ею красным шелком листья и ягоды». Красный шелк, страшное, чудно подготавливает будущую судьбу ребенка. Огонь вспыхивает, как от огнива, и потому: «Я сожгу старого колдуна...» — и затем: «Хлопец, дай мне огня в люльку!», и далее — «ветхие кресты на кладбище стали шататься, и поднялись из могилы мертвецы. Душно им»<sup>2</sup>. Душно и пану Даниле, и он случайно вспоминает об отце Катерины\*.

Глава заканчивается словами: «...хоть сто верст пройди, не сыщешь ни одного казака»; одиночество, мотив отчуждения от отца Катерины как следствие страха и отвращения.

Третья глава начинается словами: «Хутор пана Данилы между двумя горами». И в связи с прошлым, с ночными видениями Бурульбаш «начал натачивать новую, вымененную им, турецкую саблю», «как будто *знал*, на что ее выточил». (Сабля — жена казака, турецкая сабля — дочь «турецкого игумна» (колдуна)<sup>3</sup>, но этого не знает Данила.). Человеку в его сознании не надо знать, что он делает и для чего, и только беспристрастный наблюдатель понимает и дает себе отчет как в поведении своем, так и в поведении окружающих: анализ, раскрытие скрытого смысла действий или разговоров, отдельных слов уже ярко намечены в самом начале «Страшной мести». Происшествие на свадьбе и желание убить колдуна по каким-то непонятным для Катерины путям ассоциаций у Данилы связалось и нашло своего соперника в лице отца Катерины. Уже и теперь, как и в будущем, Катерина пожалеет\*\* и в дальнейшем выпустит колдуна из заточения, а Данила совершенно последовательно захочет непременно убить его. Данила как-то бессознательно открыл в отце Катерины своего врага. На кладбище поднимаются мертвецы, поднимаются старые чувства колдуна к дочери, поднимаются мертвецы и в конце повести, в другом плане — в символическом смысле слова, и не могут отделиться от женщины — матери-земли. Неопределенны догадки, или, скорее, чувствования, Данилы и Катерины, которые они проектируют вовне. Кровосмесительство наказывается той же самой казнью, которая соответствует принудительному исполнению кошунственно-кровосмесительного желания. Факты, приводящие к борьбе, слова раздражения как аргументы очень слабы, основания для враждебных отношений скрыты, и только один колдун знает, для чего вызывает он эту вражду: чтобы устранить с пути Данилу (так Гоголь раздражал окружающих, чтобы узнать их настоящее мнение о себе)\*\*\*.

Данило оказался ранен в левую руку и должен был просить прощения, «не будучи ни в чем виноват». Он принес в жертву для женщины, для своей жены, свою руку; «худо и не по-казацки сделал» он. Блеснули глаза колдуна, когда целовал он дочь, и загадочная страсть открылась. И вот в связи с этим четвер-

\* Случайное внешне обусловлено внутренне и создает многообразно связанную внутри повести ткань ее. То, в чем сознательно не в силах разобраться Данило, он как-то чувствует и выражает в своих *случайных* словах и действиях, позволяющих читателю видеть скрытое от него самого.

\*\* Ее рассказ о детстве колдуна; обратим внимание на то, что душа Катерины знает больше, чем сама Катерина

\*\*\* Колдуну казалось, что над ним смеются, и тот, кто смеялся над ним, умирал — одна из «чудовищных» мыслей-желаний самого Гоголя.

тая глава начинается: «Блеснул день, но не солнечный <боролся Данила, да не победил колдуна>, небо хмурилось, и тонкий дождь сеялся на поля, на леса, на широкий Днепр» (вспомним в другом, бытовом плане ссору Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, заканчивающуюся неудачей и таким же дождем и пасмурным днем). Не победил Данило. Поцелуй старика-отца нашел отражение в сновидении Катерины. «Да, сны много говорят правды». Катерина боится остаться одна. «Запри меня» — Данило запер<sup>4</sup>, теперь спокоен Данило, и небо почти все прочистилось; и далее — Данило глядит в окно, в комнату колдуна. Входит хмурый (хмурилось небо) тесть. Сон Катерины: «Небо все было засеяно звездами». Данило спокоен за тело жены. Колдун может овладеть разве только ее душой. Пятая глава: «Как хорошо ты сделал, что разбудил меня», — говорила Катерина мужу. Муж узнал («проснулся»), кто такой отец Катерины. Катерина проснулась, узнала, кто ее отец, и отказывается от него, и называет мужа своим отцом; в этом утверждении, как будто бы случайном и естественном (замена отца мужем), вводится мотив любви к новому отцу — мужу, заменившему отца, и благодаря этому растет соперничество между отцом и Данилой (мотив инцеста).

В первой главе непосредственно после указания на свадьбу говорится о Катерине и тотчас же о ее отце (скрытый мотив инцеста). Так легко на словах отказывается от отца Катерина, но следующая глава говорит об ином. «В глубоком подвале у пана Данила, за тремя замками, сидит колдун». В глубине души у Катерины таятся еще чувства и любви, и жалости к отцу (на ней золотой кораблик, она «кораблик надежды» для отца), она забыла о муже и выпустила колдуна-отца. Седьмая глава — пан Данило говорит жена в ответ на ее предположение, что было бы, если б она выпустила колдуна: «Если бы ты вздумала, тогда бы ты не жена мне была. Я бы тебя зашил тогда в мешок и утопил бы на самой середине Днепра!..». И затем восьмая глава: на пограничной дороге «не на доброе дело собралась эта шайка». Интермедия, девятая глава. «Сидит пан Данило», мысли о смерти, смерть Данилы. (Предчувствие Данилы, неопределенное чувство, что жена выдала его.)

Плачет, убивается Катерина, и под этот плач «скачет есаул Горобец на помощь»; после такой ситуации начинается и знаменитая<sup>10</sup> глава — описание Днепра. Это место обычно понимается как славословие, как восхищение Днепром, но, нет, если мы проследим мотивы Днепра, начиная с самого начала повести, то увидим, что это место не менее таинственное и магическое, чем жуткое вызывание души Катерины ее отцом-колдуном.

## 2

Однако прежде нежели перейти к анализу 10-й главы, обратим внимание на то, каковы образы, которыми пользуется Гоголь, и каков смысл этого, казалось бы, отвлекающего нас от развития фабулы повести, описания Днепра.

Заметим, что описание Днепра вставлено и развивается между двумя эпизодами плача: плачем Катерины над телом убитого мужа и плачем старой матери казака, провожающей своего сына в войско, причем слова «скачет старый есаул Горобец на помощь» противопоставлены словам «едет он на вороном

коне, подбоченившись и молодецки заломивши шапку». Если мы будем следовать тому, что нами обнаружено при анализе предыдущих глав, то должны согласиться, что «Чуден Днепр» есть не что иное, как воспроизведение плача Катерины над телом убитого мужа, но в других планах, в аспекте величественного зрелища природы — силы большей, чем человек.

Действительно, если мы просмотрим всю повесть до этого места, до 10-й главы, то мы обнаружим прежде всего, что после этой главы уже нигде не упоминается о Днепре, зато до 10-й главы Днепр играет роль лейтмотива и всюду сопровождает все коллизии, все переживания героев повести. Днепр не только символизируется отражением всего, что делается с героями (в этом не было бы ничего необычного), Днепр — живое, местное божество, Днепр — загадочное существо, живо откликающееся и отражающее все окружающее (всадник едет или не едет) и придающее ему характер стихийности, величавой широты (план водяной дороги, см. дорога у Гоголя)\*.

1) «Будто дамасской дорожью и белою, как снег, кисеею покрыл он <месяц> гористый берег Днепра, и тень ушла еще далее в чашу сосен».

2) «Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы, на широкие луга, на зеленые леса! Горы те — не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и верху, острая вершина, и под ними и над ними высокое небо. Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда» — до слов «...и в нижней половине прогуливается месяц» (картина Днепра подготавливает магию колдовства и «Чуден Днепр»).

3) «...весь Днепр серебрился, как волчья шерсть среди ночи».

4) И во время схватки между отцом и мужем Катерина угрожает, вещает о том, чем будет угрожать ей Данило: «Днепр, холодный Днепр будет мне могилой» (ср. 9).

5) «Блеснул день, но не солнечный <...> дождь сеялся на поля, на леса, на широкий Днепр».

6) «А из окошка далеко блестят горы и Днепр. За Днепром синеют леса». «...глухо шумит внизу Днепр <...> тихо враждует он с прибрежными борами, лесами, лугами и несет на них жалобу в Черное море». (Колдун вызывает душу дочери.)

7) «Пониже ее <дороги> гуляет Днепр; ему ни до кого нет дела: он бушует, и унывно слышать колоднику однозвучный шум его».

8) «Пусто во всем мире. Уныло шумит Днепр. Грусть залезает в сердце. Но ведает ли эту грусть колдун?»

9) «Где я? — говорила Катерина <выпустив отца>. — Передо мною шумит Днепр, за мною горы... <нет выхода> куда завела меня ты, баба?» (Куда завело Катерину чувство к отцу.) «...утопил бы на самой середине Днепра!» (см. 4).

И в 10-й главе — «Чуден Днепр».

Днепр — божество, гений места: колдун чужой, он только год жил в Заднепровье и затем на двадцать лет пропал. Днепр как местное божество не принимает участия в злых деяниях колдуна, он скорее враждебен, чужд колдуну.

\* Запредельность. Ту же задачу двух планов поставит Гоголь в «Мертвых душах»: план «низвести мира безделья... до сходства с городским бездельем».

Но колдун презирает и борется с Днепром, как борется и презирает он Данилу и честное казачество. «Кто из козаков осмелился гулять в челне в то время, когда рассердился старый Днепр? Видно, ему не ведомо, что он глотает, как мух, людей. Лодка причалила, и вышел из нее колдун».

Днепр — старый почитаемый прародитель, грозное и милостивое божество; колдун злой, опасный и презираемый родитель Катерины, представитель диких, разнuzданных инстинктивных влечений, обнаруживающих все свое безобразие перед лицом христианства (иконы на свадьбе, иконы в светлице колдуна, там тоже свадьба, но турецкая — отца с дочерью). Скрывает и не показывает настоящее свое лицо колдун и только в мерзостных чарах своих выявляет он свою настоящую сущность — низменного полового кровосмесительства — он отпрыск убийцы брата, убийца зятя, убийца внука и собственной дочери, к которой воспы- лал плотским вождением. Но об этом я скажу еще после. (Днепр и колдун — положительная и отрицательная стороны старого времени.)

Итак, Днепр — хранитель и древний языческий бог христианского казаче- ства; он, как лейтмотив, сопровождает все развитие повести и, как лейтмотив, повторяясь, звучит много раз. Я постараюсь вскрыть только в трех отрывках из повести эту тесную связь, этот единый план и указать снова на органичность повести.

I глава

*Начало повести*

Шумит, гремит конец  
Киева...

Приехал <поглядеть?>  
на гнедом коне.

Дивились гости белому  
лицу пани Катерины...

...но еще больше диви-  
лись тому, что не при-  
ехал вместе с нею стар-  
ый отец.

<Ужасный вид колдуна  
(страх)>

IX глава

*Смерть Данилы, плач  
Катерины*

<Не шумит, не гре-  
мит.>

Не оставляй сына <ста-  
рик-колдун покинул  
дочь и воспыал к до-  
чери>. Подгулял <пья-  
нехонек> твой пан..  
(пьянство на свадьбе)

Муж мой встань <...>  
погляди хоть раз на  
твою Катерину.

<Что же не просыпает-  
ся Данило, отчего не  
взглянет на свою Кате-  
рину?>

Отчего ты такой холод-  
ный, мой пан? <...>  
Мне не нужна больше  
красота моя!

X глава

*Чуден Днепр*

Ни зашелохнет, ни про-  
гремит.

Глядишь, и не знаешь,  
идет или не идет его ве-  
личавая ширина...  
(смерь Данилы)

Зеленокудрые <леса>  
глядят в них и не нагля-  
дятся, и не налюбуют-  
ся светлым своим зра-  
ком, и усмеваются ему,  
и приветствуют его, ки-  
вая ветвями.

...никто, кроме солнца  
и голубого неба, не гля-  
дит в него <в середину  
Днепра>

Любо тогда и жаркому  
солнцу <...> погрузить  
лучи в холод стеклян-  
ных вод...

<Страхи и сон после свадьбы>

Пошли, пошли и зашумели, как море в непогоду, толки и речи между народом.

<Не разбудить убитого Данилу>

Плачет и убивается Катерина; а даль вся покрывается пылью: скачет старый есаул Горобец на помощь.

<Чуден Днепр, когда все засыпает...>

...страшен тогда Днепр! <...> Так убивается старая мать казака. <Пристает лодка колдуна (когда рассердился старый Днепр).>

И так как Днепр — бог-покровитель, отец казачества и Данилы, то рассердился он на колдуна за то, что тот убил Данилу; но ничего не видит и ни с чем не считается колдун и как последний в роде Иуды-Петра, презревшего все божеские и человеческие законы, он, величайший злодей, готовится принять страшную месть от Ивана, обиженного Петром\*.

Никому не покажется неожиданным утверждение, что «Страшная месть» — произведение магическое. В магическом громадную роль играет зрение, возможность увидеть и овладеть тем, что увидишь, вызвав образ, душу. Пары кипящей в котле воды у колдуна, зеркало, отражения в стекле, в воде, в стали (дамасского) клинка имеют определенное значение в магии. Со зрением, с видением, как я на это уже указывал в другом месте, связаны самые страшные, самые волнующие положения у Гоголя — в «Вие», в «Портрете», в «Носе», в «Шинели», в «Мертвых душах», в «Исповеди», в «Ревизоре» — и я не знаю такого произведения Гоголя, в котором это *видение* не играло бы большой и даже существенной роли. Если Вий видит Хому и убивает его тем, что увидел, что в «Носе» совсем в другом комическом плане увидевшим и нашедшим нос оказывается тот, кто на лице майора Ковалева по близорукости не в силах различить даже носа, т. е. того, что он именно и нашел и чего не мог найти хорошо видящей Ковалев.

В описании Днепра (как в магическом описании и в раскрытии таинственных сил природы) такие образы, как: стекло, зеркало, зеркальный, стеклянный, оглядеться, осветиться, глядят на них, зрак, на средину не смеют глядеть, озирает, отдаются в Днепре (звезды), закрыть его, око, серебряный, блеск дамасской сабли и т. п. — играют основную роль.

Однако магия «Страшной мести» как овладение темными силами направлена на определенные цели, и здесь снова прежде всего хочется отметить, как органически и с этой стороны выполнена вся повесть. Она начинается с описания свадьбы — случайность ли это? Почему Гоголь не мог собрать всех своих героев и создать ту же ситуацию, начав, например, как в «Носе», с какого-либо праздника или чего-либо иного?

Вся «Страшная месть» построена на отношениях двух полов, и притом на отношениях кровосмесительных, incestуозных — любви отца к дочери и на его мести счастливому сопернику-зятю.

\* Иван, брат Гоголя, умер<sup>5</sup> — месть за Wunscherfüllung (исполнение желаний во сне) обрушилась на него самого. Отсюда это отодвигание смерти брата в далекое прошлое (в детство). Появление мертвецов в XI главе со стоном «душно мне» — картина, использованная уже Гоголем в «Гансе Кюхельгартене»<sup>6</sup>; в строе повести относится к инфантильному страху перед сексуальным (дите вскрикнуло и пробудилось); еще ясней это в конце повести.

Такие инцестуозные влечения, остатки архаических, примитивных влечений полового чувства у некультурного человека, как мы знаем, имели место и в историческое время, например, в Египте, где фараон должен был по своему положению вступать в брак с дочерью\*. Нет ли такого инцестуозного влечения и в том первородном грехе Адама, тщательно скрытого в библейском предании, в котором Ева, происшедшая от Адама (как бы его дочь), сделалась его женой?

Именно этим и объясняются странности в поведении и жизни колдуна — «турецкого игумна» (эпитет, подходящий к самому Гоголю): он иных верований, иного, чуждого казачеству, мировоззрения; у колдуна определенные черты, мы бы сказали — в плане нашей жизни, невроза, ограничений, непонятных окружающим\*\*. В двух-трех черточках Гоголь характеризует детство колдуна. Об этом рассказывает Катерина — кому же лучше знать о жизни колдуна-отца, как не ей, его дочери. Но сама она не подозревает, что он ее отец. «Говорят, что он родился таким страшным» (страх перед сексуальным), «и никто из детей сызмала не хотел играть с ним», «ему все чудилось, что все смеются над ним»<sup>7</sup>. Встретится ли под темный вечер с каким-нибудь человеком, и ему тотчас же покажется, что он открывает рот и скалит зубы. И на другой день находили мертвым того человека\*\*\*. Мы увидим в дальнейшем, что колдун пугает окружающих примитивной обнаженностью своих грубых влечений, неспособностью считаться с моралью и с мирозерцанием окружающих, которых он подавляет, хотел бы подчинить, и если они не подчиняются, то уничтожить.

У такой примитивно-жестокой, эгоистической натуры, какой является колдун, возникают и имеют силу все те влечения, направленные против общества и близких, которые устрашают и заставляют задуматься не только героев повести, но и слушателей. Неизъяснимой притягательностью обладают такие страшные положения, и слушатели, хотя слепец давно уже «кончил свою песню <...> все еще не думали очнуться и долго стояли, потупив головы, раздумывая о страшном, в старину случившемся деле».

Так влечет нас к себе, обладает особым очарованием то, что, казалось бы, так чуждо нам, отчего мы, по-видимому, совершенно освободились. Однако же нет, не только сам Гоголь в глубине души своей признал и увидел в себе «колдуна», со всеми его нечестивыми желаниями, но он дает возможность и нам, прежде чем что-либо в себе раскрыли, *почувствовать*, что и сами мы — и колдун, и Катерина, и Данило, и что в нашей душе существуют все эти неслыханные, в старину случившиеся дела в виде мыслей, в виде когда-то бывших фантастических желаний. Все это, может быть, не очень доказательно и приемлемо, но, к сожалению, я не могу долго останавливаться на этой чрезвычайно интересной проблеме инцеста и отсылаю читателя к специальным исследованиям О. Ранка и З. Фрейда.

Для нас важно в плане нашего анализа указать на то, что в колдуне, в отце Катерины, можно усмотреть некоторые черты самого писателя-моралиста,

\* См.: Фрейд З. Тотем и табу. (Там же литература вопроса.)

\*\* Примитивные влечения невротика в известном смысле роднят его с дикарем и делают асоциальным.

\*\*\* Одна из страшных, чудовищных фантазий Гоголя, которая нашла свое воплощение у колдуна (вот она, «страшная месть» Гоголя).

стремящегося, пользуясь формой народного предания, заглянуть в глубину темных сил, примитивных влечений человека.

Кровосмесительство в повести ограничивается не одним только желанием ужасного отца, но, как это ни невероятно, и самой Катерины, так как Катерина ведь не знает того, чего хочет и чем живет ее душа\*. «Сны много говорят правды», каждый истолковывает их по-своему, и страшный сон Катерины толкуется ее мужем Данилой как предзнаменование, как вещий сон о наступлении ляхов; здесь, кроме того, и собственное беспокойство Данилы проецирует на окружающее. Мотив сна, сновидения нередко упоминается в повести и придает всей повести какой-то фантастический характер целого ряда сновидений. Не лежит ли в основе этого произведения и в основе инцестуозного «Царя Эдипа» Софокла и мифа об Эдипе сновидение людей, в реальной жизни своей подвергших запрещению подобные архаические желания. Теперь уж такие желания в силах осуществиться только тогда, когда цензура ослаблена, т. е. только в сновидении. И разве не является доказательством всего этого то, что раскрывается в повестях «Иван Федорович Шпонька», «Невский проспект» и «Нос», все то, что связано со сновидением? Все больше и больше углубляясь в недра душевной жизни, Гоголь затем оставляет фантастические сюжеты и переходит к фантастическому в обыденном, повседневном («Нос»). Но стараемся и в «Страшной мести» не проглядеть за всей сложной и как будто бы народной легендой, которую передает Гоголь, его настоящее понимание, понимание писателя, гораздо лучше оценивающего и пользующегося тем или иным положением для углубленного проникновения в тайники человеческой души (собственной души), чем это в силах сделать народное творчество.

Пусть сомнительно все то, что мне приходится здесь высказывать, но я все-таки считаю необходимым хотя бы упомянуть об этом для того, чтобы тот, кто лучше меня владеет знаниями в области творчества народа и писателя, мог остановиться на этом и осветить этот вопрос.

Удваивается образ Петра в образе колдуна как в последнем представителе рода, но основные мотивы зависти, властолюбия и страха утратить свое значение звучат одинаково как у Петра, так и у колдуна, отца Катерины.

### 3

Можно по-разному подходить к повести «Страшная месь», можно все-таки рассматривать ее как стародавнее предание, как повесть, в которой изображаются человеческие суеверия, как произведение, которое знакомит нас с темным прошлым суеверных людей, но органически (т. е. в целокупности со всем мировоззрением и направлением Гоголя) ее следует разбирать и постараться понять как одну из ранних исповедей, как одно из проникновений в такие глубины человеческой души, которые нам, современным людям, кажутся похожими на сновидения, на грезы наяву. Недаром мотив сна, тема сна много раз повторяется и снова подчеркивается в произведении. Спят пиро-

\* Ее рассказ о детстве колдуна; обратим внимание на то, что душа Катерины знает больше, чем сама Катерина. См.: Jones. Теория символики.

вавшие у есаула Горобца стар и млад, как бы сквозь сон или дремоту видится Даниле, Катерине и казакам (дитя Катерины заснуло) кладбище и все то (детское), чем пугает колдун.

Затем идет сон Катерины, сон как явь, и снова вечер, и снова сон Катерины, который видит уже и Данило. Страшен сон Катерины, но душа ее знает такую правду, о которой ничего не знает сама жена Данилы. Да и что знает Катерина о своем муже? Во время борьбы колдуна с ее мужем — увидела она в муже своем «волчье сердце» и «душу лукавой гадины». Образы людей днем так же непонятны, как и ночные сновидение. Явь странна и чудна, как сновидение. Отказалась в отчаяньи Катерина от мужа своего, когда он собрался убить ее отца, и отказалась от отца, когда открылось, что он колдун, и все же выпустила его на волю — не потому, что понимала, что делает, а поддавшись жалости. И не сама она отказывается от мужа, а муж отказывается от нее, если она освободила отца (в бессознательном она сама хочет освободиться от мужа, см. сцену сумасшествия Катерины).

И теперь, потеряв в жене друга, Данило (между ними стало что-то недоговоренное — тайна) чувствует свою близкую смерть. И совсем не потому, что для этого есть какие-либо внешние основания, а потому, что он «чувствует» это. Так чувствует и смерть своего мужа Катерина и обвиняет себя, но не в том, что она наделала, и только в душевной болезни своей, а не в сознательной жизни могла и осмелилась превратить в смешное трагическое погребение мужа своего — враждебность к Даниле существует не только со стороны колдуна, она имеется и в дочери колдуна. Не понимают, не задумываются над тем, что делают, люди, и потому куют сами страшную месть, которая и обрушится на них и уничтожит их. Вглядываются, и хотели бы спросить они о многом, но не отвечает им ни тот, кого они погубили, ни тот, кто кажется им громадным и таинственным, как лесной дед-Днепр. Но если бы вглядывались они пристальнее, как писатель, к тому, что они делают, что видят и говорят, то многое стало бы им понятным.

Если мы только остановимся на минуту на том, что в «Страшной мести» Гоголь, воспользовавшись преданием, заглянул в недра примитивной души нашей, то наш подход найдет свое оправдание и, может быть, даже законность.

Как моралист, как пытливый исследователь человеческой души, Гоголь и в этом раннем произведении раскрывает перед нами темные движения души человека, и все время, внешне оставаясь в области сказочной, легендарной, провидит в этой области не внешне чудесные явления, а явления правды, укрытой от света дня и обнаруживающей свою власть над человеком только ночью, только в его сновидениях, в близких им состояниях и в болезни. Так и в описании Днепра нет настоящего солнца, нет настоящей осязательности и образов, а есть сновидение, греза, искусственный свет, такие уклоны и изломы, которые свойственны тому, кто «не знает, идет или не идет его величаявая ширина». Это не вода, а магическое, жуткое стекло, в котором отражается все окружающее, и в нем видно только окружающее, но что такое сам Днепр, сама вода, кажущаяся нам зеркалом, стеклом, и почему, отразившись в стекле, так магически преображается мир? Почему все держит в себе это стекло — и почему все это внешнее: покровы оболочки такие странные, как в начале повести

странный одет, лицо и брови Катерины, которым дивились гости, не подозревая еще, что отец ее — колдун, злой человек, и сама Катерина не знала о том, о чем уже знала ее душа (рассказ о колдуне).

Дивились гости Катерине, но дивились и тому, что отца ее нет на свадьбе. И тому, что есть, и тому, чего нет (тема «Носа»).

Колдун мог бы им многое рассказать, люди любопытны, они бы его послушали. Колдун-Гоголь знает о таких взаимоотношениях, о которых не догадываются люди, а только их *чувствуют*. Ну, а Днепр? Днепр молчит, в него глядятся прибрежные леса: либо им оглядеться вместе с солнышком. Любо глядеть гостям на Катерину, послушать бы ее отца. В середину же Днепра они не смеют глянуть — в глубину души Катерины не смеют заглянуть гости: у нее отец колдун. И затем в описании Днепра повторяется магическая картина сна Катерины («ветер <...> наигрывал, кружась по водному зеркалу, нагибая еще ниже в воду серебряные ивы»). Как Днепр держит в темном лоне своем звезды — так в светлице колдуна блестит месяц, ходят звезды, неясно мелькает темно-синее небо, и держит колдун душу своей дочери.

И затем — описание черного леса, древле разломанных гор, силящихся закрыть его, соответствует душевному состоянию Данилы, глядящего в окно светлицы колдуна с высокого дуба... «Нежась и прижимаясь ближе к берегам от ночного холода, дает он по себе серебряную струю; и она вспыхивает, будто полоса дамасской сабли...» — соответствует описанию видения Катерины и комнаты с татарскими и турецкими саблями, и льнет к ней страшный и знакомый колдун (на яву она не узнала в колдуне отца, во сне все ясно).

«Когда же пойдут горами по небу синие тучи, черный лес шатается до корня, дубы трещат и молния, изламываясь между туч, разом осветит целый мир — страшен тогда Днепр!» — Гибель замка колдуна, страшен и ужасен колдун, заливается слезами освободившая его дочь Катерина... и снова плачет она и ломает руки над трубом убитого отца мужа.

И неужели после всего этого может еще появиться колдун? Неужели он осмелится появиться?... Из лодки вышел колдун.

Новое видение, испугавшее колдуна, — знакомое ему лицо. «И страшного, кажется, в нем мало, а непреодолимый ужас напал на него». Теперь не колдун смотрит, а голова глядит на него\*. И от острых очей — побелел, как полотно, колдун, вскрикнул диким, не своим голосом... Страх (перед нестрашным, перед тем, кого не знаешь), «незнакомая дивная голова» пугает нас и в сновидении, хотя отлично знаешь, что в ней ничего страшного нет. Страх перед нестрашным у колдуна рисует перед нами его душевное состояние — он уходит от своих преступлений и хочет снова вызвать свою дочь, и вместо нее он видит незнакомого ему мстителя Ивана\*\*. Теперь ушла от него и порвала с ним решительно все связи его дочь, но растит она в сыне мстителя отца за смерть мужа и за нечестивое желание. Сны преследуют Катерину и не дают ей успокоиться.

Дитя (Иван) могло бы отомстить последнему отпрыску из рода Петра — колдуну. Но дитя оказывается зарезанным. И снова, как тогда, когда она с

\* Не Хома глядит на панночку, а Вий глядит на него и увидел его.

\*\* Узнает незнакомого мстителя колдун в видении (сне).

Данилой и с ребенком возвращались со свадьбы, где впервые появился отец Катерины, таинственные знаки подготавливают смерть ребенка: красная люлька и гаман с блестящим огнивом привлекают внимание (красный шелк вышитого платка, огниво реки...). «Ни звука не вымолвил ни один из них, не зная, что думать о неслыханном злодействе».

И вот в плане богатырских, нечеловеческих сил, там, далеко от украинского края, рисует нам Гоголь, высится гора Криван, и на этом славянском Олимпе погружены в сон и конь и всадник — судия над людьми и мститель (мотив как бы новой легенды)\*.

В плане обыденной жизни слабого человека — сновидное, болезненное состояние Катерины с перепутавшимися мыслями, с неожиданными реакциями на случившееся; спит сознание Катерины (страшное стало забавным).

«Тс, тише, баба, не стучи так: дитя мое заснуло» — заснет вечным сном Катерина, резанная, как и ее мать, отцом\*\*. В бессвязных речах Катерины мы найдем немало типичного для ее состояния, все ее мысли вращаются вокруг мужа, отца и ребенка: дитя только заснуло, мужа похоронили живым, он не умирал, а отца нужно убить (в психической болезни бред как исполнение желаний Катерины).

Безумная Катерина при встрече с отцом, предлагающим ей свою руку, вдруг начинает здраво судить. Это тонкое психологическое наблюдение — власть *imago* отца над дочерью продолжается, и через него она узнает в незнакомце своего отца\*\*\*. Комплекс отца излечивает от болезни Катерину и ведет ее к гибели, так как у отца преступные желания (какое удивительное яркое изображение сущности лечения душевной болезни, которая дискредитирует лечащего, если у него существуют либидинозные желания). Судьба Катерины — судьба ее матери: дочь хочет, стремится в бессознательном к воспроизведению ситуации матери.

Чаша злодейств переполнилась\*\*\*\*. «За Киевом показалось неслыханное чудо»: стало видимо то, чего раньше не видели. Увидели, что не жить преступнику, что мучается он и не избежать ему казни, страшной, небывалой мести («ужас увидеть» — у Гоголя). Хочется самому увидеть и остаться невидимым; противоположное в «Портрете» (см. выше).

И чем больше старается он ускакать от всадника, тем больше несет его конь, страшно *засмеявшийся* ему в лицо\*\*\*\*\*. Не уйдет от судьбы колдун, что бы он ни предпринимал, и дни его сочтены. И в этой легендарной, страшной невозмож-

\* Все увидели, все открылось — страшный суд для колдуна-Гоголя.

\*\* Одна и та же участь постигает жену и дочь колдуна (инцест).

\*\*\* Как во сне, в незнакомом ей колдуне она узнала своего отца.

\*\*\*\* В сцене со схимником как будто предсказана судьба Гоголя (она была уже в его бессознательном, как известная возможность). В дальнейшем благодаря отцу Матвею только осуществилась ситуация — таков смысл *предсказания*<sup>8</sup>.

\*\*\*\*\* «Недвижный всадник» (судия) «открыл свои очи: увидел несшегося к нему колдуна и *засмеялся*» (увидев, как Вий). Сопоставим с другим местом из той же повести: «Не мог бы ни один человек в свете рассказать, что было на душе у колдуна; а если бы он заглянул и увидел, что там делалось, то уже недосыпал бы он ночей и *не засмеялся бы ни разу*».

ности избежать встречи с мстителем есть два прозрения — одно неизбежность суда, когда вскроется вина, и глубокое проникновение в то, что беспомощен человек, — конь несет его совсем не в ту сторону, куда бы он хотел, и, убегая от мстителя, он все равно к нему приближается. Неподвластные человеку силы (бессознательное) распоряжаются его жизнью, влекут его совсем не туда, куда хотел бы он ехать. Этот мотив мы встретим затем и в «Невском проспекте», и в «Вие», и в «Носе», и в «Мертвых душах», и в других произведениях.

Древний мертвец, вросший в землю и потрясающий ее до основания, найдёт свое другое воплощение в «Вие», и снова иное в Руси (Вий — земля), которая смотрит на самого Гоголя в лирическом отступлении в «Мертвых душах» (комплекс отца — отчизна). Глядят мертвецы, глядят и ждут гибели, ждут, и страшно делается слабому, жалкому человеку. Смерть связывает нас с прошлым, с вросшими в толщу земли (матери) мертвецами. Страшно мертвых, страшно за грешников, страшны «мертвые души» (инцест и вместе с ним смерть как достижение и кара).

## 4

«И уже ни страха, ничего не чувствовал он <колдун>. Все чудится ему как-то смутно. В ушах шумит, в голове шумит, как будто от хмеля; и все, что ни есть перед глазами, покрывается как бы паутиною...» Как дитя, колдун в руках страшного всадника (инфантильное), одной рукой ухватил его всадник, и «вмиг умер колдун и открыл после смерти очи. Но уже был мертвец и глядел как мертвец. Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший. Ворочал он по сторонам мертвыми глазами и увидел поднявшихся мертвецов от Киева, и от земли Галичской, и от Карпата, как две капли воды схожих лицом на него»\*.

Мертвый колдун мертвыми глазами видит повсюду мертвецов, «как две капли схожих лицом на него». Какое значительное по своей содержательности положение! В другом плане, в другом значении оно будет еще использовано Гоголем. Гоголь еще вернется к нему и в повести «Вий», и в повести «Портрет», и в «Мертвых душах»; и тогда станет ясно, что уже давно Гоголь задумывался над мертвыми очами, видящими повсюду мертвое.

И, может быть, в ранней молодости, еще в Нежине, гуляя по кладбищу, в первый раз задумался Гоголь о «существователях» безличных, как две капли воды схожих между собой, и впервые почувствовал ужас перед нивелирующей все пошлостью. «Мертвые души» начались, зародились в душе Гоголя гораздо раньше, чем дал ему этот сюжет Пушкин. Страх, когда видишь, страх, когда увидят, — два страха, преследовавшие всю жизнь Гоголя. Наиболее простое выражение свое эти оба страха нашли в его «Носе»: там они проще всего выражены, может быть, так же просто, как в «Вие» (кастрационный комплекс).

\* Страх позволяет видеть в окружающих себя, как две капли воды похожих на себя, — об этом страхе, позволяющем видеть в других и собственный автоматизм, и собственный страх перед жизнью, перед существованием — одна из глубочайших загадок творчества Гоголя — его «марионетки» (если это так)<sup>9</sup> постольку несвободны, поскольку несвободен автор, и чувствуют сильно, как чувствует их обратившийся в «непонятного» писатель.

Хома Брут хочет скрыться, но его видят. В «Носе» невидимая самому Ковалеву часть тела — нос — оказывается утерянной: его теперь нет, и он невидим для того, кто может увидеть его только в зеркале. Ковалев в своей жизни показывает то, что ему невидимо, — нос. Эта невидимая часть тела, однако, играет громадную роль, хотя нос Ковалева средних размеров (не такой, как у колдуна). Увидел и нашел нос близорукий человек, чиновник, такой же близорукий, как и «мать его жены», т. е. теща. (См. разбор «Носа».) Когда нос пропал, все что-то узнали; когда нос оказался на месте, все стало приличным, не возбуждающим сомнений. То же и с колдуном; но как раз по контрасту узнали и испугались колдуна, когда у него вырос нос и поднялся горб, и не узнавали, пока нос его ничем не отличался от обыкновенных носов... Но и с обыкновенным носом колдун все-таки всюду вмешивается, ссорится с Данилой.

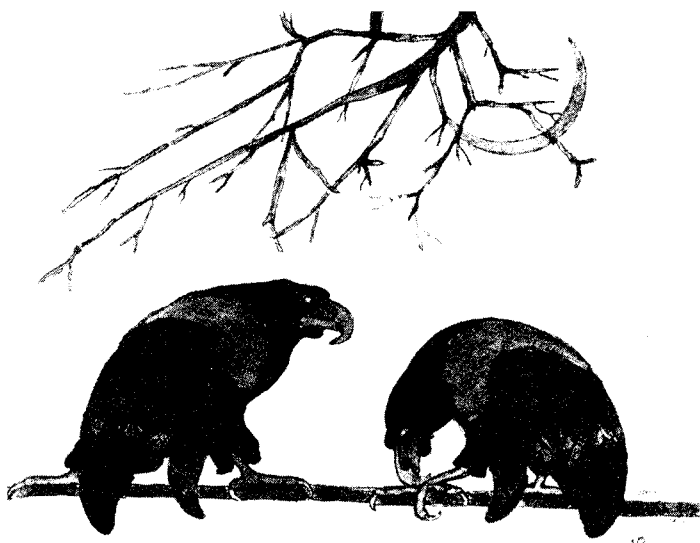
В другом плане, в бытовом, — нос, отделившийся от Ковалева, тоже суется повсюду (делает визиты), ездит в карете, как колдун, по контрасту, уезжает, хочет спастись от мстителя на коне. В плане бытовом эта карета — собственные ноги\* и замшевые панталоны. В плане повести «Страшная месть» это также человек, обернувшийся лошадью.



Подводя итоги нашему краткому анализу, мы должны прежде всего остановиться на вопросе об органичности «Страшной мести». «Страшная месть» в своем целом представляет собой произведение, многообразно скованное в самых различных направлениях. Она цельное произведение, в котором находят свое выявление и тема мести, и тема инцеста, зависти, неведомых, страшных, преступных движений души у таких людей и тогда, когда, казалось бы, меньше всего можно было бы проявлять их. У колдуна дочь с ребенком и зять, уважаемый, храбрый Данило. У Петра брат Иван, у которого сын. Петру брат отдает половину всего и любит его; отца Катерины ждут на свадьбу, и все благожелательно и хорошо к нему отнеслись бы, как к тестю Данилы. Но нет, колдуну хочется нераздельно владеть дочерью и подчеркнуть власть и могущество, как Петру хочется одному, нераздельно владеть имением и честью у короля... И выходит бесчестие, страшное, одинокое существование у обоих. Преступления растут: колдун убивает Данилу и его сына, Ивана, затем свою дочь. Петр убивает Ивана и его ребенка. Колдун, на котором лежат преступления его предков, *должен* совершать преступления, *должен* оказаться злодеем превыше всех своих предков. Грехи предков — тяжелый груз, который накладывает на человека его прошлое, прошлое его рода, проявляющееся в бессознательных влечениях (Гоголь моралист; элементы исповеди в «Страшной мести»).

---

\* Ср. в анализе «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: низкий Иван Никифорович — ноги, на которых передвигается высокий Иван Иванович.



## «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»

### 1

Есть что-то безнадежное, тщетное во всем том, к чему приводят наши ожидания и волнения, как события жизни, так и повседневные явления в повестях Гоголя. Все они кончаются, как-то не приводя к успокоению; за всякой повестью, которая еще не совсем окончилась там, где пожелал окончить ее автор, возникает целый ряд мучительно тревожных вопросов и в то же время вопросов безысходных. Герои Гоголя или не настоящие, смешные, ничтожные, не знающие, кто они, как Хлестаков в «Ревизоре», или это люди, которые много думали о себе, как Поприщин, и стали безумцами. О «Носе» Гоголь говорит, что носа нет, о «Шинели», что ее украли, «Невский проспект» не настоящий, «Мертвые души» тоже не настоящие, а только «ревизские».

Ссора Ив. Ив. с Ив. Ник. ни за что, ни про что, как будто бы бессмысленный плод недоразумений. От времени до времени делает Гоголь ревизию своему внутреннему, в глубине таящемуся духовному богатству и всегда с грустью убеждается, что все не настоящее, не такое, как хотелось бы, обман для глаз и правда, горькая правда для души. Такова исповедь, таково духовное покаяние Гоголя, вызывающее у иных смех, убагавающий их от более глубокого проникновения в существо гоголевского расканья и искания духовных ценностей.

Несуразная эта повесть о ссоре; и неужели в ней можно усмотреть что-либо иное, нежели пустое столкновение двух ничтожных «существователей», таких примитивных в своих интересах и отношениях, что вряд ли среди живых людей можно разыскать им подобных? Точно схема, остов каких-то характеров, доведенных до шаржа, до предела. И везде и во всем контрасты, иногда очень странные, неожиданные, но всегда чрезвычайно меткие, проникающие очень глубоко, к самым первоосновам.

И когда подумаешь, почему же такие прямо противоположные по всему люди могли быть друзьями, почему они рассорились, почему слово «гусак» так обидело Ивана Ивановича, то снова чувствуешь недоумение, неразрешимый вопрос встает перед нами, все как-то странно и неясно.

А все-таки такие положения и взаимоотношения случаются, и даже нередко. Тут-то и таится коварство о чем-то знающего автора. Приходится верить ему, что такие случаи бывают, но редко ли? И вот, когда побольше подумаешь и заглянешь в свою душу, то видишь, что то, о чем говорит Гоголь, — самое обычное, самое типичное для человека, и только потому не может поверить в это человек, что стыдно ему, неприятно, нет у него честности и смелости перед самим собой, и убегает он от вопросов, которые ставит перед ним его сознание и жизнь.

Понять свои поступки и дать себе в них отчет, не покрывать того, что делают с существом действия извинительные, замазывающие рассуждения, — вот чему учит нас углубленное познание себя. Много грязи и унижительного сопровождает акт рождения человека и развития его психики\*. Не бывает родов легких и чистых, если рождается культурная психика. И чем больше она, тем мучительнее ее духовное рождение, потому что вместе с нею рождаются ограничения, и нелегко отрешиться от примитивных удовольствий.

Через самоуглубление и самоочищение рождалась душа Гоголя, и потому полны трагической судороги моменты его проникновения в действительность собственной души. Сквозь увеличительные стекла рассматривает он движение незаметных существ, тающихся и действующих в его душе, и раскрывает там в процессе творческого познания то, от чего отшатывается и не хочет признать человек с «закружившейся головой». Беспощадный анализ, беспощадная смелость и честность к себе, безжалостность в самораскрытии — вот что делает фигуру Гоголя особенной и неповторяемой. Смеется он и шутит над собой, а в сердце накапливают слезы и огорчает смех. Горько смеется Гоголь. Зло шутит, но это горечь, это зло против собственной души и «скверны», против мертвых душ, которые необходимо преодолеть в поисках души живой. Надо найти ту демаркационную линию, где еще сохранилась жизнь, и решительно и смело отрезать и удалить мертвое. Но нелегко искать у себя самого то, что уже не нужно; нужнее всего, по слабости человеческой, все то, что опьяняет, заставляет не видеть, не различать. Трудно увидеть, но еще труднее выставить мертвое перед «всенародными очами».

Выставив то, над чем посмеялся, вызовешь смех, и люди пройдут мимо и не заметят, каким трудным путем пришел к осмеянию. Раскольников, целую-

---

\* То, что кажется естественным в психике ребенка, в результате культурного роста человека затем подвергается осуждению и ограничению.

щий в пафосе раскаянья землю, вызывает такие замечания окружающих: ишь, нализался, или — с ума сошел... Но у писателя есть иной путь.

В безумии, в бреде, в глупости, во сне раскрывается перед человеком то, от чего и он сам и другие отмахиваются и отрицают — или просят: «полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит»<sup>1</sup>. Пусть любовь позволит в груди «черненького» увидеть отдельные частички «беленького», и если нет «беленького», то грустно и скучно на земле.

Однако обратимся к самой повести Гоголя.

Уже самое заглавие повести, непомерно длинное, не только вызывает чувство продолжительности, бесконечности ссоры, но и определяет ее характер. Но, может быть, это заглавие было бы еще длиннее, а следовательно, выразительнее, если бы в нем нашли место обе фамилии двух славных друзей, Перерепенки и Довгочхуна? Как легко заметит читатель, при таком дополнении заглавия на первый план выступит ссора двух определенных лиц, и тогда повесть, трактующая об очень близких людях (кто же не знает в Миргороде Ив. Ив. и Ив. Ник.?), всем известных, приобретает как бы характер случая, эпихода. Нет, такие Ив. Ив. и Ив. Ник., как я укажу дальше, неотъемлемая часть каждого человека, ему очень хорошо знакомы, а близких все знают и узнают без всякого упоминания о фамилиях\*. Настоящая фамилия этого составного, сотканного из противоречий, кающегося в самоутруждении человека — *гусак*, или Гоголь, но она, может быть, остается истинной и по отношению ко многим другим людям. Повесть говорит нам языком общечеловеческим, рассказывая о некоторых, казалось бы, захолустных, незаметных людях, которых всякий знает в богоспасаемом Миргороде. Пупопуз, по воскресеньям обедающий у судьи, говаривал обыкновенно, что «Ивана Никифоровича с Иваном Ивановичем сам черт связал веревочкой, куда один, туда и другой плетется», т. е. судил об этом так, как будто она они один человек.

И дружба и ссора между этими двумя героями, как мы убедимся, органична, и трудно представить, чтобы все это могло происходить иначе. Основным мотивом повести, таким образом, является ссора, которая органически сплавляет все происходящее в ней в единый организм.

Ссорятся друзья, люди совершенно противоположных, исключаящих друг друга интересов и возможностей, связанные между собой *посторонней*, потусторонней (черт) силой. Прежде чем на самом деле поссорились оба героя повести, все их черты, все их особенности уже с самого начала повести противостоят и противоречат друг другу, спорят одни с другими.

Иван Иванович дебютирует своей бекешей, о которой говорится больше, чем о самом ее владельце, — Иван Никифорович является в «натуральном виде», т. е. без одежды. Иван Иванович высокий — Иван Никифорович низкий. Ив. Ив. всегда прикрыт, скрывает, приличен — Ив. Ник. обнажен, не скрывает, неприличен. Ив. Ив. говорит высоким стилем, высоким голосом, о высоких материях — Ив. Ник. — низким стилем, низким голосом, о низких вещах. Ив. Ив. думает, а потом говорит — Ив. Ник. говорит, а затем думает. Ив. Ив. лукав и

\* Здесь не шуточное, смешное заблуждение провинциала, которому кажется, что весь мир знает его знакомых, как в иных повестях Гоголя; оба друга — это те две стороны каждого человека, которые ему очень хорошо знакомы.

любопытен — Ив. Ник. простовато груб и нелюбопытен. У Ив. Ив. рот ижицей (последняя буква азбуки, имеющая двусмысленное значение) — у Ив. Ник. «нос сливой». У Ив. Ив. большие глаза (видит) — у Ив. Ник. глаза узкие, заплывшие (не видит). Ив. Ив. все хотел бы взять и, даже отказываясь, берет и требует — Ив. Ник. просто отказывается от чужого. На Ив. Ив. влияние имеют священник и власти — на Ив. Ник. — Агафия Федосеевна. Ив. Ив. всюду легко входит — Ив. Ник. насилию пролезает. Ив. Ив. подвижен, ловит перепелок — Ив. Ник. лежит. Ив. Ив. хочет получить ружье — Ив. Ник. не хочет уступить ружья. Ив. Ив. желает, чтобы у Ив. Ник. сгнило ружье, — Ив. Ник. собирается отдать его в починку и смазать маслом. Из-за ружья у Ив. Ив. враждебное отношение к Ив. Ник. Для Ив. Ив. необходима поддержка, необходимо, чтобы ему помогали — Ив. Ник. самостоятелен, и почему-то подчиняется только Агафие Федосеевне. Сила Ив. Ив. в бекеше (верх) — у Ив. Ник. в его наготе и широких шароварах (низ). Жилище у Ив. Ив. все крыто, в пристройках, в сених, в сеничках и т. п. («видны одни только крыши, посаженные одна на другую...») — у Ив. Ник. низ, двор, амбар. Ив. Ив. перед тем, как предложить табаку из табакерки — лизнет ее крышку (и затем облизывается на ружье) и сопровождает этот акт очень длинным предложением, тогда как Ив. Ник. сует в руки *рожок* (но не сует Ив. Ив. *ружья*) с одним словом «одолжайтесь». Ив. Ив. распространяется в длину: у него голова редькой хвостом кверху — Ив. Ник., наоборот, распространяется в ширину — у него голова редькой хвостом книзу. У обоих головы редькой — оба они «редко» думают, у широкого Ив. Ник., по сплетням, имеется сзади хвост, рожок, ружье, нос сливой. У длинного Ив. Ив. (длинно — Иван, да еще Иванович) одеяные бекеша, большие круглые глаза, рот ижицей (*и* — длинная буква).

Ружье принадлежит Ивану Никифоровичу, потому что *Никифорос* — носящий победу, т. е. в бытовом плане ружье; у Ив. Ив., трусоватого Ив. Ив., нет оружия, кроме выражений лести, хитрости. Самолюбие Ив. Ив. безгранично, Ив. Ив., хотя браниться стал первый, очень обижается на «гусака» Ив. Ник.

Ив. Ив. все прячет, собирает, получает и любит получать подарки, собирает семена съеденной дыни, замечает, когда ел дыни и с кем именно.

Чистоту особенно любит Ив. Ив.: он бреется два раза в неделю; Ив. Ник., который сам отбреет словами, как бритва, — только один раз в неделю.

Ив. Ив. следит больше за внешностью, Ив. Ник. за внешностью не следит. Ив. Ив. во все вмешивается, беспокойно любопытен (препирается, всюду суется), Ив. Ник., наоборот, спокойно (Довго-чхун) относится к окружающему. Ив. Ив. всюду суется и разыгрывает роль важного и значительного человека, по существу гусак, т. е. тшится испугать, всюду любопытствует и предъявляет требования. Ив. Ник. со своим ружьем ему кажется «дурнем с писаной торбой». Ив. Ив. — жестокий резонер (например, см. его отношение к нищим: он все выпросит, ничего не даст); Ив. Ник. — черноземная сила, инертная — беспокоит слабого Ив. Ив., и потому Ив. Ив. его поучает. Ив. Ив. и Ив. Ник. не любят блох (паразитов), так как оба они избегают беспокойства, но из разных мотивов: Ив. Ив. сам паразит и высасывает соки у других и потому проецирует свои особенности вовне, тогда как Ивана Никифоровича блохи заставляют двигаться, что ему неприятно.

Ив. Ив. вдов, но у Гапки есть дети (и здесь Ив. Ив. умеет пожить). Гапке Ив. Ив. не дает ключей; Ив. Ник., наоборот, подчиняется Агафие Федо-

сеевне — она у него на время полная хозяйка. Баба у Ив. Ник проветривает одежду по своей инициативе, Ив. Ник. это мало интересует, он — мужчина. Ив. Ив. беспокоят одежды, которые заставляют вспомнить, что Ив. Ник, когда-то собирался быть военным и отпускал усы. Прimitивный Ив. Ник. все свои строения мог бы упрятать в шаровары, т. е. под одеждой, он подсмеивается над Ив. Ив., который старается получить и выпросить еще и еще.

## 2

Таково противоположение между двумя друзьями, сделавшимися затем врагами из-за неосторожно сказанного слова «гусак».

Однако, как можно связать такие странные, случайные, казалось бы, измышленные противоположения с каким-нибудь подобием внутреннего прозрения или катарсиса?

Уже не остановиться ли нам на одной, по-видимому, больше всего бросающейся черте в повести, на том участии природы в жизни людей, или, лучше сказать, на том, что характерно для творчества Гоголя, воспринимающего природу только через людей, только через их переживания, настроения, поступки? С этой стороны жаркое лето первой части повести, пока Иван Иванович дружит с Иваном Никифоровичем, как нельзя более соответствует их хорошим отношениям: стоят хорошие дни дружбы, и только при описании крылечка с навесом перед домом Ивана Никифоровича проскальзывает тема ненадежной защиты от солнца — звучит в спокойной и беспреткновенной жизни обоих друзей мотив недостаточности... Концу повести, затянувшейся тяжбе между друзьями, соответствует и аккомпанирует осень, дождь, старость обоих друзей, «тощие лошади, известные в Миргороде под именем курьерских <скоро же в Миргороде вершатся дела!>, потянулись, производя копытами своими, погружавшимися в серую массу грязи, неприятный для слуха звук <месяц грязь>».

Но эта аналогия, сопровождение явлениями природы состояний человеческих отношений, — прием, слишком мало дающий Гоголю как писателю душевных глубин, духовных ценностей. В повести, при всей ее жалкой внешней обстановке, при всей ее неожиданной выисканности и искусственности сравнений, просвечивает другое намерение автора, звучат совершенно иные мотивы.

Гоголь — и этого никогда не следует забывать — прежде всего моралист, и он сам не переставал указывать на эту свою роль в духовной жизни общества. Мелкая ссора, которой воспользовался Гоголь в своем произведении, таит за всей своей бытовой, ничтожной внешностью более глубокий смысл извечной борьбы двух начал в человеке. Задача, поставленная Гоголем в «Мертвых душах» — «низвести все мира безделья во всех родах до сходства с городским бездельем...»<sup>2</sup> — задача, органически вытекающая из характера творчества писателя. Подробнее об этом в анализе «Мертвых душ».

Гоголь, как я уже говорил об этом в другом месте, писал своих героев с самого себя, смотрясь как бы в зеркало, изучая себя, анализируя себя. Совместный акт заставлял Гоголя пользоваться тем или иным сюжетом, темой лишь постольку, поскольку она давала возможность заглянуть ему внутрь себя и разобраться внутри. Так в дальнейшем нам придется в повестях «Шинель»,

«Нос», «Записки сумасшедшего» раскрыть и обнаружить эти общечеловеческие основные ограничения Гоголя.

Но какие же моральные задачи мог поставить себе в этой «ссоре» Гоголь? Вздорные люди, какие-то пародии на людей, ссорятся по вздорному недоразумению из-за неисправного, заржавевшего ружья — о чем же тут толковать?

Начнем с того образа редьки, о котором я упоминал, и обратим внимание, основываясь на символическом мышлении, что если оба героя имеют вместо головы редьку, т. е. люди близкие к природе (образ взят очень примитивный), то Перерепенко мнит о себе, что он больше редьки, а Довгочжун ни о чем не думает (его область низ, нижняя часть, а не верхняя, как мы узнаем дальше). Довгочжун — примитивная, близкая к земле сила, откровенная, бесхитростная (хлев для гусей был построен, конечно, при участии и по совету Агафии Федосеевны).

Иван Иванович высок, распространяется в вышину. Умственные способности Ив. Ив. совершенно иного характера, чем у Ивана Никифоровича. Ив. Ив. лицемерен, ханжа, трусоват, маскирует свои эгоистические желания, хотя, понятно, очень примитивно, что в богоспасаемом городе Миргороде, однако, оценивается сверх меры: Пере-репенко. У Ив. Ник. нет никакой лести, никаких обманов, он неспособен на хитрости — в нем действует неприкрашенный, грубый инстинкт — натура, он натурален.

Гоголь в своем самоуглублении различил как моралист в себе две стороны, две натуры: сторону разума, изворотливой мысли, лживых, обманных процессов умственной деятельности, с одной стороны (резонирование), и с другой — низшие функции организма, его чисто инстинктивную жизнь; первую он воплотил в Ив. Ив., вторую — в Ив. Ник. Границей между ними, т. е. тем местом, где они соединены или где «черт связал их веревочкой», является Пупопуз — или место пупка\*. Мы знаем, что в изобразительных искусствах, в религиозной живописи этот прием, эта символика верхней (благородной) и нижней (неблагородной, животной или растительной) части тела давно была использована, например, художниками Возрождения. Переделать и в то же время выделить в картине верхнюю и нижнюю части тела, например, Христа, поместив верхнюю выше, и связать с небом, с горой (высшее) и т. п. и в то же время связать апостолов с нижней, земной частью Христа — такова одна из задач художника (на очень сложные взаимоотношения, например, в картине А. А. Иванова, друга Гоголя, в «Явлении Мессии», я указал в одной моей работе)\*\*. После всего сказанного мы уже не удивимся, узнав, что Гоголь, как писатель-моралист, ищущий высокого и отличающего его от низкого, своеобразно использует этот прием пространственных взаимоотношений стремления вверх и вниз.

Этот прием применяется, как я на это укажу, и в «Носе» Гоголя, где представитель низкого сословия, уничижаемый Иван Яковлевич, оказывается, нашел в углу непристойный предмет, вызвавший возмущение его супруги, — «нос», которого лишился Ковалев. У высшего как будто бы нет «носа», нет

\* Подобно тому, как заседатель (он сидит, заседает) лучше всего может судить о хвосте Ив. Ник., так по тому же принципу Пупопуз может судить о связи между Ив. Ив. и Ив. Ник.

\*\* См. «Принципы выразительности в картине». Доклад на съезде психоневрологов в 1923 г. и отдельное исследование в вып. XV этой библиотеки<sup>3</sup>.

«ружья», нет ничего грязного. Ив. Ив. все удается сказать удивительно приятно и хорошо. Напротив, у Ив. Ник. есть «нос» (спелая слива), есть ружье, подозревали даже, что у него имеется сзади хвост, — правда, это сплетни, но ведь не про всякого скажешь, что у него есть хвост. Так точно у Ковалева, как у лживого, сомнительного храбреца Ив. Ив., нет носа, и он в такой же обиде, как Ив. Ив., который хотел бы иметь «ружье» — нос. Уж Ив. Ник. есть «ружье», но оно у него лежит без употребления, ржавеет, и он его все-таки не отдаст (Ковалев не женится, хотя и получил обратно нос, а только ярится).

У Акакия Акакиевича есть шинель или капот; он хотя и культурно, но карикатурно ограниченная личность; когда же у него отняли шинель, когда он вернулся к природе (т. е. образно умер или в болезни освободился от культурных ограничений), то в нем проявилась та сторона души, о которой мы почти ничего не знали во время его бесцветного существования.

С точки зрения нравственной у каждого человека существуют внешние и низшие стремления, в жизни чрезвычайно перепутанные между собой, которые трудно разделить и отличить одно от другого, — так тесно они между собою переплетаются. Это как бы два человека, два существа, между собою борющиеся, конкурирующие, находящиеся во вражде. Их связала друг с другом натура, «черт веревочкой связал», и Пупопуз — граница между ними: пуп — середина, центр человеческого тела.

Ив. Ив. — представитель всего высокого, он не только высокого роста, но и принаряжен, закрыт, как того требуют культурные условия. Ив. Ив. всегда считается с условиями — культурная личность всегда ограничена условиями и требованиями жизни общества. Дом, в котором живет Ив. Ив., весь состоит из пристроек, из крыш, что-то вроде гриба, выросшего на стволе: верхняя часть человека выросла на нижней части его, подобно грибу, паразиту. Сложные взаимоотношения, сложные системы, маленькие пристрочки характеризуют деятельность изворотливого, лживого разума. Сени, сенички говорят о подходах к главному, которое закрыто, искажено, благодаря всем этим пристройкам\*. Ив. Ив. лицемерен, внешне приличен и обидится, если сказать при нем или даже намекнуть на что-либо неприличное, это для него кровная обида. Голова редькой, рот ижицей, большие глаза характеризуют Ив. Ив., но больше всего типична для него его бекеша, т. е. тот наряд, в который он рядится; без бекеша, без внешности нет Ив. Ив. Разум любопытен, подсматривает, касается ли его данное дело или нет, все равно он должен все *знать* и в то же время скрывает это. Ив. Ив. требователен, он требует к себе определенного отношения, он центр всего, он судья всему, он *знает*, что Ив. Ник. ружья не надо, глупо, что Ив. Ник. носит со своим ружьем, как «дурень с писаной торбой», вместо «ружья» ему достаточно иметь «свинью и два мешка с овсом»\*\*. Таким образом, нижней, свинской, животной части тела не надлежит, не приличествует иметь ружье, которое есть предмет благородных развлечений. Ив. Ив.

\* Ив. Ив. знает подходы, он очень обходителен: как хитро задуман им план завладеть ружьем!

\*\* Мужские символы: в плане забавного, благородного — ружье, в плане униженно-животного — свинья и два мешка; нижней половине достаточно свиньи, верхней — необходимо ружье, как сублимированное влечение к охоте (Jones).

хочет лишить Ив. Ник. его символа мужчины, унижить его благородное, но неприятное для него в прошлом стремление сделаться военным, т. е. героем, так как Ив. Ив. чувствует, что героем может стать именно он, а не Ив. Ник. «Ружье» Ив. Ник. равноценно в руках Ив. Ник. свинье и двум мешкам овса, так думает Ив. Ив. Разум хотел бы отнять у нижней части тела всякую возможность, хотя бы даже намек на какую-либо агрессивность. Свинья Ив. Ив. равноценна ружью Ив. Ник., свинья причиняет вред, мстит Ив. Ник., уподобляя его свинье, которая уничтожает все претензии на агрессивность у Ив. Ник. (фаллические символы).

Ив. Ник. близок природе: как велит природа, он — Довгочхун, т. е. долго чихает. Ив. Ив. искусственен, он Перерепенко, он, может быть, вырос сверх репы, он охотится за перепелами и своим ртом, похожим на ижицу (далее идти некуда), ловит на свист перепелов (обманывает дураков речами).

Ив. Ив. как представитель интеллектуальной деятельности всюду легко входит, всюду приятен, никогда не забудет приличий, условности им соблюдаются, и от других, поскольку он сам им подчиняется, он требует того же. Наоборот, Ив. Ник. — представитель примитивных влечений, насилию появляется в культурных условиях, например, на суде; лучше всего чувствует себя дома, лежа, удовлетворяя низким своим потребностям. Ив. Ник. действует по законам рефлекса, реакции его быстрые, насколько он преодолевает свою инерцию и деятельность свою проявляет только под непостижимым, с других точек зрения, влиянием женщины — Агафии Федосеевны; женщина действует на инстинкты и вызывает их к деятельности. Наоборот, Ив. Ив., обидевшись, что в нем заподозрили, обругали его глупым животным — гусак, не может успокоиться, чувствует себя оскорбленным. Если бы его назвали «птицей», то тогда еще был бы выход для ума: ну, птицы бывают разные — и орел ведь птица, но *гусак*! Гусак унижительное название для хорохорящегося, любопытного животного, ничтожного, так как он весь в своем инстинкте. Однако почему бы обидеться Ив. Ив., если в нем действительно ничего нет из области этого полового инстинкта? Здесь вскрывается очень тонкая черта, характеризующая особенности мышления Ив. Ник; Ив. Ник. в этом сорвавшемся с его уст слове, в необдуманном слове, случайно и интуитивно раскрыл в Ив. Ив. то, чего не раскроешь никакими рассуждениями, никакими углублениями разума\*. Реагирующий и постигающий окружающее непосредственное, без всякой промежуточной инстанции, без задержек, Ив. Ник. «влепил» словцо, и оно оказалось таким метким, таким убивающим, как этого, конечно, не подозревал и сам Довгочхун. Недаром в сцене неудавшегося примирения с Ив. Ив. Ив. Ник. пользуется опять бессознательно, точно не соображая, этим словом «гусак», прибавляя при этом: «вы обиделись за черт знает что».

### 3

Таким образом выясняется, что Ив. Ник. *не понимал того, что он сказал*. С точки зрения Ив. Ник. это было безобидное слово; Ив. Ив. понял это слово

\* Ср. в «Мертвых душах» рассуждения о прозвищах.

как «неприличное» (он всегда следил за приличием), как его дискредитирующее как дворянина Миргородского повета, записанного в церковной книге; сравнение человека с животным — совершенно недопустимое, гнусное, незабываемое, оскорбление его *чести*.

«Гусак» — глупая птица, рассуждает в своей жалобе Перерепенко; а разве он глуп? Заподозрены его умственные способности, которые он так высоко оценивает и с высоты которых может судить о *поведении* Ив. Ник. «Лучше скорее на солнце, чем говорить такие богопротивные слова!» Жалоба Ив. Ив. вся построена на рассуждениях и доказывает его способность резонировать, объяснять и толковать факты; жалоба Ив. Ник., наоборот, исходит от фактов поведения, наследственности, особенностей Ив. Ив. и совершенно не опирается на рассуждения. Ив. Ник. подчеркивает лживость и разбойничество Ив. Ив. Если Ив. Ив. не разбойник, то зато собственник, стремящийся еще что-либо выпросить (боже, чего только у меня нет!), и человек, стремящийся еще и еще приобрести имущество. У Ив. Ив. нет стыда и совести: стыд и совесть у него внешние (для приличия), показные: он может заниматься, например, разговорами с нищими, но только для удовлетворения собственного любопытства, а не помогая кому-либо, он даже совет скупится подать, а все разведает, узнает и прогонит. «Уходи с Богом, ведь я тебя не бью»<sup>4</sup>. Он мог бы и побить? Ему надо удовлетворить свое любопытство, люди не существуют для него, они объект его исследования, и прежде всего это среда, перед которой он себя показывает, показывает свои хорошие привычки, свою бекешу, свое красноречие, благонравие, свое превосходство над другими: он не бьет нищих (он показывает и здесь свое превосходство).

Чувства Ив. Ив. направлены только на него самого: он эгоист, он только и говорит о себе, всякий разговор его непременно имеет отношение к нему. Разговор о войне («три короля объявили войну царю нашему») Ив. Ив. затеял как будто бы нехоти, но здесь скрывается еще один аргумент, почему Ив. Ник. должен был бы отдать ружье Ив. Ив. Где же тучному Ив. Ник. идти на войну защищать «веру Христову»: не такой он «натуры», его «натура не так уже Господом Богом устроена, чтоб стрелять». Ив. Ив. льстит Ив. Ник.: «Вы имейте осанку и фигуру важную. Как же вам таскаться по болотам, когда ваше платье <не выдерживает тон>, которое не во всякой речи прилично назвать по имени, проветривается и теперь еще, что же тогда? Нет, вам нужно иметь покой, отдохновение».

Все эти рассуждения остаются только рассуждениями и говорят только о черствости сердца у Ив. Ив., о его своекорыстии и о его лживости: в душе своей он совсем иного мнения об Ив. Ник., но лжет для того, чтобы выпросить ружье. Бесстыдно гибкий ум Ив. Ив., применяясь к обстоятельствам, лжет, обманывает, если это ему полезно, выгодно.

Выгода, эгоистические интересы руководят деятельностью и речами Ив. Ив. Иван Ив. держится как будто бы независимо, нехотя подчиняется и руководится в своих поступках побуждениями только эгоистическими, прикрывая их рационализмом, насколько он ему доступен. Иваном Ивановичем, как он думает, никто не владеет, никто не управляет.

Ив. Ник., напротив, подчиняется, не понимая почему, Агафье Федосеевне. «Это было очень неприятно Ивану Никифоровичу, однако ж он, к удивле-

нию, слушал ее, как ребенок, и хотя иногда и пытался спорить, но всегда Агафия Федосеевна брала верх».

«Я признаюсь, — прибавляет Гоголь, — не понимаю, для чего это так устроено, что женщины хватают нас за нос так же ловко, как будто за ручку чайника? Или руки их так созданы, или носы наши ни на что не годятся. И несмотря, что нос Ивана Никифоровича был несколько похож на сливу, однако ж она схватила его за этот нос и водила за собою, как собачку». В поведении Ив. Ник. нос, хвост, ружье играют определенную роль, точно так же, как чихание (Довгочхун), т. е. инстинктивные реакции, тогда как Ив. Ив. все проводит через разум, старается осмыслить и горд от того, что он все как будто бы понимает. Ив. Ив. *понимает*, что такое значит назвать человека гусакom, Ив. Ник. сказал это зря, не подумав. Не подумавши, Ив. Ник. сказал такое, что очень сильно оскорбило Ив. Ив. Он попал в самое больное место Ив. Ив. Напротив, Ив. Ив. никак не может придумать ничего хоть сколько-нибудь равноценного брани Ив. Ник. Все его ругательства: «дурень с писаной торбой» — больше относятся и характеризуют его самого (он нянчится с мыслью о ружье), а не Ив. Ник, и потому, естественно, Ив. Ник. на них не реагирует, они его не оскорбляют, не попадают в цель.

Ив. Ив. резонирует и говорит все, придумывая, и потому малоубедительно. Напротив, Ив. Ник. говорит не думая, и раскрывает существо и свое и другого, поскольку это существо скрыто в бессознательном Ив. Ив. Если Ив. Ник. «влепит словцо, то держись только».

Этот один человек, навязанный синтез и очень сомнительный синтез, сопровождающийся борьбой, который Гоголь характеризует в словах «черт связал веревочкой», имеет самое близкое отношение к самому писателю — недаром так ранит слово «гусак» (гусь-самец) Ив. Ив-ча, т. е. сознание писателя, который, в плане бытовом, сам Гоголь, птица с «птичьим носом». Здесь вскрывается перед нами связь между произведениями писателя и его исповедью, на что я указываю по отношению к целому ряду его произведений: «Нос», «Шинель» и др.

С этой точки зрения нам делаются понятными различные намеки, рассеянные в повести и относящиеся к самому писателю, для которого, как мы знаем, многие особенности, типичные для Ив. Ив-ча и Ив. Ник., есть не что иное как проекция его собственных черт.

«Во мне две природы», — говорит Гоголь. И эти две природы, как это ясно, относятся к двум этажам его бытия — высшего и низшего, духовного и телесного, разума и инстинкта; и в этой повести Гоголь, глубоко заглянув внутрь собственной души, обнаружил недостатки, недостойности и того, и другого. И то, и другое — данные ему от природы свойства, обращенные на самого себя, рассматриваемые с точки зрения эгоцентрической, своекорыстной, — одинаково дискредитируют, одинаково низменны для той инстанции, с которой подходит к ним писатель-моралист.

С точки зрения совести, нравственного критерия, не может быть оправдана ни дружба, ни ссора обоих героев, двух естеств в душе человека. В Миргороде — в мирном городе проживают два существователя, между собой связанные дружбой, затем ссорящиеся друг с другом. Ни дружба их, ни ссора не представляют как будто бы ничего больше, чем недоразумение. Неизвестно, что их связывает,

что их поссорило, их попутал черт. Черт связал; гусак, свинья — поссорили. И ссора, и дружба равно бессмысленны, равно плод недоразумения.

Как уживаются в одном человеке два противоположных начала, почему только тогда, когда точно отграничены они одно от другого, почему только тогда, когда не спорят одно с другим, когда инстинкт равен разуму и не указывает ему на то, что он живет и пользуется его дарами, — только тогда возможно равновесие и дружба, благополучная, обывательская, удовлетворяющая и даже служащая примером для существователей города Миргорода?

## 4

Вопрос о взаимоотношениях между низшими и высшими инстанциями в человеке, о борьбе низших стремлений к самоудовлетворению и обманных, лживых, направленных тоже к самоудовлетворению и к самооправданию построениях разума, близорукого, не видящего и не оценивающего своей *настоящей* ценности, останавливает внимание и даже мучает Гоголя. Как моралист, он должен выйти из этого положения, дав определенные выводы или наталкивая читателя на то, чтобы он сам сделал эти выводы. Но прежде чем перейти к этому вопросу, постараемся вдуматься в самый строй повести, в то, как она построена.

«Славная бекеша у Ивана Ивановича! <...> Господи, Боже мой! Николай чудотворец, угодник Божий...» — и в следующем абзаце в согласии с этим началом продолжается славословие самого Ив. Ив. «Прекрасный человек Иван Иванович! Он очень любит дыни; это его любимое кушанье». И потом, через абзац: «Прекрасный человек Иван Иванович! Его знает и комиссар полтавский». Еще через абзац: «А какой богомольный человек Иван Иванович!» Таким образом, начало повести есть не что иное как славословие (*слав*-ная бекеша) Ив. Ив-чу, славословие его бекеше, затем дому, потом аппетиту, его известности, его богомольности и, наконец, кончается тем, что Ив. Ив. любит, чтобы ему сделали подарок. Так как этого подарка он будет ждать от Ив. Никиф., то естественно, что характеристика Ив. Ник. непосредственно следует за этим местом, так как в подарке ружья как раз центр всех взаимоотношений двух друзей.

«Очень хороший также человек Иван Никифорович. Его двор возле двора Ивана Ивановича». Расположение слов в этом приступе иное, чем в том месте, где говорилось об Ив. Ив. Насколько плавно, гладко, сладко звучала речь при характеристике Ив. Ив-ча («Господи, как он говорит!»), настолько при характеристике Ив. Ник. речь делается нескладной, толкающейся, несуразной, но ведь так и выражался Ив. Ник. («если влепит словцо, то держись только: отбреет лучше всякой бритвы»). Связь между Ив. Ив. и Ив. Ник. устанавливается раньше, чем что-либо сказано об Ив. Ник. Вводятся слова Антона Прокофьевича Пупопуза, «который до сих пор еще ходит в коричневом сюртуке с голубыми рукавами»: коричневый с голубыми — странное сочетание, так же странно сочетание Ив. Ив-ча с Ив. Ник.\*.

\* Удачно найденная символика цветов: основной коричневый (нижний, земной), приставленные рукава голубые (небо, верхнее).

Характеристика Ив. Ник. начинается со сплетен. Об Ив. Ник., как о нижней, закрытой части тела, можно только предполагать, строить догадки: каков Ив. Ник на самом деле, этого никто не может знать. (Ведьмы, впрочем, принадлежат более к женскому полу, нежели к мужскому.) Соображения о женитьбе, конечно, тесно связаны со сплетней о хвосте сзади, т. е. с сомнениями в том, мужчина ли Ив. Ник. и почему же он не женился, не были ли причиной какие-либо телесные недостатки?\* Так как о том, что скрыто под платьем, нельзя говорить, Гоголь, сообщив нам, что Ив. Ив. был женат и у Гапки есть дети, затем, защитив Ив. Ив-ча от всяких подозрений ссылкой на его богомольность, переходит к *внешнему* описанию обоих друзей и во всякую черту наружности вводит элементы или символы, обнаруживающие у Ив. Ив-ча мужское, половое, которое он скрывает, а у Ив. Ник. непристойное, которое замечает ему недостающую способность жениться, половое. Отрицающий половое — имеет его, не отрицающий половое — не имеет.

У Ив. Ив-ча есть дети, и он это скрывает. Почему над Ив. Ник. имеет власть Агафия Федосеевна — этого никто не может понять; и рассуждение о носках, о ручках чайника, о том, как Агафия Федосеевна вытирала Ив. Ник. *скипидаром с уксусом* с ног до головы, может быть, говорит только о мучительном отсутствии мужского начала у Ив. Ник. Поэтому Ив. Ив. охотится, посвистывая (рот как ижица), ловит перепелов, поэтому Ив. Ник. лежит весь день на крыльце и никуда не хочет идти (ружье испорчено). Глава заключается, как и начинается, общим славословием двух друзей. «Впрочем <некоторая оговорка>, несмотря на некоторые несходства, как Иван Иванович, так и Иван Никифорович прекрасные люди».

Вторая глава построена по тому же плану, только если в 1-й главе преобладает принцип статики, состояния, то во второй развивается динамика, действие. «Иван Иванович успел уже побывать за городом у косарей и на хуторе, успел расспросить встретившихся мужиков и баб, откуда, куда и почему; ухаживал страх и прилегал отдохнуть». После такого деятельного утра теперь уже Ив. Ив. предается сам славословию о своем житии. «Чего у меня нет?» — вопрос, тесно связывающий 2-ю главу с 1-й.

Лежа в рассеянности, блуждая взорами по принадлежащим ему богатствам, взор Ив. Ив-ча перешагнул через забор во двор Ив. Ник. Интересны наблюдения Ив. Ив-ча над тем, что развешивала тощая баба на дворе Ив. Ник.\*\*.

Направление мыслей, определенное отношение Ив. Ив. обнаруживается в том, *какими* показались вещи Ив. Ив-чу и на что обратил внимание Ив. Ив. Старый мундир с *изношенными* обшлагами, обнимая парчевую кофту (захватить еще) — либидинозные, эротические представления, панталоны, которые разве могли бы натягиваться на пальцы Ив. Ник (более женского пола, чем мужского), они ему не нужны. Бешмет Ив. Ник. — из того времени, когда он хотел быть военным; Ив. Ив. никогда не собирался на военную службу (зависть). Шпиц шпаги, торчащей вверх, задевает Ив. Ив-ча, который распрост-

\* Только ведьма, т. е. злая женщина, могла бы иметь *хвост* Ив. Никиф., а им правит Агафия Федосеевна, *откусившая* ухо у заседателя (кастрация).

\*\* У Ив. Ник. баба *тощая*, а у Ив. Ив. Гапка от времени до времени округлялась в стане (дети).

раняется в высоту. Медные пуговицы на кафтане величиною с пятак говорят о богатстве Ив. Ник. (Ив. Ив. только что подумал, что у него все есть), и в связи с этим бросается в глаза старая юбка с карманами, в которые можно положить по арбузу. Так нарастает зависть Ив. Ив-ча, и следующее сравнение особенно хорошо раскрывает перед нами душевное состояние Ив. Ив-ча. Кочующие пройдохи развозят по хуторам вертеп (царя Ирода в золотой короне или Антона, ведущего козу). Все это, как бы нарочно, выставляется Ив. Никиф-чем, но то, что переполняет чашу зависти Ив. Ив-ча, это — седло, чехлы для пистолетов, затем сам Ив. Ник., т. е. не он сам, а его нанковые шаровары (почти что он; ср. в «Носе» объявление о носе, т. е. почти что о Ковалеве), и они «заняли собою почти половину двора» («в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением» — кроме того хвост, рожок)... Наконец, баба вынесла *ружье*.

Любопытство (а он был любопытный) Ив. Ив-ча разгорается: «что это значит?» Я не видел никогда ружья у Ив. Ник. Что же это он? Стрелять не стреляет, а ружье держит (глава 2-я — вся действие, как же это ружье бездействует). «Я люблю позабавиться ружьем», он охотник, ловит перепелов — у Гапки дети (маленькие Перерепенки).

Ив. Ив. не прямо обнаруживает то, что происходит в его душе, а задает вопрос бабе: «Что это у тебя, бабуся, такое?» Ласковое отношение, очень уж хочется иметь ружье. Баба отвечает: «Если бы оно было мое, то я, может быть, и знала бы, из чего оно сделано, но оно панское». Тонкий намек, язвительная насмешка (у меня, как у бабы, нет ружья, куда мне с ним? это дело панское): ружье — принадлежность мужчин, панов, а не баб. Баба, не понимая, что она говорит, продолжает: «Оно, должно думать, железное». Ив. Ив. в нелепом вопросе: «Гм, железное. Отчего же оно железное?» — и в то же время выражает как бы сомнение в том, что у никогда не бывшего женатым Ив. Ник. может быть железное ружье — то есть мужские способности\*. И дальше, хотя он прекрасно знает, что Ив. Ник. в такое время, как и всегда, лежит, он, сделав открытие, что у Ив. Ник. есть ружье, осведомляется, «лежит» ли Ив. Ник.

Наличность ружья у Ив. Ник. заставляет Ив. Ив., он сам не знает почему, взять в руки «суковатую палку от собак, потому что в Миргороде гораздо более их попадает на улице, нежели людей» (агрессивность). Надо вооружиться, «собака» Иван Никифорович лежит на сене (у него ружье), сам не ест и другим не дает.

Ив. Ив. выбрал не прямой (дружеский) путь через плетень, а отсрочил, удлинил этот путь (характерно для лживого разума). Этот обход дает возможность писателю ввести образ как будто бы более относящийся к улице, чем к Ив. Ив-чу. «...две повозки в одну лошадь» «не могли разъехаться» в такой улице, и их приходилось растаскивать за задние колеса (мотив ссоры). Пешеход же (Ив. Ив.), который хотел бы украсить ружьем, убирался репейниками (Перерепенко).

\* Комизм в том, что баба, обсуждая вопрос о ружье, в нелепых суждениях своих раскрывает сущность ружья, его символику, непонятную для ее сознания, как и Ив. Ив. обнаруживает свои отношения к Ив. Ник., которых не понимает. Символическое значение ружья как фаллоса (см. Jones). *Ружье* можно увидеть, когда *все* вынесено во двор.

Амбар и голубятня Ив. Ник. — снова намек: сколько у тебя добра, далеко залетел; собаки при появлении гостя залаяли (ссора), не узнали. Во дворе Ив. Ник. Ив. замечает только то, что лежит на земле. Корки арбузов, дыни, изломанное колесо, обруч от бочки — все это как бы сам Ив. Ник. Крылечко с навесом — ненадежная защита от солнца; вряд ли ты мне будешь сопротивляться — мысли Ив. Ив-ча.

Но будущее темно, «комната, в которую вступил Ив. Ив., была совершенно темна» (темно, неизвестно, даст или не даст). Ив. Ив. опять не сразу подходит к делу; дыра в ставне, через которую рисуется весь двор Ив. Ник., на стене в обращенном виде пестрый ландшафт, показывают нам, что теперь у Ив. Ив-ча иное настроение, чем тогда, когда он лежал у себя под навесом, когда он думал, что у него всего много, чего только у него нет; теперь он (обратный вид) выступает в роли просителя перед Ив. Ник.

Ив. Ив. не обращает будто бы внимания на то, что естественный вопрос Ив. Ник., внутренние обиженного подчеркиванием того, что он все лежит: «Так вы теперь и встали?» — обнаруживает превосходство Ив. Ив. перед Ив. Ник.: «Я теперь встал? <...> как можно спать до сих пор!» Ив. Ив. в свою очередь обижается и отводит подозрения, хвастаясь тем, что он успел повидать и сделать. «Чтоб его черт взял!» — говорит Ив. Ник. о жаре, но это «его» может относиться и к Ив. Ив-чу. Ив. Ив. возмущен: «Я не тронул ни отца, ни матери вашей. Не знаю, чем я вас обидел». Действительно, при настоящих условиях Ив. Ник. не затронул родни Ив. Ив-ча, но этим намеком он мог только раздражить Ив. Ив-ча. Вспомним, что в своей жалобе Ив. Ник., наоборот, очень подробно и определенно аттестует отца и мать Перерепенки («пребеззаконные люди, и оба были невообразимые пьяницы»).

Похвалив жита (он собирается нажиться) вместе с Ив. Ник., Ив. Ив. делает, наконец, подступ к интересующей его «вещице». Ив. Ив. при этом потчует табаком Ив. Ник.: «Ничего, одолжайтесь; я понюхаю своего». И при этом Ив. Ник., не отвечая на вопрос Ив. Ив., бранит бабу и отвлекает внимание Ив. Ив-ча на свойства табака, предлагая его пожевать (канупер): «Возьмите, одолжайтесь» (жуйте, только не говорите).

Но умный Ив. Ив. ничего не понимает, он снова заводит речь о ружье. И начинается с рассуждений о том, что оно не нужно Ив. Ник.

Желая убедить Ив. Ник., Ив. Ив. сразу создает такое положение, при котором ему, конечно, меньше всего удастся получить ружье, затем, спохватываясь, говорит о натуре Ив. Ник., о том, что она создана господом богом, и опять клеивает сомнительное и оскорбительное для того, у кого просит, соображение об участии платья (штанов), которые «не во всякой речи прилично назвать по имени» (снова унижение).

Ив. Ник. как будто должен поддаться «необыкновенно живописной» речи, но его останавливает то соображение, что «это ружье дорогое». Следуют воспоминания о том времени, когда Ив. Ник. собирался служить в милиции.

Ив. Ив., наоборот, смотрит на ружье, как на ненужную, бесполезную для Ив. Ник. вещь, дискредитируя его ценность. Ив. Ник. ценит ружье, только с ним он спокоен. Пусть испорчен замок, «его можно смазать конопляным маслом, чтобы не ржавел».

Ив. Ив. видит в отказе отдать ему ружье знак неприязни, нерасположения. Ив. Ник. вспоминает все услуги, которые он ему оказывал. Интересны эти образы, связанные с верхней и нижней половиной тела: «Ваши волы пасутся на моей степи», повозка моя возит вас, «ребятишки ваши перелезают чрез плетень и играют с моими собаками <...> пусть себе играют, лишь бы ничего не трогали».

«Пожалуй, поменяемся». Ив. Ив., еще раз унижая Ив. Ник., предлагает за ружье бурую свинью, раздражает Ив. Ник. своим превосходством: Ив. Ив. откормил (славную) свинью «в сажу», а у Ив. Ник. замок у ружья испорчен, и он ржавеет. «Разве черту поминки делать» — ружья не будет, что ж о ружье поминки справлять? Единственное, что делает Ив. Ник-ча, как он думает, мужчиной, — его ружье, а ему вместо ружья свинью дают, да еще она наведет поросят, то есть женское за мужское. Нет, «это черт знает что такое <...> За кого же, в самом деле, вы принимаете меня? чтоб я свинью...» (получил бы от вас?).

Ив. Ив. проявляет свое неприязненное отношение к ружью. Если оно останется у Ив. Ник., то «пускай себе сгниет и перержавеет, стоя в углу в каморе». Такова оценка Ив. Ив. ружья: «славная вещица» — пока он надеялся ее получить; пусть «сгниет», раз оно ему не досталось. Обесценивание вещи, как и оценивание ее (ружье все равно без замка и проржавело), исходит у Ив. Ив. из личных отношений — все его речи свидетельствуют только о чувствах, связанных с ним, ценности всего, что ему не принадлежит, он не признает.

Вставленный разговор о войне, объявленной тремя королями, естественно соответствует завоевательному настроению Ив. Ив-ча. Ив. Ник. уверен, что «царь наш» не покорится — он и сам не желает уступить ружья\*.

«Что ж? ведь наши побьют их, Иван Иванович!» — «Побьют. Так не хотите, Иван Никифорович, менять ружьнца?». На отказ по адресу ружья высказывается пожелание, пусть оно себе околеет. Сгниет, околеет — вводит признаки не мертвой вещи, а живой части тела Ив. Ник-ча. Но Ив. Ив. не может успокоиться.

«С вами говорить нужно, гороху наевшись <...> Небось бекеши своей не поставите». Ив. Ник. понимает, что ружье нужно Ив. Ив-чу, как бекеша — как украшение, — и что же он предлагает взамен: свинью и два мешка овса!?

Ив. Ник., наконец, понимает и оценивает ружье в тех выражениях, что и Ив. Ив.; после слов «Поцелуйтесь со своею свиньєю, а коли не хотите, так с чертом!» — он прибавляет: «Ружье вещь благородная, самая любопытная забава, притом и украшение в комнате приятное». Ив. Ив. задевает его же собственное мнение о ружье, и он раздраженно замечает: «Разносились так с своим ружьем, как дурень с писаною торбою». На это следует: «А вы, Иван Иванович, настоящий гусак».

Такое бранное слово глубоко задевает Ив. Ив-ча. Ив. Ник. метко (отбрешет, как бритвой) охарактеризовал показную гордость и птичью заносчивость самца Ив. Ив-ча. И если распространяющийся зато больше в ширину Ив. Ник. со

\* Рассказывающий какую-либо новость черпает в этом некоторую силу, делается центром всеобщего внимания, вот почему терпевший неудачу Ив. Ив., усиливая свой авторитет осведомленного человека, рассказывает новость о войне (симптом, часто встречающийся у невротиков).

своими богатствами похож на свинью с двумя мешками овса, то Ив. Ив., в своем стремлении себя показывать, похож на глупого гуся-самца.

Ив. Ник. сказал, не подумав, поэтому у него вышло так метко. В характеристике Ив. Ник. есть непосредственная правда, которой нет в придуманных выражениях Ив. Ив-ча.

В досаде, не зная, что делать, Ив. Ник. приказывает вывести за двери Ив. Ив-ча и затем грозит ему побить «всю морду».

В 3-й главе мы узнаем, что случилось после ссоры. Описывается то, что обычно делал Ив. Ив., и то, что он стал делать под влиянием ссоры. Вместо мирных занятий Ив. Ив. начинает бранить Гапку, кинул палкой в петуха, пригрозил одному из своих детишек. Излив, таким образом, свою досаду, которой он не мог из трусости разрядить в доме Ив. Ник. («Ворон не найдет места вашего»), Ив. Ив. «одумался и начал заниматься всегдашними делами». Пообедал, с удовольствием начал рассматривать свое хозяйство, и всякое воспоминание о ссоре у него исчезло. Машинально взял палку и шапку, затем вышел на улицу; вспомнил о ссоре, плюнул и возвратился домой. То же случилось и с Ив. Ник. Из этой черты, общей для обоих героев (ведь они оба — один человек), мы видим, как легко забывается неприятное и как стремление к приятному так или иначе отодвигает воспоминание о ссоре. То же в «Невском проспекте» у поручика Пирогова, который, съев два слоеных пирожка, почитав газету и потанцевав, решительно забыл об оскорблении, казавшемся ему неслыханным.

Ив. Ив. и Ив. Ник. только и делают, что доставляют себе удовольствия (мирно живут — Миргород)\* и легко, легкомысленно забывают об огорчениях.

Все бы хорошо окончилось, если бы не подвернулась баба, которая «не была ни родственницей, ни свояченицей, ни даже кумой Ивану Никифоровичу» и тем не менее почему-то имела огромное влияние на Ив. Ник.

Соображения, которые автор приводит для объяснения такой зависимости, очень прозрачны и сводятся к особому устройству не Ив. Ник., а наших носов. Вот почему, хотя это было неприятно и самому Ив. Ник. не было ясно, почему это происходит, «он, к удивлению, слушал ее, как ребенок, и хотя иногда и пытался спорить, но всегда Агафия Федосеевна брала верх».

Гоголь в недоумении старается выяснить себе, отчего «это так устроено», и его рассуждения о носе, за который женщины хватают нас «так же ловко, как будто за ручку чайника», — заставляют задуматься. Непостижимая, непонятная сила заставляет Ив. Ник-ча, сопротивляющегося отдать ружье Ив. Ив-чу, слушаться Агафию Федосеевну. Это не только свойство Ив. Ник-ча, но и наше общее свойство. Половой инстинкт, требование пола заставляют подчиняться нас без того, чтобы мы в силах были сопротивляться его велениям.

## 5

От женщины все зло в мире, «и так много всякой дряни на свете, а ты еще и жинок наплодил» (Черевик в «Сорочинской ярмарке»). Ссора между Ив. Ив-чем и Ив. Ник. могла бы закончиться миром, если бы в дело не впуталась баба (ищите женщину!).

\* В Миргороде (в мирном городе) — ссора.

Странные отношения установились между Ив. Ник. и Агафией Федосеевной. Родственницей она ему не приходилась, была не охотница до церемоний, т. е. в этом отношении была похожа на Ив. Ник., но Ив. Ник. при ней стеснялся и «даже изменял при ней, невольно, обыкновенный свой образ жизни: не так долго лежал на солнце, если же лежал, то не в натуре, а всегда надевал рубашку и шаровары, хотя Агафия Федосеевна совершенно этого не требовала».

Таким образом, выясняется, что обыкновенно не стыдящийся показать себя в натуре Ив. Ник. только тогда чувствует стыд, когда задевается его мужское бесцеремонной Агафией Федосеевной\*. И здесь ему хочется показать свою воспитанность, то, что он мужчина, что он отличается от бабы. Принуждение неприятно Ив. Ник.; поэтому если его даже не просят, он сам следит за своим туалетом, но зато оказывается во власти женщины, когда она воздействует на те стороны его, которые, казалось бы, несвойственны ему, на его агрессивность; то, что он хотел бы, но чего не может сделать один, делается, когда это желание подкрепляется еще со стороны. Циничная Агафия Федосеевна ведет организованное нападение на Ив. Ив-ча, все шаги, предпринятые Ив. Ник., в сущности, есть дело рук Агафии Федосеевны, с одной стороны, желающей подслужиться к Ив. Ник., с другой — наслаждающейся возможностью влиять на Ив. Ник. Поэтому «непристойность» бабы и постройка «гусяного хлева» — диктуются желанием унижить и заставить помнить Ив. Ив-ча о его оскорблении.

Что же делает Ив. Ив.? Как вор, как разбойник, ночью, пугающийся всего, особенно «гусака», он дрожит и фантазирует, что все: старая баба, мальчик, Ив. Ник. с дреколями, предводительствуемые Агафией Федосеевной, — идут разорять и ломать его дом; Ив. Ив. так же боится Агафии Федосеевны, как и Ив. Ник.

Коварный Ив. Ив., совершив преступление, решился трусливо забежать зайцем вперед и подать на Ив. Ник. прошение в суд; так же и Ив. Ник., оскорбив Ив. Ив-ча прозвищем «гусак», не находит лучшего выхода, как еще больше сердиться, и грозит выгнать Ив. Ив-ча и «побить ему всю морду». Оба они не умеют себя сдерживать, оба под влиянием раздражения обнаруживают недостаточную критику своих действий, показывая в другом то, что в сущности характерно для него самого. Описание ночи в Миргороде, как будто бы уводящее нас от планов Ив. Ив-ча, на самом деле раскрывает нам сильные чувства Ив. Ив-ча, рыцарское бесстрашие у пономаря, грезы о гусарских усах и шпорах у чернобровой горожанки, с вождением предающейся сну своему, — все эти переживания у Ив. Ив-ча осложняются: тут и лихость его, и трусость, боязнь мертвеца — гусака, страшный испуг, когда шаткое здание сильно качнулось... Весь следующий день Ив. Ив. был как в лихорадке. Трусость рисовала ему самые невероятные последствия его злодеяния. Ив. Ив. боязливого характера\* — его поступки обнаружили это в очень определенных формах.

\* Перед Ив. Ив. он не стесняется: Ив. Ив. — часть Ив. Ник-ча, а Агафия Федосеевна — представительница другого пола.

\* Теперь ясно, почему в 1-й главе несколько боязливый характер Ив. Ив. противопоставляется шароварам в широких складках Ив. Ник. (гусяный хлев), «ибо известно, что всякий человек не пойдет в хлев, тем паче гусяный, для приличного дела».

В дальнейшем выясняется, что Ив. Ив. мог бы идти на примирение с Ив. Ник., если бы неосторожно повторенное в присутствии посторонних слово «гусак», которое Ив. Ник. сказал снова, не подумавши, не решило всего дела. После такого вторичного, уже в чужом доме нанесенного оскорбления, не могло быть и речи о примирении. Это возвращает нас к 1-й главе. «Иван Иванович чрезвычайно тонкий человек и в порядочном разговоре никогда не скажет неприличного слова и тотчас обидится, если услышит его. Иван Никифорович иногда не обережется; тогда обыкновенно Иван Иванович встает с места и говорит: “Довольно, довольно, Иван Никифорович, лучше скорее на солнце, чем говорить такие богопротивные слова”».

И теперь после того, как Ив. Ник. сказал в обществе такие оскорбительные слова, назвав Ив. Ив-ча не птицей (это еще было бы терпимо), а гусаком, Ив. Ив. выводит его на свет, на солнце правосудия, ища правды, поддержки сначала в поветовом суде, а затем и в полтавском.

Оба они, и Ив. Ив. и Ив. Ник., все еще надеются выиграть дело, оба они еще не потеряли надежды на благоприятный для каждого исход тяжбы.

После дружбы, которая была между ними неизвестно почему, теперь наступила тяжба — тоже черт знает почему, из-за глупости, и слово «гусак», а не «дурень с писаной торбой» фигурируют в тяжбе.

Ив. Ник. обвиняет Ив. Ив-ча в преступных действиях, в таких богомерзких поступках обвиняет он и родню Ив. Ив-ча.

Ив. Ив. прежде всего обвиняет Ив. Ник. в словах, когда он пришел к нему с дружескими предложениями, в неприличных поступках, оскорбляющих его честь, в намерении учинить его свидетелем непристойных пассажей.

Ив. Ник. обвиняет Ив. Ив-ча в намерении посягнуть на самую жизнь его и не упоминает о том, что хлев он построил на земле Ив. Ив-ча. Ив. Ив., в свою очередь, неправильно указал, что Ив. Ник. не публично, а в дружеской беседе назвал Ив. Ив-ча гусаком (явно расходясь с действительностью, Ив. Ив. указывает на то, что на самом деле хотел бы и сделал затем Ив. Ник. — публично его обругать).

Дело сводится к тому, что Ив. Ив., захотевший получить ружье, вместо этого получил «гусака», и Ив. Ник. отнял у него часть его земли, где и построил гусиный хлев.

Ив. Ник., не желая отдать ружья, занял часть территории во владении Ив. Ив-ча и продолжал смеяться над ним и над его чувствительностью к прозвищу «гусак».

Ив. Ник. в этом желании владеть ружьем усматривает стремление Ив. Ив-ча покуситься на его жизнь (слова Ив. Ив-ча «да вы и качки ни одной не убили» припомнились ему и привели к такому заключению). Ив. Ив., исходя из «богомерзких слов», которые обычно произносил Ив. Ник., понял все его поступки как желание его оскорбить. Ив. Ив. оскорблен Ив. Ник-чем. Иван Ник. боится быть ограбленным и убитым Ив. Ив-чем.

Нижняя половина тела оскорбительна для верхней: какое оскорбление для головы, для разума, что им приходится не только вести дружбу с нижней половиной, но еще и одолжаться (Ив. Ник. предлагает, дает в руки рожок). Нижняя половина боится посягательства со стороны лживого и обманного разума, который может погубить и уничтожить все то, чем живет наша животная сторона тела.

Отсюда интерес Ив. Ник. к происхождению Ив. Ив-ча: ведь Ив. Ив. произошел из нижней части тела, из неблагородных органов. Ив. Ив. может сказать об Ив. Ник., что он непристойный, богомерзкий, притом же «гнусного вида» (комизм в том, что половое у Ив. Ник. испорчено, сгнило).

Ив. Ив. доказывает, что он происхождения дворянского, записан в метрической книге в церкви Трех святителей, а равномерно и крещен.

Можно ли примирить эти две контрастные по своему положению, назначению и смыслу натуры! Эти две природы в человеческом теле, которые не только по своему положению, но и по духовному содержанию имеют так мало общего.

Следует ли животной части подчиниться разуму, следует ли разуму подчиниться и смириться перед животными инстинктами?

Ссора только потому не может разрешиться, что и верхняя часть Ив. Ив-ча и нижняя Ив. Ник-ча одинаково своекорыстны, эгоистичны и думают каждая только о себе самой. Им дела нет до другой части тела, и если что могло бы объединить их, то, конечно, не разъединяющие их эгоистические стремления.

Они потому-то и ссорятся и не в силах примириться, потому что оба они свои собственные недостатки видят не в себе, а проецируют, приписывают друг другу. Вот почему никогда не понять Ив. Ив-чу, каков он на самом деле, вот почему не может сделать это и Ив. Ник. Судья по прочтении просьбы Ив. Ив-ча взял его за пуговицу и стал говорить: «Что это вы делаете, Иван Иванович? Бога бойтесь! бросьте просьбу, пусть она пропадет! (Сатана приснись ей!) Возьмитесь лучше с Иваном Никифоровичем за руки, да поцелуйтесь!»

Не боятся бога Ив. Ив. и Ив. Ник.; основой их поведения служит своекорыстие, эгоизм, и в этом отношении они одинаковы: как Ив. Ив. стыдится и боится своих животных побуждений и потому к ним прибегает, не замечая этого, не желая из трусости замечать, так Ив. Ник. живет животной жизнью, не справляясь с разумом; и у того, и у другого разум подчиняется личным, эгоистическим влечениям, оба они влюблены в себя и в своем ослеплении не видят того, чем обязаны они один другому.

Если помиряться они, то в Миргороде будет два человека, на которых станут указывать как на примерных граждан, — вот какими примерами руководятся люди. Им нужно внешнее благополучие, из трусости они убегают от всяких конфликтов для того, чтобы, попав на конфликт, снова из трусости, снова из боязни показаться слабыми, продолжать борьбу, которая бессмысленна, и должна была бы привести их к сознанию.

Ив. Ив. и Ив. Ник. не пришли ни к какому осознанию — это сделал за них в глубине души своей Гоголь, в смешной и в «скучной» повести раскрывший нам причину серости нашей жизни.

«Опять то же поле, местами изрытое, черное, местами зеленеющее, мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое без просвету небо. — Скучно на этом свете, господа!»



## «Шинель» Гоголя как органическое целое

Я соединил в себе две природы.

*Гоголь*

«Шинели» Гоголя особенно посчастливилось в нашей критической литературе; как современники Гоголя, так и позднейшие критики все снова и снова возвращаются к анализу этого произведения, то ища в нем гражданских, общественных мотивов, то (как это выявляется в разборе В.В. Розанова) следя за историей развития произведения, то, наконец, обращаются к повести как к композиционно построенному произведению, например, в статье Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя».

Такое внимание повесть, конечно, притягивает в силу каких-то особенных своих свойств, и каждому исследователю «Шинель» что-либо открывает, каждого — чему-нибудь учит.

После того, как в литературе подобрался такой сравнительно большой материал исследований, после того, как были высказаны самые разнообразные, нередко противоречивые мнения об этом произведении, может быть, было бы своевременным, наконец, раскрыть в «Шинели» не какую-либо еще новую сторону или указать на новую деталь, а постараться понять ее и воспринять как нечто цельное, органическое, то есть такое произведение, в котором все части чудесно объединены в некотором едином нераздельном организме.

Такой подход представляется небезынтересным потому, что в настоящее время в литературе мы замечаем, наоборот, большое увлечение формальными

изысканиями, дробящими целое живое тело произведения искусства на отдельные мертвые атомы, из которых в отдаленном будущем, грезится, можно будет снова сложить и составить это целое, нераздельное, живое произведение.

Отдавая должное формальному методу, научившему нас детальнее и пристальнее вглядываться в отдельные «элементы» произведения, мы стосковались о самом произведении и хотим снова научиться непосредственно, а главное, целостно воспринимать его. Только при таком органически целостном восприятии и найдут свой смысл и значение те дробные, частичные в произведении данные, которые в новом свете, в новом аспекте явятся перед нами как определенные, необходимейшие органы целого произведения.

Для такой цели трудно указать на другое произведение Гоголя, которое больше этому отвечало бы, чем «Шинель». Ее фабула, как это встречается почти во всех произведениях Гоголя, крайне несложна, характер выведенного в «Шинели» главного действующего лица четок и закончен, особенности самой формы гротеска делают эту вещь загадочной и притягивают наше внимание и интерес.

В основе развития «Шинели» лежит, как отметил Эйхенбаум, воспроизводящая, живая речь — гоголевский сказ со всеми присущими ему особенностями. За этой формой речи скрывается актер, сыплющий шутками, каламбурами и т. п. Для правильного понимания сказа Гоголя нам необходимо, хотя бы в общих чертах, выяснить то значение и особенности, которые скрываются в его сказе и совершенно недоступны ровной, повествующей речи.

Сказ Гоголя органически слит с содержанием его произведений, которые являются не чем иным как исповедью автора, покаянием страдающей, бичующей себя души. В одном месте «Авторской исповеди» Гоголь определенно об этом говорит: «Мне нужно было иметь зеркало, в которое бы я мог глядеться и видеть получше себя...»<sup>1</sup>, — в другом выражена мысль, которой Гоголь пользовался и в своей заметке об Иванове, что писатель или художник только путем работы над собой и соответственного совершенствования может создать положительные образы<sup>2</sup>, и, наконец, крайне ценное указание находим мы в той же «Исповеди», где писатель отмечает, что под влиянием болезненно тоскливого состояния для того, чтобы развлекать себя, придумывал он все смешное, что только мог выдумать<sup>3</sup>. Эти три важных момента гоголевского творчества позволяют нам ближе и лучше понять произведения его и между ними и «Шинель». «Авторская исповедь»... но разве «Шинель» или «Нос» не являются в такой же степени исповедью Гоголя? И, конечно, с этой стороны всего естественнее подойти к пониманию повести. Сказ, живая речь в этом смысле обуславливаются самым характером исповеди, желанием самому участвовать, действовать, раскрыть в ней себя.

Но дело исповеди, да еще всенародной исповеди, предполагает известное духовное напряжение, известную решимость. Нужно в душе своей подавить, уничтожить (хотя бы на время) другую, противоположную тенденцию — желание скрывать; и поскольку такое подавление не удается, мы присутствуем у Гоголя при борьбе двух стремлений, из которых каждое, однако, находит свое выражение, сообщая всему изложению игривый тон, юмор, за которым скры-

вается тяжелое душевное переживание\*. Увлекаясь стремлением собрать, как бы коллекционировать дискредитирующие эпитеты, весь в поисках музыкальных сочетаний звуков, разрабатывая каламбур, который должен насмешить, Гоголь именно в то время, когда меньше всего дано ему как будто возможности чувствовать себя самого, вдруг прорывается для него самого в не совсем понятном патетическом или недоуменном тоне, таком чуждом и, казалось бы, неуместном в произведении (см. заключительную часть «Носа»).

«Герои мои, — говорит в одном письме Гоголь, — потому близки душе, что они из души; все мои последние сочинения — история моей собственной души».

Таким образом, излагая историю своей души, Гоголь, естественно, обращается к сказу и к своеобразному способу разоблачения и прикрывания в одно и то же время того, в чем хотел бы исповедаться. Из наблюдений Фрейда\*\* над остротами мы знаем, какие процессы лежат в основе этого явления: то, чего нельзя сказать прямо, находит свое выражение обходным путем в остроте или каламбуре, удовлетворяя, таким образом, непосредственно неосуществимой потребности.

Таким образом, в остроте или каламбуре находят свое выражение тенденции человека, которые он принужден по каким-либо мотивам скрывать; это подавление тенденции доставляет человеку неприятное чувство, и он освобождается от него, путем компромиссного решения задачи, не будучи в состоянии обнаружить его прямо: одновременно частично и скрывая, и обнажая. Благодаря смеху разряжается та подавленная тенденция, которая не может иначе вывестись, и вызывает в нас облегчение, освобождая известное внутреннее напряжение\*\*\*.

Так следует объяснять характерный для Гоголя смех сквозь слезы; он указывает нам на то, что у писателя существует подавленное стремление, которое и проявляется в его смехе. Эти подавленные, сочувственные стремления связаны с объектами гоголевского юмора.

В произведениях Гоголя, как на это согласно указывают критики, нет совершенно места объективным описаниям природы. Гоголь не чувствовал и не умел описывать природу: во всех его описаниях действует не она, а всегда человек, его переживания, в описаниях природы неизменно встречаются человеческие образы, какой-то антропоморфизм ее проявлений. И это чрезвычайно характерно для творчества Гоголя. Все оно всегда имеет дело только с одним объектом, всегда с человеком и с его переживаниями. Этот человек, гоголевский образ, нередко как бы статичен, взят в некотором мгновении, и затем как-то не развивается, не эволюционирует, не изменяется, а пребывает в том состоянии и в том аспекте, в котором дан он нам с самого начала повести.

\* За шуткой нередко скрывается не только целая проблема, но и ее решение; см.: Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. Т. 1. С. 45<sup>4</sup>.

\*\* Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному.

\*\*\* Некоторые исследователи, обращая внимание на усложненность иных каламбуров у Гоголя, тщетно стараются в них разобраться<sup>5</sup>. Каламбуры Гоголя можно и следует понимать только в связи со всем произведением *органически*, но отнюдь не как вставочные места (об этом подробно я говорю в томике, посвященном «Мертвым душам»).

То, что Гоголь говорит об Акакии Акакиевиче: «Сколько не переменялось директоров и всяких начальников, его видели всё на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма, так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове», — характерно для многих персонажей, и эта именно черта, как понимал сам Гоголь, и делает их повседневыми, незаметными «существователями», ничтожными личностями (без движений). Интересно было бы понять происхождение такого приема у Гоголя, о чем впервые заговорил В. В. Розанов, отметивший в этой черте маску, стремление писателя к пределу, к карикатуре, к искажению<sup>6</sup>.

Переверзев старается вывести такого рода прием гоголевского творчества из экономических, социальных условий, в которых жила тогдашняя Малороссия, из хуторского, помещичьего уклада<sup>7</sup>. Мне думается, что причина его лежит глубже, в самой сущности писателя и в его отношениях к своему творчеству. По самому характеру исповеди в ней отмечается и высказывается в каждый данный момент определенный этап, в котором находится исповедующийся; важно поэтому дать не эволюцию, не развитие того или иного переживания, но как бы убедительно и ярко «выставить на всенародные очи» образ, и если здесь возможно какое-либо развитие или амплификация, то только в смысле подбора определений, дополнений, для того, чтобы исповедь как можно полнее и точнее могла передать все особенности душевного состояния исповедующегося. Подбор определений всегда уничижительного, дискредитирующего характера обуславливается именно этим состоянием и этой целью — исповедью. Обнажение себя, открытие того, что Гоголь считал своей греховностью, возможность дать ей как бы отдельное от себя существование, возможность освободиться, художественный катарсис — вот какого рода процесс лежит в основе гоголевских произведений\*. Теперь мы, может быть, совсем иначе пойдем и сможем понять, как произошла и зародилась первая мысль о «Шинели» у Гоголя.

Розанов, посвятивший этому вопросу небольшую, очень остроумную статью, указывает, как из прекрасного анекдота, рассказанного Гоголю об одном чиновнике, купившем на скудные сбережения, отказывая себе в необходимом, ружье Лепажа и затем потерявшем его во время охоты на Финском заливе, — как из этого анекдота, согласно которому товарищи в складчину купили вновь ружье заболевшему от горя чиновнику, Гоголь, внимательно слушавший анекдот, вызвавший смех у слушателей, сразу и решительно записал тему и некоторые подробности новой своей повести — первый набросок своей «Шинели».

По первой мысли Гоголя повесть должна была называться «Повесть о чиновнике, крадущем шинели». Розанов отмечает, как в теме рассказа, мелькнувшей у «задумавшегося и *опустившего* голову» Гоголя, без сомнения, в самый момент рассказа или очень скоро после него сказалось быстро принимающее и извращающее действительность движение творческого воображения. Розанов отмечает только результат, «принимающий и извращающий

\* История развития, справка о развитии могла бы разве служить оправданием, но как раз этого не нужно писателю.

действительность»<sup>8</sup>, но не обращает внимание на душевное состояние «задумавшегося и опустившего голову» Гоголя. А между тем именно состояние души Гоголя, о котором свидетельствует очевидец, могло бы дать нам ценные указания на то, благодаря чему произошло такое *извращение* сюжета.

Вспомним, что в своей «Исповеди» Гоголь признается, что всегдашней его мечтой было «служить», т. е. сделаться чиновником. У Гоголя был комплекс «чиновника», т. е. все, что касалось этой области, живо и сильно задевало его. Услышанный им анекдот характеризовал с лучшей стороны и чиновника, и его товарищей, любивших его. Ну, а он, сам Гоголь? Погрузившись в свои мысли, думая о себе, о том, каким он был чиновником, Гоголь в состоянии самооценки и, может быть, самобичевания нарисовал свой собственный портрет. Мы знаем, что у Гоголя не было никакой страсти к охоте, к природе, напротив, он очень любил костюмы, собирал жилеты, особенно любил сапоги, о чем немало можно найти сведений в его биографиях. Ружье\* чиновника возбудило естественно мысль о том, что он сам больше всего любил — о костюмах, а так как трудно представить себе чиновника, крадущего какую-нибудь другую часть костюма, жилеты или сапоги, то Гоголь остановился на шинели. Не к этому ли времени относится заметка в письме Гоголя о том, что он «отхватал зиму в легкой шинели»? Но сапоги все-таки сыграли известную роль в повести, и «необходимость» заставила назвать чиновника Башмачкиным, хотя он ходил в сапогах, и дать ему имя Акакий Акакиевич, пользуясь созвучием с детским уничижительным «кака», на котором построено это имя и отчество, так же как и сама фамилия «Башмачкин» — детски беспомощное слово (см. дальше)\*\*.

Это, по-видимому, себя, свои грехи, свои недостатки воплотил в «Шинели» Гоголь, пользуясь, естественно, формой сказа, как нельзя более соответствующей исповеди «существователя». Такая форма позволяла Гоголю и в самом изложении держаться того принижающего, дискредитирующего, пошлого тона, в котором законно развивается всякая исповедь: «недостойный худой раб божий». Концепцию «Шинели», таким образом, дал Гоголю не услышанный им анекдот, а внутренний процесс, который в нем происходил по контрасту с тем, о чем слышал. Первый ряд образов, явившихся в воображении Гоголя, теснейшим образом связан с теми его особенностями, о которых мы хорошо знаем из его биографии. Сначала Гоголь дает описание этого незаметного «существователя», очень невзрачного вида. Он ходил «во фраке цвета коровьей коврижки». Вспомним, какое почтенное место в переписке Гоголя играет мотив копрофилический, и с какой особой внимательностью следит он за действием своего кишечника и всего, что относится к этому вопросу (например, рассуждение его о фигах, облегчающих действие кишечника, или описание

\* См. «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

\*\* В задумчивости Гоголь обнаружил у себя противоположную тенденцию не получить, а украсть, затем отодвинул ее на конец повести для того, чтобы ярче проявилось взаимоотношение «двух природ». Этот процесс магического овладения сюжетом, как в исповеди, в раскаянии, обуславливает инфантилизмы в повести.

Колизея, загаженного вокруг стен, о прекрасном контрасте между зеленой травой и коричневыми пятнами). Чиновник — «доброе животное»; «на фраке у него вечно были перья <...> и он вечно уносил на своей шляпе арбузные и дынные корки и тому подобный вздор». Наслаждение в жизни ему доставляло только переписыванье; «некоторые буквы у него были фавориты, до которых, если [он] добирался, то на лице у него просто был восторг: и подсмеивался и подмигивал и голову совсем на бок. Сапоги он очень берег и потому дома по праздникам на квартире всегда сидел в чулках»<sup>\*</sup>. Не забыт и его нос, тупой и похожий на то пирожное, которое делают кухарки в Петербурге, называемое «пышками». Такова тематическая черта, как утверждает Розанов, первого наброска «Шинели»; тут все объединено, одно вытекает из другого и не замешивается ни одна дисгармонирующая черта. В дальнейшем ходе разработки повести Гоголь отбрасывает некоторые из первоначальных черт и расширяет, и распространяет другие, строго держась тематической черты.

Но вместе с этим в повести начинает звучать новая тема, доминирующая и еще раз унижающая существо бедного чиновника: эта тема необходимости, нечто вроде фатума, имеющего две совершенно неравноценные стороны в произведении.

С одной стороны, петербургский климат делает Башмачкина такой незаметной фигурой с очень слабыми по выразительности особенностями, у которой всего понемногу: «несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным» (снова намек на кишечник). Тот же мотив «необходимости» выдвигается снова в том, как приискивали имя родившемуся Акакию Акакиевичу; под знаком той же необходимости он уже как бы рождается вечным титулярным советником; та же необходимость заставляет его совершенно неожиданно копить деньги на шинель, потерять ее при исключительных обстоятельствах празднования обновки, и во всем этом, во всей судьбе Башмачкина, звучит все время одна и та же определенная, проходящая через все произведение нота, что не уйти от своей судьбы маленькому человеку: он может быть счастливым только тогда, когда принимает свое положение как лучшее из всех возможных положений. Исполведь, вызванная необходимостью, заставляет Гоголя быть, как будто в шутку, особенно обстоятельным, и он не забудет упомянуть, кто именно стоял по правую руку от матушки Акакия Акакиевича, и как лежала сама она при крестинах. Описывая Петровича, он скажет для порядка и о его жене, и многое другое, что, казалось бы, не имеет прямого отношения к делу.

Но это уж так заведено, и мы видим, что эта необходимость не только проявляется в жизни Акакия Акакиевича, но и в том, как написана повесть, как подчеркивает и отмечает эту особенность и настаивает на ней сам Гоголь<sup>\*\*</sup>.

Этот мотив необходимости приводит Гоголя к описанию и выявлению у Башмачкина таких проявлений, таких черт его жизни, которые, производя впечатление фантастического, гротеска, на самом деле свидетельствуют о том глубоком сознании Гоголем всей полноты человеческого существа, которое

\* Намек на самого писателя, любителя сапог.

\*\* Жизнь Башмачкина — злая шутка судьбы (ср. поприще Поприщина).

могла ему подсказать только способность глубоко всматриваться в себя и понимать не только те мысли и чувства, о которых он мог бы легко рассказать и сознаться, но и те, совершенно противоположные им, которых никто не мог бы ему открыть, так как их может почувствовать только человек, до конца дающий себе отчет в своих переживаниях.

И подобно тому как сам автор соединил в себе две природы, так обнаружил он и у Акакия Акакиевича эти две противоположные, не согласные между собой природы — природу подавленного, униженного и оскорбленного существа, жалкого и незаметного для окружающих, и другую — агрессивную, пугающую, наводящую ужас на всех живых, даже и на «значительное лицо»\*.

Для того чтобы еще лучше разобраться в этой странной ситуации контрастных выявлений, нам следует вспомнить, что в унижении чиновника (как явлении уплотнения) и в этом дискредитировании себя (Гоголя) определенную роль играет его отношение к отцу. Отец Гоголя, мы знаем, играл унижительную роль шута и ничтожного прихлебателя при дворе малороссийского магната Трошинского, и этот факт, как мы об этом высказывались в другом месте, имел решающее значение в мирозерцании и мироотношении Гоголя. Протест против окружающей действительности, враждебная установка, двойственность отношения к себе и к миру могут быть прослежены у писателя в самом раннем его детстве. Вся борьба Гоголя сводилась к завоеванию места и престижа воображаемого сильного отца, и когда писатель после продолжительной борьбы наконец был признан авторитетом, почувствовал свои силы, он выявился весь в своей «Переписке с друзьями», в которой современники увидели как бы отказ от прошлого и утверждение того, с чем писатель боролся всю жизнь<sup>10</sup>. Сам Гоголь был другого мнения о своей «Переписке»: он утверждал, что никогда не изменял своим взглядам, и этому легко поверить, подходя к драме Гоголя чисто психологически, но об этом я уже достаточно говорил в другом месте.

«Переписка с друзьями» красноречиво доказывает нам, какой была бы и могла быть вторая часть «Мертвых душ», книги, на которую Гоголь возлагал так много надежд и которая в сущности в другой форме дана нам в его пресловутой «Переписке». «Переписка» так же противоречит всем произведениям Гоголя, как противоречит, на первый взгляд, вторая часть «Шинели» ее первой части. И здесь снова перед нами вскрывается типическая для писателя черта — его «две природы». Однако нам необходимо ближе познакомиться с этими двумя природами гоголевской души и гоголевского творчества. И Розанов, а вслед за ним и Брюсов обвиняют Гоголя в том, что все его персонажи какие-то мертвые маски, безжизненные фантомы, условно ходульные, как бы формулы<sup>11</sup>. Однако, непосредственное восприятие гоголевских произведений совершенно противоречит такому заключению; наоборот, в произведениях писателя как-то не замечаешь тех схем, которые выявляет такой анализ, а живешь и чувствуешь вместе с его героями, переживаешь всю, может быть, действительно пустячную, малосодержательную их жизнь и положения\*\*. Кто

\* Превращение Акакия Акакиевича в привидение. Ср.: *Фрейд З.* Тотем и табу: Психология первобытной культуры и религии.

\*\* Ту же способность показывать, обнаруживать и каяться мы найдем у Достоевского, ученика Гоголя.

же прав, критик ли, искусственно вскрывающий перед нами определенные стороны творчества Гоголя, или переживающий произведение читатель? Действительно ли мы присутствуем только на представлении марионеток и от себя «вчувствуем» в них жизнь, которой у них нет, или автор каким-то непостижимым образом умеет показать нам эту жизнь, не взирая на всю кажущуюся марионеточность его персонажей, или же возможно еще как-то по-другому подойти к произведениям Гоголя и понять их иначе?

Ответ на этот вопрос нами подготовлен до известной степени в предыдущем изложении, где мы говорили об особенностях произведений автора, рассматривая их как исповедь. Живой в гоголевских произведениях является эта исповедь, выражающаяся в форме сказа, рассказывающая нам о той, запутанной, сложной и в то же время искренней борьбе и взаимоотношениях, которые имеют ареной своей гоголевскую душу. Произведения-исповеди Гоголя всегда и везде имеют «свой особый туш»;<sup>12</sup> самый строй, самые выражения, самые слова и даже звуки — все это только гоголевские и больше никому принадлежать не могут, точно так же, как это всегда только его собственная исповедь, доведенная до конца, если хотите — до предела, поскольку только в пределе постигается и имеет какое-либо значение исповедь\*.

Конечно, Гоголь так просит, так неустанно требует, чтобы друзья дали ему какую-либо тему, анекдот или что-либо другое, вовсе не вследствие своей неспособности придумать какой-либо сюжет, но единственно потому, что это было бы противно его сущности, противоречило смыслу его исповеди, смысл которой в принуждении. При его даре прозрения малейшая черта давала ему возможность понять целого человека там, где другие видели смешную жалобу какого-то господина. Например, по воспоминаниям кн. Д.А. Оболенского, Гоголь, по поводу одной жалобы в станционной штрафной книге описал наружность написавшего жалобу, затем рассказал всю его служебную карьеру, представляя даже в лицах некоторые эпизоды из его жизни. «Помню, — прибавляет Оболенский, — что я хохотал, как сумасшедший, а он все это выделял совершенно серьезно»<sup>13</sup>. И здесь, как и в своих литературных произведениях, Гоголь избегал выдумки, изобретения, но, с другой стороны, мы видели, что сделал тот же Гоголь из анекдота, рассказанного ему в присутствии Анненкова. Критик, спешащий со своими заключениями, отмечает только, что Гоголь деформирует, искажает, уничтожает событие и пристрастно к нему относится. Нам теперь, после некоторых справок, стало яснее, для чего Гоголю понадобились эти искажения, это дискредитирование анекдота: для того, чтобы выявить другую, близкую его сердцу и сознанию правду, способную, может быть, не только насмешить людей, но прежде всего помогающую ему раскрыть в себе и обнаружить другим этапы своего духовного раскаяния, а следовательно, и роста. Этой внутренней жизнью, этой борьбой противоречивых жизненных стремлений, ценою самопожертвования и самоунижения оживляет и вдыхает душу в свои произведения Гоголь. Пытливо разбираясь в себе, оглядывая каждый пройденный шаг, когда у него есть потребность, или как сказал некогда Сенека, приходит желание посмеяться над безумцами, ему незачем далеко ходить, он смотрит на себя, на свое изображение в зеркале и смеется горьким

\* Не разум, а сжигающее чувство ищет своего выражения.

смехом сквозь слезы. Ему нет надобности выдумывать сюжеты, сюжеты эти общи всем людям, различие между людьми усматривается Гоголем не в разнообразии сюжетов, но в разнообразии этапов духовного совершенствования: вот почему Гоголю чужда выдумка, измышление, и он всегда ждет какого-либо или действительного случая, имевшего место в какой-нибудь канцелярии, или ждет тем, например, от Пушкина, у которого он заимствовал сюжет «Мертвых душ» и «Ревизора».

И, подобно тому, как извне воздействует и влияет на Башмачкина и петербургский климат, и законы необходимости, так и в творчестве Гоголя первый толчок, первое движение должно быть дано извне человеку, который не что иное, как некоторая марионетка в руках у фатума, у судьбы, у некоторой божественной силы. «Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?»<sup>14</sup> Русь требует, Русь ждет, принуждает Гоголя творить, т. е. исповедоваться, осознать то, что делается, а не то, что выдумал.

Выясненные нами до сих пор черты в творчестве Гоголя говорят нам о той органической связи, которая существует между ним и его произведениями, призванными быть как бы воплощением отдельных этапов гоголевского катарсиса. Но та же самая потребность выявить и дать жизнь, оживить каждую ступень своего душевного очищения, увидеть себя как бы в форме двойника, другого себя, такого же организма, как он сам, со всей его многосложной гаммой отношений и переживаний, заставляет Гоголя совершенно определенно строить или, лучше сказать, выращивать свои произведения из одной кардинальной тематической черты.

Они органичны, его произведения, своей взаимопроникающей и обуславливающей целостность связью между формой и содержанием, метрическим строем и теми звукорядами, над которыми так усердно, сознавая всю их важность, работал сам писатель.

В его произведениях нет места произволу, нет места случайности, хотя первое, обманчивое впечатление говорит как будто о другом, о противоположном.

Начнем снова с формы изложения, со сказа: опошляющий событие сказ как нельзя более подходит к содержанию повести: какой же тон, как не простоватый, сыплющий остротами довольно дешевого свойства, каламбурами, имеющими в своем основании чисто словесное, т. е. наиболее внешнего характера остроумие, лучше всего мог бы связаться и охарактеризовать личность и жизнь Акакия Акакиевича.

Форма изложения в одном месте прерывается и нарушается, как полагают критики, вводным патетическим местом «о правах человека», но это только так кажется: разве в согласии с этим нарушением не построена у Гоголя вся вторая часть «Шинели», где Башмачкин выступает уже в роли мстящего за нанесенные ему обиды призрака? И разве это вводное место не указывает нам на то, что Акакий Акакиевич проявится перед нами не только в виде «доброго животного» (версия первого наброска), но еще и как «человек»?

И тема безличности, и тема возможности мщения дана Гоголем уже в самом начале повести. «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте», и затем, «Итак, в одном департаменте служил один чиновник» — другими словами, безличный «существователь» (слово из юношеского произведения Го-

голя). Но тут же рядом приводится справка об этом капитан-исправнике, подавшем просьбу (жалобу) на то, что гибнут государственные постановления и что священное имя его произносится всуе, — выпад против писателя, не умеющего щадить ни чина, ни звания, ни человека. И затем, далее, снова ссылка на писателей, имеющих похвальное обыкновение налегать на тех, которые не могут кусаться (этого места Розанов не принял во внимание).

Разве в этих строках повести не имеем мы уже точно и определенно поставленных положений: отношения писателя к выводимому им типу и того лейтмотива, который затем будет звучать на протяжении всей повести «Шинель»?

И подобно тому как у Пушкина в «Евгении Онегине» в первых строках дана, как определенный лейтмотив, тема Евгения (как будто случайная, на самом деле тематически оправданная): «Мой дядя самых честных правил» — несамостоятельность Евгения, отсутствие у него правил и чести и страсть к постоянным разъездам (кто же как не человек без положения, несамостоятельный говорит «мой дядя», «мой папа» и т. п.), — так и у Гоголя уже с первых строк ясно обозначена вся тема повести и в главнейших, характернейших чертах отношение ее к автору.

Унижение Акакия Акакиевича начинается с первого нашего знакомства с ним. После упоминания о писателях, налагающих на тех, которые не могут кусаться, Гоголь сообщает фамилию чиновника — Башмачкин, и для того, чтобы обратить внимание и подчеркнуть выисканную фамилию (сначала был Тишкевич, т. е. тихий, Башмаков и, наконец, Башмачкин), автор строит каламбур, направленный прежде всего на то, чтобы еще раз удержать внимание читателя внизу (унизить), на самой низко расположенной части костюма — на обуви человека (изобразительный жест). Этим, конечно, объясняется справка о подметках, которая с точки зрения просто каламбура, как это отмечает Эйхенбаум, как бы или совершенно неуместна и портит цельность впечатления, или создает сложный, двойной каламбур<sup>15</sup>. Перечисление всех Башмачкиных: и отца, и деда, и даже шурина — усиливает впечатление рокового характера фамилии, которой, как известно, писатель, всегда искавший соответствующих человеку типичных фамилий, придает здесь значение рока, тяготевшего над всей семьей: они назывались так, несмотря на то, что все Башмачкины носили сапоги. Намек на фатум дан и в дальнейшем, он будет звучать и отзываться в целом ряде мелочей, проникая собой всю ткань повести. Это не шутка, и стремление Гоголя доводить до абсурда и до противологического сочетания слов говорит нам снова о противопоставлении сил: фатума, судьбы и силы отдельного «существователя»; так следует понимать, например, противопоставление: «несмотря на свой кривой глаз и рябизну по всему лицу, Петрович довольно удачно занимался починкой панталон».

Имени новорожденному Башмачкину не придумывали, но обстоятельства сложились так, что другого имени, кроме Акакия Акакиевича, дать было нельзя: «видно его такая судьба». Новому представителю рода дали имя отца, исчерпав все раскрывшиеся в святцах возможности, и это имя, что чрезвычайно характерно, приходит в голову родительницы *последним*. Раз не выходит, не попадает лучшее, придется дать имя отца, имя одного из рода безличных Башмачкиных, которые несколькими строками выше обезличены автором в каламбуре

с сапогами. Они, хотя и носят сапоги, но называются Башмачкиными, у них рождаются дети, но и дети будут такими же безличными, как их отцы. Редко встречающееся имя Акакий в применении к представителю из рода Башмачкиных вдруг стало каким-то поношенным, обычным, похожим на кличку.

«Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий». Здесь, как мы теперь понимаем, заключено больше смысла, чем это кажется с первого взгляда. Вспоминается отец Гоголя и его тяжелое детство в связи с положением отца. Ребенок «заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник».

После этих замечаний вполне понятно, что такого чиновника никто не замечал, а те, кто обращал на него внимание, издевались и глумились над ним; сыпали на голову бумажки, называя это снегом, спрашивали, скоро ли будет его свадьба (сравни тот же мотив у Шпоньки в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» или рассуждения Чичикова о будущих его детях). Только если уж слишком была невыносима шутка, он произносил: «Оставьте меня», «зачем вы меня обижаете?». В этом месте повести, как я говорил, проявляется вторая природа Гоголя, заставляющая его разразиться в патетическом возбуждении, подготовляющем вторую часть повести — агрессивную деятельность Башмачкина.

Последующая часть повести, где Гоголь особенно долго останавливается на процессах письма Акакия Акакиевича, вся полна, как и лирическое отступление, личных переживаний; стоит только вспомнить об орфографии Гоголя и о его особенном пристрастии к букве «ять». Дальнейшая характеристика Башмачкина, его вицмундира, узкого воротничка и особенно его шеи приводит нас снова к теме его беспомощности: «шея его, несмотря на то что не была длинна, выходя из воротника, казалась необыкновенно длинною\*, как у тех гипсовых котенков, болтающих головами, которых носят на головах целыми десятками русские иностранцы». *Котенок* из гипса, болтающаяся голова, длинная шея, узкий воротничок — все это усиливает ничтожность, беспомощность, слабость мужского в Акакии Акакиевиче; если мы припомним при этом нос Акакия Акакиевича, похожий на пышку, то нам нетрудно ввести Башмачкина в целый ряд конгениальных ему «существователей»: Иван Яковлевич в повести «Нос», Поприщин в «Записках сумасшедшего» и как прямая антитеза — колдун и его нос в «Страшной мести» (это особенно доказательно, если мы вспомним об эротизме отца Катерины и о полном подавлении эротизма у Акакия Акакиевича).

Такой гипсовый котенок с болтающейся головой (Башмачкин), если не может противопоставить ничего окружающему как неактивный, то тем самым является существом пассивным, к которому прилипает всякий «вздор» — кусочек сенца, ниточка, корки арбузов и дынь и т. п. Мертвый гипсовый котенок Башмачкин ничего не видит в мире, кроме «чистых выписанных ровным почерком строк», а в гуще жизни на улице «лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку». Здесь интересно отметить новый, принижающий Башмачкина образ, сравнение его с гипсовым котенком, которого носят на голове русские иностранцы, и затем, после этого унижительного

\* Как казалась длинной его служба в департаменте, где сменилось так много народа.

сравнения, котенок-Башмачкин оказывается на уровне с мордой лошади, т. е. как бы дважды низведенным в своем достоинстве до степени животного: сперва до котенка, затем до лошади\*. Описание трапезы Башмачкина, когда он «хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал Бог на ту пору» (мотив судьбы)\*\*, снова введено для усиления этого сравнения с животным, и мы видим, что, отказавшись от первоначальной характеристики Акакия Акакиевича как «добротного животного», Гоголь использовал этот образ, расширив и дав ему возможность выявиться особенно в следующей приличествующей животному черте: «Заметивши, что желудок начинал пучиться, вставал из-за стола». Здесь снова какое-то механическое наполнение желудка, аналогичное механически болтающему головой котенку. И подобно тому, как гипсовый котенок не видит окружающего и не участвует в жизни людей, так не участвует в жизни чиновников и Башмачкин, роль которого — механически переписывать ровным почерком подsunутую ему начальником бумагу. Даже дома, у себя на квартире, он не в состоянии, да и не чувствует потребности делать что-либо иное и снова механически переписывает еще раз те же бумаги.

Но природа, окружающий мир, на который не обращает внимания Башмачкин, угрожают ему, и, если другие, более приспособленные к жизни, могут бороться с «северным морозом», «сильным врагом всех получающих четыреста рублей в год жалованья», то гипсовому котенку с длинной шеей это не под силу. Природа мстит и действует агрессивно и снова в виде фатума появляется в повести. После всех унижений со стороны людей приходится терпеть от мороза. Роль Башмачкина всегда определенно пассивная, страдательная, и всякая его активность натывается на протест со стороны людей и случая.

Так как старую шинель не было возможности починить, и пришлось делать новую, то в жизнь Башмачкина, и без того воздержанную и бедную, приходится ввести новые ограничения.

Эти ограничения приемлются Акакием Акакиевичем сначала с трудом, затем дело пошло на лад, «даже он совершенно приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели\*\*\*. С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу». Здесь снова подчеркивается черта, разобщающая Башмачкина с жи-

\* Прием, уже использованный Гоголем в начале повести: сапоги, Башмачкины, подметки (особенно много таких примеров в «Мертвых душах»; см. описание колеса и франта в 1-й главе).

\*\* Сравни описание «покая» в гостинице города N в 1-й главе «Мертвых душ»: «...ниспосланный ему Богом покой»<sup>16</sup>.

\*\*\* Ноготь на большом пальце ноги Петровича похож на череп черепахи. Акакию Акакиевичу неприятно было, что ему пришлось ждать (Петрович медлителен, как черепаха, и не спешит); здесь как бы в случайном дано долгое ожидание будущей шинели.

выми людьми, позволяющая ему уходить из жизни в нежную привязанность к «вечной» шинели: мертвый Акакий Акакиевич и его мертвая подруга жизни — шинель. Новая шинель как новое явление, усиливающее в жизни значение Башмачкина, отразилась на всем укладе его жизни и даже на образе его мыслей. Акакий Акакиевич «сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность — словом, все колеблющиеся и неопределенные черты. Огонь порой показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник?»\*. Он стал рассеянным, в бумагах при переписывании «чуть было даже не сделал ошибки» (любовь). Мы увидим дальше, что дерзкие, до сих пор как бы незнакомые Башмачкину мысли начинают посещать его голову, словом, новая шинель совершенно преображает Акакия Акакиевича и позволяет увидеть в нем новые черты его характера.

В праздничном настроении в новой шинели он приходит в департамент, его поздравляют и приглашают отпраздновать обновку. Вечером, в необычное для него время для выхода из дома, Акакий Акакиевич отправляется к пригласившему его чиновнику с приятным сознанием возможности еще раз «вечеру пройтись в новой шинели».

За это невинное удовольствие его ждет в дальнейшем испытание. В лучшей части города, где жил пригласивший Башмачкина чиновник, Акакий Акакиевич в своей шинели попадает в новый, ему неведомый мир нарядных щеголей и щеголих и как бы чувствует себя *равным* им. Он с любопытством останавливается перед витриной одного магазина «посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой эспаньолкой под губой. Акакий Акакиевич покачнул головой и усмехнулся и потом пошел своею дорогой. Почему он усмехнулся, потому ли, что встретил вещь вовсе не знакомую, но о которой, однако же, все-таки у каждого сохраняется какое-то чутье, или подумал он, подобно многим другим чиновникам, следующее: «Ну, уж эти французы! что и говорить, уж ежели захотят что-нибудь того, так уж точно того...» А может быть, даже и этого не подумал — ведь нельзя же залезть в душу человека и узнать все, что он ни думает». Новая шинель, делая решительным Башмачкина, останавливает его перед соблазнительной картиной, и сохранившееся в нем какое-то «чутье» (эротизм) пробуждается в нем; то, что наша догадка верна, подтверждается на обратном пути Башмачкина, когда он возвращается домой с пирушки. «Акакий Акакиевич шел в веселом расположении духа, даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения. Но, однако ж, он тут же остановился и пошел опять по-прежнему очень тихо, подивясь даже сам неизвестно откуда взявшейся рыси». Эти первые проявления у Башмачкина сохранившегося в нем «чутья», эротизма, вызваны новой шинелью, и неутолимый фатум лишает его сразу всякой возможности самоут-

\* Значение внешности (хотя бы и воображаемой шинели) для человека.

верждения, посылая ему на пути двух грабителей, отнявших у него шинель. Потеряв свою шинель, лишившись подруги своей жизни, потеряв всякий смысл жизни, Башмачкин выбивается из своей колеи; все его хлопоты разыскать, вернуть украденную шинель, остаются без результатов. В тяжелом душевном состоянии, получив сильнейшую проборку от «значительного лица», Башмачкин заболевает и, обездоленный и униженный, умирает. В бреду и жару «явления, одно другого страннее, представлялись ему беспрестанно: то видел он Петровича и заказывал ему сделать шинель с какими-то западнями для воров, которые чудились ему беспрестанно под кроватью, и он поминутно призывал хозяйку вытащить у него одного вора даже из-под одеяла», то спрашивал, затем висит перед ним старый капот его, что у него есть новая шинель; то чудилось ему, что он стоит перед генералом, выслушивая надлежащее расписание, и приговаривает: «Виноват, ваше превосходительство!» — то, наконец даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка-хозяйка даже крестилась, от роду не слышав от него ничего подобного, тем более, что слова эти следовали непосредственно за словом «ваше превосходительство». Далее можно было только видеть, что беспорядочные слова и мысли ворочались около одной и той же шинели». В этом описании бреда Башмачкина интересно отметить следующие черты. Первая есть не что иное, как развитие той замечательной по своему проникновению мысли, которую Гоголь высказал в «Портрете», о соответствии, о связи между тем, что грезилось больному, и фактами его жизни; она говорит нам о той способности писателя прозревать явления, которые стали только в последнее время достоянием психологии больной души. Вторая сторона, тесно связанная с первой, говорит нам о том, что в болезни, когда исчезают задержки, когда проявляются в человеке подавленные противоположные тенденции, когда желания его исполняются и он находится во власти так называемого символического мышления, т. е. видит в мире только исполнившиеся свои желания, в которых отказала ему действительность, в этом состоянии у Башмачкина не только появляется его шинель, но даже особая, с приспособлениями ловить воров (агрессивный момент), он не только не унижается перед «его превосходительством», но бранит его самыми непозволительными словами. Таким образом в этом бреде Акакия Акакиевича снова намечается переход к выявлению противоположных, подавленных в его сознании тенденций, агрессивно направленных против тех, перед которыми в жизни робел и терялся Башмачкин. На этом, однако, не может остановиться писатель. «Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакии Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить после своей смерти, как бы в награду за непримеченную никем жизнь. Но так случилось, и бедная история наша неожиданно принимает фантастическое окончание».

Эта фантастическая часть, окончание повести, диктуется, конечно, совсем не стремлением поразить воображение читателя, а обусловлена желанием и здесь, как и везде, быть обстоятельным, не упустить ни одной черты, которая могла бы до конца, исчерпывающе охарактеризовать существо Акакия Акакиевича.

---

\* Шинели нет, нет и эротизма — страх, вместо силы — беспомощность и амбивалентность. Шинель — мужской символ (см. дальше).

Подавленные тенденции, не смевшие прежде раскрыться у Башмачкина, отчасти проявившиеся в бреде его во время лихорадки, теперь звучат властно и угрожающе, наводя страх на мирных, трусливых обывателей. «У Калинкина моста и далеко подальше стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то украденной шинели и под видом стащенной сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели».

Но как в первой части повести, наряду с тоном тривиальным и уничижающим, звучат мотивы лирические, вмешиваясь и создавая борьбу и жизнённость, так и во второй части, в апофеозе Башмачкина, врываются темы чисто бытовые, подробности обыденной жизни, черточки повседневноности, т. е. черты противоположные. Пафос мертвеца Башмачкина отравлен так же, как и его повседневное существование, ворвавшейся тривиальной жизнью, от которой некуда уйти. Этот мотив окружающей тривиальности один из самых ранних в творчестве Гоголя, он звучит уже определенно в его юношеском произведении «Нечто о Нежине».

И вот на фоне деяний мертвеца-чиновника, «сдирающего» шинели, развигается последний эпизод из жизни «значительного лица».

Мы знакомимся с рассказом и тревогой генерала, распекшего Акакия Акакиевича, присутствуем при его попытке отвлечься, позабыть о смерти им незаслуженно обиженного Башмачкина; в игривом, счастливом расположении духа генерал решил поздно вечером заехать к Каролине Ивановне, к которой он чувствовал совершенно приятельские отношения. «Значительное лицо» был уже человек немолодой, и вот совершенно так же, как Акакий Акакиевич, отправляясь к «даме», значительно лицо смертельно пугается, оставляя в руках мертвеца свою шинель. Здесь дело идет не только об естественном, примиряющем читателя чувстве справедливого возмездия, важно отметить еще и аналогичность условий, в которых оказались оба потерпевшие.

На первый взгляд в «Шинели» Гоголя совершенно отсутствует элемент эротический, и это потому, что он вытеснен и находит обходные пути для своего проявления. И Башмачкин, и «значительное лицо» теряют свои шинели в состоянии эротического возбуждения и половых стремлений (Фрейд понимает шинель как мужской символ\*). Как Акакию Акакиевичу хочется приударить за какой-то дамой, так и «значительное лицо» собирается ехать к Каролине Ивановне.

Такие желания подлежат возмездию, такие желания вызывают со стороны действительности самое враждебное отношение; нельзя проявлять сексуальности; первородный грех подлежит строгому наказанию, мы лишаемся возможности счастливого существования, рок мстит нам за такие желания и делает нас беспомощными, угрожает нам, вызывает страх, болезнь или смерть. Каждый раз как всплывает в «Шинели» эротический момент, он всегда ведет к трагическим последствиям; в первый раз шуточное предложение (издевательство над Акакием Акакиевичем относительно возможности его свадьбы с престарелой хозяйкой) вызывает тяжелое состояние у молодого чиновника; во

---

\* Потеря шинели, потеря носа, таким образом, объединяют общностью тем повести «Нос», «Шинель» и многих других. См.: Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. Т. 1. С. 164.

второй раз — желание приударить за дамой лишает Башмачкина его подруги жизни — шинели; в третий (мысль «значительного лица» посетить Каролину Ивановну) — приводит его к потере шинели и к смертельному страху. Мотив полового влечения везде, во всех произведениях Гоголя, отмечен этими тяжелыми, страшными переживаниями. Вспомним только «Шпильку», «Вий», «Портрет», «Невский портрет», «Нос», «Записки сумасшедшего» и многие другие. Половая любовь преисполняет страхом, вызывает коллизии и обнаруживает беспомощность у всех персонажей Гоголя. Смерть, болезнь, страх угрожают им при одном только намерении, при одной иногда мысли о половом, и потому так естественно то, что мы ничего не знаем о половой жизни самого Гоголя, ничего об его увлечениях и отношениях с женщинами. Но мы знаем о другом; память о Гоголе омрачена одним очень тяжелым с точки зрения обывательского подхода пороком самоудовлетворения, который представляет собой очень важный момент, позволяющий нам еще ближе и лучше понять Гоголя.

В области науки нет нравственных оценок, и наука стремится познать и выяснить значение всех проявлений человека, каждого явления, которое мы наблюдаем у данной личности. Явления, о которых идет речь, несмотря на их одиозность, позволяют нам коснуться одной из самых интимных и в то же время важных сторон в личности Гоголя. В настоящее время, по-видимому, уже нет возможности приписывать явлениям самоудовлетворения (автоэротизму) роли самостоятельной болезни, мы все больше и больше склоняемся к тому, чтобы рассматривать их как проявление, симптом известного душевного состояния\*. И так как нас естественно интересует не сам по себе этот симптом, а то душевное состояние, в котором находился Гоголь, то мы постараемся в нем разобраться.

Примитивно развивающаяся у ребенке сексуальность выражается в том, что ему доставляют первые чувственные удовольствия и наслаждения ощущения, получаемые им от слизистых оболочек органов питания и выделения. Особый интерес ребенка к процессам питания и выделения, сопровождающимся определенными чувственными переживаниями (период прегенитальный), и есть тот зародыш, из которого со временем в некоторой своей части разовьется сексуальность взрослого человека.

Эти удовольствия характеризуют первую, наиболее примитивную стадию развития человека в области сексуального, и следы таких наслаждений затем уже, при вполне развитой и дифференцировавшейся сексуальности, сохраняются у человека очень долго, иногда на всю жизнь, характеризуя нам те исход-

---

\* Самоистязания меланхолика, доставляющие ему наслаждения, связаны с удовлетворением садистических тенденций и ненависти, которые относятся к объекту и таким образом затем обратились на самого себя. Таким обходным путем через самоистязание меланхолик мстит объектам детства (Гоголь — отцу) и мучит любимых людей, проявляя враждебность к самому себе, а не к ним. Фрейд установил, что любовная привязанность меланхолика к своему объекту — отчасти регрессировала до отождествления, отчасти же под влиянием амбивалентного конфликта дошла до ступени садизма. Поэтому, наряду с самоистязанием, при меланхолии мы нередко встречаем повышенное эротическое возбуждение<sup>17</sup>.

ные моменты, из которых она развилась. Тот, кто читал письма Гоголя, с удивлением отметит, какое громадное значение придавал писатель в них своим выделениям; если понимать все эти упоминания о кишечнике как шутки, то они все же носят специфическую окраску. Такой характер, в котором выдающуюся роль в первоначальную эпоху его развития играли ощущения, получаемые от кишечника, описан целым рядом исследований и отличается следующими кардинальными чертами: собиранием, любовью к порядку и прихотливостью или капризностью. В другом месте (в 1-й главе) я подробно проследил эти черты характера у Гоголя, у которого они ярко и доказательно раскрываются, здесь я только об этом упоминаю\*.

В дальнейшем своем психологическом развитии человек переживает эпоху нахождения себя самого, он сам и является объектом любви; эта влюбленность в себя знаменует новый этап развития, так называемый «нарциссизм», т. е. душевное состояние, описанное в мифе о Нарциссе, юноше, влюбленном в себя, ушедшем от мира в созерцание своего отражения в воде. Этот второй период в развитии человека иной раз затягивается на всю жизнь, и человек пребывает в нем, делая тщетные попытки перейти к третьей стадии, стадии любви к объекту, к самопреодолению, к утверждению объективной ценности. На высоте этих достижений мы встречаем людей — моральных гениев, лучших представителей человечества. Переход от стадии нарциссизма, который отмечен самоудовлетворением, к стадии объективных ценностей является наиболее мучительным, трудным и ценным для культурных достижений общества и отдельного человека. С этим периодом, с борьбой между самоудовлетворением и утверждением в мире объективной ценности, связаны, как правило, громадное, подавляющее число произведений искусства. Этой же борьбе, этим стремлениям отвечает и «Шинель» Гоголя.

С подавлением эгоистического самоудовлетворения связана культурная жизнь общества; только благодаря этому ограничению, невозможности проявлять безудержно, самым грубым образом свою половую деятельность, могло построиться, создаться и существовать общество.

Кара, которая обрушивается на Акакия Акакиевича и затем на «значительное лицо», не случайно поэтому следует за проявлением у того и у другого сексуального интереса. Если у Акакия Акакиевича, как у приниженного и жалкого представителя мелкого чиновничества, все мужские черты подверглись уничтожению (вспомним не шинель, а капот, нос пышкой — носу, как сексуальному объекту, Гоголь придает громадное значение — тонкая шея, узкий воротничок, воротник на новой шинели из кошки, которую издали можно было принять за куницу, лысоват и т. п.), то у «значительного лица», наоборот, это мужское проявляется как самостоятельность, возможность распекаль, возможность ехать к Каролине Ивановне и т. п. (агрессивность), но оно ограничено тем, что у него есть супруга, дети, положение. Но и тот, и другой одинаково должны пострадать за свое желание непосредственно и грубо проявить свои половые инстинкты.

Одно только желание, и вот уже угроза, лишаешься того, что прежде всего делает и Башмачкина, и «значительное лицо» чиновниками, общественными

\* См. статьи Freud'a и Jones'a в пятом выпуске этой библиотеки<sup>18</sup>.

деятелями, приходится лишиться шинелей, наряда; Ковалев лишается носа (полового).

Если в жизни Башмачкин с подавленной его агрессивностью представляет хотя и очень незначительную, но все же известную ценность в обществе, то после своей смерти, т. е. проявляя свои агрессивные тенденции, он является врагом общественного спокойствия, разрушителем, пугалом. Правда, его агрессивность направлена прежде всего на то, чтобы осуществить возмездие, нужно было наказать слишком зазнавшееся «значительное лицо», но по пути достается и другим, невинным.

Но и это угрожающее оттуда, с того света возмездие Гоголь для полноты и обстоятельности, а вовсе не ради новой возможности насмешить или попугать, дополняет и раскрывает в образе того привидения, которое уже не было похоже на мертвеца и является настоящим грубым, страшным представителем агрессивно мужского в его примитивной форме; «привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: «Тебе чего хочется?» — и показало такой кулак, какого и у живых не найдешь\*. Будочник сказал: «Ничего», — да и поворотил тот же час назад. Привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы <оба мужские признаки> и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте». Острота положения усугубляется тем, что будочник, «будучи по природе своей несколько бессилиен, так что один раз обыкновенный взрослый поросенок, кинувшись из какого-то частного дома, сшиб его с ног <свинья унизила и Ивана Никифоровича, который не согласился на меню>, к величайшему смеху стоявших вокруг извозчиков, с которых он вытребовал за такую издевку по грошу на табак, — итак, будучи бессилиен, он не посмел остановить его...», т. е. снова, в заключительных строках повести, еще раз подчеркивается борьба между двумя неравными, даже несравнимыми силами — слабым и сильным — «петербургским климатом» начала повести и бедным Акакием Акакиевичем (будочник, поросенок).

Так цельно и органически задумана и выполнена «Шинель» Гоголя. Ее начало связано с концом, и через всю повесть проходит один и тот же мотив, мотив подавления, унижения и как противоположность ему — другой, властный, подавляющий, агрессивный\*\*.

Из синтеза того и другого родится и может проявляться настоящая живая личность, и одна сторона, которой она обращена к нам, предполагает всегда другую, ей противоположную.

В Акакии Акакиевиче подавлена всякая инициатива, подавлена всякая агрессивность, всякое проявление мужского начала; эта та сторона, которая к нам обращена; с этой стороны мы его видим и узнаем, и эта сторона его суще-

\* Цикличность, постоянное повторение и утверждение одной и той же основной темы (сильное и слабое) с начала до конца является выражением исповеди, все время вращающейся в одном и том же круте переживаний и сопоставлений, как бы настойчиво повторяющегося «господи помилуй!»

\*\* Следует обратить внимание (и это особенно существенно) на то, что подавление на всем протяжении повести всегда носят характер бессмысленных; и если у свободных людей, у молодого человека из патетического абзаца и у значительного лица, они вызывают культурные изменения, то зато раздавливают, как жертву, слабого Башмачкина.

ства будит в нас «жалость», стремление выявить нашу агрессивность по отношению к безобидному «существователю». Люди и стихии утверждают себя на жалком Башмачкине, раздавленном и не имеющем силы сопротивляться, и все ниже и ниже опускает он голову и находит только маленькие радости, которые скрашивают его жизнь и существование. Его радости кажутся нам такими ничтожными, достойными смеха, как весь он, незаметный и ничтожный. Но писатель прозревает иную сущность в этом незаметном, ничтожном существе, он увидел и другое, противоположное тому, что видят все: его стремления, его возможности — и они глубоко антисоциальны, угрожают обществу; Акакий Акакиевич после своей смерти преобразается в грозного мстителя, угрожающего всем, у кого есть внешние признаки силы власти (шинель). С этими призраками, с этой видимостью власти, со всем показным, рассчитанным на эффект, неумоимо борется в жизни писатель, стараясь «ярко и выпукло» показать перед «всемирными очами» все убожество и внутреннюю несостоятельность кажущихся сильными и умными людей (см. «Ревизор»).

И дискредитируя эту только видимую, кажущуюся силу, Гоголь обращает взоры внутрь, в себя самого, разбирается в себе, запечатлевая и выявляя в ряде определенных этапов, status'ов свою исповедь в виде неподвижных, законченных, как будто бы неживых формул, из которых складывается его исповедь.

Жизнь, конечно, заключена не в формуле, формула является как бы канвой, на которой, путем ее разработки, распространения в ширину один за другим нанизываются целыми рядами уничтожительные, отрицательно характеризующие этот status эпитеты и определения. Самой исповеди естественно придана форма сказа, и не совсем обычного, обывательского сказа, но некоторой ритмической, обусловленной переживаниями формы.

Этот ритм как живая, оживляющая сторона произведения глухо угрожает, раскрывается и всегда, как в этом нетрудно убедиться, ведет к двойственности и к выявлению двух сущностей.



Звуковой строй повести Гоголя обусловлен вовсе не тем, что ему хотелось в плавной речи передать содержание повести; уже не один исследователь обратил внимание, что в словах Гоголя, кроме обычного, общепонятного смысла, скрыты какие-то возможности влиять помимо и иной раз вопреки своему содержанию и смыслу (Эйхенбаум)<sup>19</sup>. Последнее явление нередко имеет место и в «Шинели» Гоголя, например: «...несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшою лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным». Здесь раскатистый звук последнего слова, как бы угрожающий, подготавливает следующую фразу: «Что ж делать! виноват петербургский климат».

Умение воспользоваться звуковой стороной слова мы уже обнаружили у Гоголя в том, как умел он органически сливать звуковое выражение, например, фамилии с содержанием и с характеристикой данного лица. В этом смысле мы могли бы проследить те же этапы в его творчестве, как и в его исповеди.

Грубо откровенные фамилии его первоначальных повестей или чернови-ков к ним пестрят на каждой странице: Пупопуз, Голопуз, Довгочун, Голопу-пенко, Свербыгуз, Крутотрыщенко — и сколько еще других искажений и уни-чижений человеческого достоинства.

В «Шинели» Гоголь пользуется этими искажениями и выискиванием не только редких, но и неблагозвучных имен для того, чтобы создать определен-ное отношение к только что родившемуся, новому представителю рода Баш-мачкиных.

Имена: Мокий, Соссий, Хоздазат, Трифилий, Дула, Варахасий, Павси-кахий, Вахтисий и Акакий — все отмечены не только необычностью, не только ассоциативной звуковой связью с уничижительными и вполне уместными для младенца названиями — мокрый, сосет, зад; в Трифилии есть что-то растянутое, в Дуле — «дура» по-детски, и затем в Павсикахии подсказывает-ся «ка», в Вахтисии — Акакий. Родительница хотела бы Варадат (т. е. «боро-дат») или Варух (все-таки связанный с Варадатом), т. е. мужчину, но при-шлось дать имя, оканчивающееся не на согласную, в которой больше мужского, а с окончанием на гласные, так как имя Хоздазат тоже не понра-вилось родильнице\*. В этом подборе имен снова ярко проявляется, помимо всего прочего, тонкая восприимчивость Гоголя к звукам мужским и женским и верное чутье, приводящее его к правильному выбору имени Акакия Акаки-евича. Интересно отметить то обстоятельство, что об отце Башмачкина ниг-де в повести не упоминается, и отцовское имя приходит в голову родильнице только *последним* после бесплодных попыток найти лучшее. «Ну, уж <...> пусть и сын будет Акакий»\*\*. Как ясно и убедительно звучит в этих словах приниженное и зависимое положение отца героя повести Акакия Акакиев-ича, от которого сын унаследует не только имя, но и жалкую свою судьбу — дальнейшее развитие безличного существования Башмачкина-отца не слу-чайно осталось в тени, оно не удостоилось даже упоминания со стороны такого в других случаях обстоятельного автора повести.

И это, конечно, не случайно. Не случайно противопоставлен кум Ерош-кин (ерошиться — вспомним магната Трощинского), он служил столоначаль-ником в сенате, и кума Белобрюшкова, жена квартального офицера, отсут-ствующему отцу и несчастному, беспомощному Акакию Акакиевичу, рожденному и крещенному в присутствии таких во всех смыслах замечатель-ных людей. Здесь уже обнаруживает Гоголь контраст между столоначальни-ком и женой квартального офицера, с одной стороны, и жалким вечным титулярным советником с его будущими жалобами — с другой. Свидетели эти как бы представляют собой «случайный» гороскоп всей будущей судьбы Акакия Акакиевича.

\* Интересно, как Гоголь подготавливает в предшествующем предложении имя Акакия Акакиевича: «видно, его *такая* судьба. Уже если *так*, пусть лучше будет он называться, *как* и отец его. Отец был *Акакий*, *так* пусть и сын будет Акакий» (такая, так, как, так — А как?).

\*\* О магическом предопределяющем значении имени, о влиянии имени на че-ловека и его судьбу нам придется говорить не раз у Гоголя. «Назвался груздем, полезай в кузов». См. книгу Edward'a Clodd'a, «Magic in Names» (1920).

Так органически связаны между собой мельчайшие события жизни Башмачкина, и когда Гоголь отмечал с удовлетворением «вот это значит дать последний туш картине», это относилось не только к расположению звуков в повести, выисканности слов, но прежде всего к умению найти те непреложные законы органического целого в повести, которые мы старались, хотя бы и очень не полно, раскрыть. Многие в нашем анализе еще осталось невыясненным, многое ускользнуло от нашего исследования, но нашей целью было прежде всего (на примере «Шинели» Гоголя) показать, как органически целостно это произведение и как только при органическом подходе можно надеяться хоть сколько-нибудь приблизиться к пониманию повести.

Многие интереснейшие вопросы, только слегка здесь затронутые, могли бы послужить темой для специального исследования; таким является очень важный вопрос о психологическом значении носа у Гоголя, но этим вопросом я займусь в другом очерке.

Февраль 1922 г.





## «Нос»

### 1

Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!

*«Ревизор»*

Прежде чем приступить к анализу повести Гоголя «Нос»\* мне следует хотя бы сколько-нибудь оправдать тот подход, который, может быть, у лиц, знакомых с психоанализом, вызовет определенный протест и даже недоумение.

В основе художественного творчества лежит огромная, важная, общечеловеческая область бессознательного, в которой наряду с инстинктами находится и всё вытесненное из ясного сознания содержание психики, неудобное и нетерпимое в нем вследствие культурных требований, ищущее тем не менее выхода в сознание и выражающееся в самых разнообразных продукциях в творчестве художественном или в творчестве невроза (в социальных и анти-или асоциальных проявлениях).

Не будучи в состоянии проявлять такие вытесненные из сознания психические содержания, человек все же испытывает непреодолимую потребность освободиться от них и осознать их в той мере, насколько в состоянии это сделать. Таким способом удовлетворить примитивнейшие стремления бессознательного является удовольствие, получаемое от произведений искусства, однако одно только переживание произведений искусства, хотя и направлен-

\* Отрывки из этого очерка были напечатаны как послесловие в отдельном издании: Гоголь Н.В. «Нос». Повесть. М.: Светлана, 1921. С. 83—129.

ное не на себя, а на новые объекты, не может дать в результате другой деятельности, кроме самого переживания, и ведет нас к гедонистическому пониманию эстетического процесса.

Гедонизм в искусстве есть хотя и основная, однако низшая ступень восприятия произведений искусства и сам по себе еще не представляет какой-либо большой культурной ценности.

Катарсис, разрешение, — другой, хотя и очень сильный, мощный фактор в искусстве, однако и им одним никак нельзя ограничиться, говоря о воздействии на нас произведений искусства, так как и самый катарсис существует не для катарсиса, а для создания новых духовных ценностей, ценностей объективных. Подобно тому как художник слова не может только ограничиться и исходить из самоудовлетворения, но «принужден», должен создавать некоторые ценности, работая, трудясь над материалом, так и зритель или слушатель не может остаться только переживающим, но прежде всего должен действительно реагировать на произведение, находить в них стимулы для действий, для создания новых отношений, нового понимания, расширяя возможности умственной, духовной или деятельной связи с реальностью\*\*. Если прекрасное искусство создает свой мир, то этот мир есть не что иное, как слабое подобие того мира, в котором мы живем; произведение искусства должно учить нас не уходить от мира, а, наоборот, возвращаться в него, для того, чтобы овладеть и видеть теперь новыми глазами то ценное, чего мы не увидели бы в нем без искусства. Искусство есть, таким образом, жажда действительности, потребность связи с ней, а не уход от нее\*\*\*.

Творец черпает материалы для своих произведений из действительности; только связь с действительностью, с правдой делает его сильным и зорким, только база бессознательных влечений, общечеловеческих и потому всем понятных, делает его произведения достоянием всех и каждого, и подобно тому как, обнажая и созерцая себя самого, писатель в состоянии увидеть и обнаружить перед нами уже не только личное, а типичное, правду всех, а не только свою, так и слушатель или читатель должны для настоящего понимания произведения искусства не только жить и переживать эстетическую действительность, но благодаря ей найти и новую возможность глубже и сознательнее подойти, понять и осознать и разобраться в мире. Ведь искусство — это способ познания мира художником, возможность для него создать свое мироотношение, и каково мироотношение художника, таковым будет его искусство.

В темных и богатых силами областях примитивных инстинктов, как будто бы давно преодоленных культурным сознанием, находит художник базу для своего общения с человечеством; темные силы ищут своего выявления, хотя и выразиться; искусство дает им возможность оформиться и направляет их на путь новых культурных ценностей, на борьбу и осуждение того, что эгоистично, во имя всечеловеческого, чему и служит, в конечном счете, всякое здоро-

\* См. мои «Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина».

\*\* Связь с действительностью через искусство знаменует рост духовный и силу, тогда как уход от действительности, отсутствие путей к жизни знаменуют слабость, чувство несостоятельности в реальности (момент цели).

вое искусство. Если в творчестве Гоголя звучат нередко как будто бы больные струны, то не следует обманываться: это болезнь не только Гоголя, но и всякого культурного человека. Нельзя отмахиваться от того, что кажется нам на первый взгляд таким чуждым; следует вглядываться, и тогда увидишь, что то, над чем смеешься и на что негодуешь, — не что иное, как наши собственные недостатки: охотнее всего смеемся мы в других над собственными недостатками, над собой. И чтобы не оказаться в глупом положении, как Ковалев, надо понять это.

## 2

Доктор <...> старался всеми силами отыскать тайное отношение между грезившимися ему привидениями и происшествиями его жизни.

*«Портрет»*

Фантастическая повесть Гоголя «Нос» занимает определенное положение в ряду произведений писателя, объединенных одной и той же если не темой, то теми мучительными вопросами, которые ставил себе и разрешал автор. В этот круг произведений должен войти ряд замечательных его повестей, какими являются «Вий», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Нос», «Шинель», «Записки сумасшедшего» и некоторые другие. Конечно, такое выделение из органически связанных между собой произведений Гоголя только некоторых его повестей носит до известной степени произвольный, искусственный характер, так как (и мы в этом убедимся) тема «Носа» подготавливалась Гоголем уже очень давно, в таких произведениях, где носу еще не отводится главная роль действующего лица, и этим самым выясняется, что Гоголь в своей теме пришел не побуждаемый извне, как это думают историки литературы, не отвечая на определенные злободневные литературные интересы начала XIX столетия, но отозвался на них, так как чувствовал внутри себя потребность и силу, даже необходимость ответить на них, их осмыслить и дать им определенную форму.

Меткая характеристика Гоголя, в котором Пушкин прозрел русского Стерна<sup>1</sup>, делает честь проницательности гениального поэта, однако при всем внешнем сходстве со Стерном русский Стерн, Гоголь, резко отличается от своего предшественника, именно настолько, насколько склад русской души не похож на склад английский.

Важно, конечно, не то, что Гоголь под влиянием «носологии», царившей в журналах и газетах первой четверти прошлого века, был увлечен переведенным на русский язык романом Стерна, из которого он кое-чем мог воспользоваться. Нас, естественно, интересует больше не самый факт заимствований, который привлекает внимание исследователей, историков литературы, но прежде всего то, что сумел сделать из этой темы Гоголь, какое новое содержание вложил он в эту бесконечно разнообразную, использованную целым рядом больших и малых писателей, тему.

Часть этой работы, в смысле исторической эволюции и вновь появившихся трактовок и обогащения сюжета о «Носе», предварительно сделана в статье

Виноградова\*, в которой собран довольно значительный казуистический материал о том, как современники Гоголя относились к теме «Носа» и как разрабатывалась она у различных писателей.

Этот вопрос, понятно, нас интересует гораздо меньше, и мы не станем на нем останавливаться. Отметим только то, что является характерной чертой для творчества Гоголя и о чем я уже упоминал в разборе его повести «Шинель». Гоголь как-то избегал изобретать, придумывать какой-либо сюжет; сюжет он брал всегда готовый, у других, и если в этом некоторые усмотрят отрицательную черту в творчестве Гоголя, то от такого взгляда на нее она для нас не выяснится больше.

Причина такой невозможности самому «придумывать» сюжеты, за которыми Гоголь всюду охотился, умоляя знакомых сообщать ему какой-либо анекдот, происшествие, происходила из каких-то особенностей творчества и личности писателя. Особенностью этой является у Гоголя то, что мы называем анальной эротикой и что резко проявляется как в характере, так и в произведениях писателя; при подавленной агрессивности стремление пользоваться чужим творчеством, чужой темой носит у Гоголя вынужденный, принудительный характер; он не может, не в состоянии, не знает, почему не дано ему изобрести, найти собственную тему. Такое явление, крайне характерное для невротиков, мною прослежено в очень большом числе случаев подвергавшихся психоанализу. Как в своих письмах Гоголь обнаруживает непреодолимую потребность смотреть и описывать чужие недостатки, так и в своих произведениях он останавливается на бичевании недостатков своих и чужих, будучи и в том и в другом случае несвободным, исполняя веление бессознательного. Гоголь мучается для того, чтобы иметь право мучить других.

Я уже пытался установить положение, согласно которому все творчество писателя есть не что иное, как его собственная исповедь и обнажение. Гоголь, как он об этом определенно говорит в «Исповеди», видел в своих произведениях как бы зеркало, в которое он смотрится, разглядывая и изучая самого себя. Этой особенностью произведений Гоголя, как мне кажется, объясняется самый способ его изложения, разговорная речь, сказ, участие самого автора, его личности во всем, что бы ни писал Гоголь. Отсюда же как результат столкновения двух противоположно направленных тенденций в исповеди (одной — раскрывающей, обнажающей, другой — скрывающей) происходит то компромиссное решение задачи, которое приводит его к остротам, каламбурам, недосказанности. Сказать то, чего нельзя выразить прямо из культурных соображений, ведет к двусмысленности, остроте. Гоголь смотрел на свои произведения как на исповедь, как на выставление на всенародные очи чего-то важного и значительного. В целом ряде замечаний, например, по поводу жизни и картины А.А. Иванова, Гоголь определенно высказывает мысль о том, что художник не в состоянии создать положительного типа в своем творчестве до тех пор, пока его нет в его душе<sup>3</sup>. Вот почему аскетический образ жизни Иванова ка-

\* Виноградов В.В. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Начала. 1921. № 1. С. 82—105<sup>2</sup>.

жется Гоголю единственным и верным путем в искании идеала через самоочищение и самоусовершенствование.

В этой сложной и интересной эволюции поисков своей собственной, гоголевской, души естественно намечаются две стадии, однако самым интимным образом между собой переплетающиеся: стадия первая — внешнего осмеивания себя и стадия вторая — углубленного обращения взоров в тайники собственных переживаний, отыскания в себе «скверны». «Нос» принадлежит к исповедям Гоголя в этой второй стадии, наряду с «Вием», «Шинелью», «Невским проспектом» и другими.

В первой стадии эволюции творчества Гоголя как сатирика выявляются две его стороны: стремление наряду со страшным описывать комическое, причем тенденции к дискредитированию других носят чисто внешний характер и остроумие его иной раз невысокого достоинства. В этом периоде наряду со счастливо найденными прозвищами, именами и фамилиями, положениями попадаются постоянно более грубо сработанные фамилии вроде Довгочун, Пупопуз, Крутотрыщенко и др. Вторая стадия отличается большей осторожностью в выборе таких фамилий; страшное, темное, народное преобразается в зло мира, носителем которого является сам человек.

Если в первой стадии писатель, сам участвуя в повестях, все время ведет речь от себя, как бы пересказывая старые сказки и приспособляясь и как бы стоя на одном уровне с теми, о ком он рассказывает, то во второй стадии положение изменяется. Гоголь, правда, продолжает по-прежнему держаться того же способа изложения, однако существенно новым в этом периоде является сосредоточенность писателя на самом себе, желание в себе самом раскрыть и подметить те черты, которые он видит у других, другими словами, наступает период в развитии творчества Гоголя, когда он, озабоченный собственным своим очищением и самоанализом, мало-помалу переходит к форме исповеди и, наконец, совершенно последовательно одному из последних своих произведений дает название «Исповеди». При этом внутреннем росте Гоголь начинает по-иному понимать ранние свои произведения, сразу сделавшие его знаменитым, так как в них он не находит того главного, того *душевного* дела, которое влечет его прежде всего и чем полна его жизнь.

В анализе «Шинели» я указал, как тесно связана эта повесть Гоголя с самыми интимными сторонами его характера и жизни, как нашли в ней отражение его отношения к отцу, как себя самого бичует и осмеивает автор, имеющий «похвальную привычку» кусать тех, кто не в силах защищаться. В этом катарсисе, в возможности превратить в высшие культурные ценности черты специфической эротики, которая и проявляется в его произведениях, уничтожающий себя Гоголь раскрывает в пристальном изучении себя иные, агрессивные стремления в своей душе, подавленные, как бы дремлющие, не проявляющиеся в жизни его героев, и угрожающие и обнаруживающиеся в состояниях болезни или после смерти («Шинель»). Раскрытие в Акакии Акакиевиче и этой другой, агрессивной, невидимой окружающим стороны делает тип Башмачкина психологически цельным и законченным.

Таким образом, «Шинель», так же как и «Нос», является произведением, связанным с определенным этапом духовного роста Гоголя, и мы вправе к ней

подходить именно так, ссылаясь на слова самого Гоголя о том, что его герои «из его собственной души» и что цель писателя найти освобождение от той скверны, которую он может увидеть на дне собственной своей души. Это самоуничтожение и самоборение являются характерными для русского писателя, обычно смотрящего на свой литературный труд как на некоторого рода подвижничество и исповедь.

В основе гоголевского творчества, как я сказал, лежат две противоположные, всегда борющиеся тенденции: самоуничтожение и самовозвеличивание. Борьба между ними, определенным образом отражающаяся не только на том, что пишет Гоголь, но и на том, как он это осуществляет, каким стилем и какими образами он пользуется. Постоянная внутренняя борьба, уход внутрь себя, в мир разыгрывающихся в нем коллизий делают фигуру писателя какой-то странной, непонятной, а его характер — капризным, оставшимся загадкой для окружающих его друзей.

Мы знаем, как в ранних произведениях своих Гоголь любил наряду с сюжетами, взятыми из обыденной, повседневной жизни, вводить или даже разрабатывать темы героические, как в «Тарасе Бульбе», в «Ал-Мамуне», в «Риме» и других он дает нам образцы эпических, как будто бы у Гомера взятых, описаний и характеристик. Эти два стиля: напряженно эпический и тривиально бытовой — смешиваются у него везде: в «Записках сумасшедшего», в «Мертвых душах» (в лирических отступлениях), и тот же мотив, как мы видим, звучит снова, но уже скрытый, в его «Носе».

Есть что-то глубоко типичное в том, что затем так пышно и до конца развил в своих произведениях последователь Гоголя Достоевский, как легко темы характера возвышенного сплетаются и раскрываются наряду с темами низменными. Темы эти сплошь и рядом развиваются неожиданно, как бы ничем в произведении не подготовленные и не обусловленные, но они захватывают нас, как бы притупляют нашу критику, и мы не замечаем всю их внешнюю немотивированность и неожиданность.

К таким явлениям нужно отнести так называемое лирическое отступление в начале повести «Шинель», лирическое отступление в «Мертвых душах», там, например, где промчавшийся с ругательствами фельдъегерь нарушает очарование размышлявшего писателя (гл. XI).

«Во мне две природы», — сознается Гоголь; и действительно, эта черта, может быть, основополагающая в его душе. В своем творчестве Гоголь постоянно скользит между двумя безднами, попадая то в одну, то в другую; это то, что некоторые критики отмечают у писателя как стремление к пределу, к предельному. Эти две природы: мужская и женская, активная и пассивная, святая и греховная, прегенитальная и генитальная. Смех и слезы, удовольствие и неприятность, страдание — оба эти чувства вместе, в одно и то же время находят свое осуществление в произведениях Гоголя. Одновременность этих двух контрастных проявлений тесно связана с половыми переживаниями писателя и отмечена как автоэротизмом (самоудовлетворением), так и боязнью, горечью раскаяния в этом самоудовлетворении; активность подавлена и обращена на себя самого (детский садизм, подавленный в Гоголе, проявляется в виде мазохизма, угрызения совести от самоудовлетворения).

...под словом *нос* на всем протяжении этой длинной главы о носах и во всех других частях оего произведения, где встречается слово *нос*, — под этим словом, торжественно всем объявляю, я разумею нос, только нос.

Стерн. «Тристрам Шенди»<sup>4</sup>

В своем стремлении к предельному Гоголь, как это характерно для многих фантастов, исходит постоянно из действительности, из какого-либо сюжета, сообщенного ему со стороны, исходит из циркулирующих в обществе анекдотов или случаев, пытливно всматриваясь в окружающий мир, изучая человека, его слова, его жесты, его выражения, но прежде всего его нос, которому он придает особое, очень важное значение; места о носе в произведениях Гоголя могли бы составить целый маленький томик, так неустанно он описывает, характеризует, останавливается на теме носа, понюшки табаку, сморкании и т. п. явлениях. Гоголь советует записывать о человеке все характерное для него, а именно: «...с вида он казист и приличен; держит руку вот как, сморкается вот как, *нюхает* табак вот как; словом, не пропуская ничего того, что видит глаз, от вещей крупных до мелочей». «Крупными вещами», таким образом, оказываются нос и его поведение.

В шутливой заметке<sup>5</sup>, написанной в альбом Чертковой, Гоголь дает большой материал для характеристики своего носа. «Наша дружба священна. Она началась на дне тавлинки. Там встретились наши *носы* и почувствовали братское расположение друг к другу, несмотря на видимое несходство их характеров. В самом деле: ваш — красивый, щегольской, с весьма приятно выгнутою линиею, а мой решительно *птичий*, остроконечный и длинный, как Браун могущий наведываться лично, без посредства пальцев, в самые мелкие табакерки (разумеется, если не будет оттуда отражен *щелчком*). <...> Впрочем, несмотря на смешную физиономию, мой нос очень *добрая скотина*; не вздергивался никогда кверху или к потолку, не чихал в угождение начальникам и начальству — словом, несмотря на свою непомерность, вел себя очень умеренно, за что, без сомнения, попал в либералы. Но в сторону носы! — Этот предмет очень плодovit, и о нем было довольно писано и переписано; жаловались вообще на его глупость, и что он *нюхает* все без разбору, и зачем он выбежал на средину лица. Говорили даже, что совсем не нужно носа, что вместо носа гораздо лучше, если бы была табакерка, а нос бы носил всякий в *кармане в носовом платке*. Впрочем, все это вздор и ни к чему не ведет. Я носу своему очень благодарен» (Письма. Т. I. С. 615—616).

В письме к Балабиной: «Так, может быть, и вам видится мой нос длинный, подобный птичьему (о, сладостная надежда!). Но оставим в покое носы...»<sup>6</sup>. (Птица, как фаллический символ.)\*

\* Обратим внимание на то, как откровенно двусмысленны шуточные намеки в письмах Гоголя и как сдержанно оформляет он и исходит от необходимости в своих художественных произведениях. В письмах и шутках он находит выход тому, чего нельзя в неоформленном, непродуманном виде дать в произведении.

В этих шуточных, претендующих на остроумие отрывках и во многих других, которых я сейчас не цитирую, мы раскрываем чрезвычайно интересную, нужную нам для анализа повести «Нос» подробность, на которой следует остановиться. Конечно, всякому непредубежденному читателю выдержки из альбома Чертковой бросится в глаза связь между содержанием ее и содержанием темы «Носа». Особенно заставляет обратить на себя внимание курьезное заявление о том, что нос можно было бы носить в кармане завернутым в носовом платок, т. е. положение, в котором действительно оказался нос Ковалева, завернутый в тряпочку цирюльником Иваном Яковлевичем.

В письмах и в более ранних произведениях Гоголя мы встречаемся не раз с теми же самыми образами и положениями, которые затем входят в повесть Гоголя «Нос». Так, юноша Гоголь высказывает определенное нерасположение к немецкому ремесленнику с Мещанской улицы, к своему квартирохозяину (см. «Записки сумасшедшего», отрывок из книги «Лунный свет»<sup>7</sup> и письма Гоголя). Отрезывание носа у пьяного Шиллера мотивируется аппетитом носа к табаку (к нюханию), побуждающим бережливого немца освободиться от своего разорителя. Тот же мотив, как указывает Виноградов<sup>8</sup>, вошел в повесть «Нос», в ту сцену, когда чиновник, тронутый несчастьем Ковалева, старается утешить его понюшкой табака. В рассказе «Ночь перед Рождеством» метель, шиплющая Чуба за нос и мылящая ему бороду и усы, вызывает у Гоголя образ «цирюльника, тирански хватающего за нос свою жертву». В повести «Нос» этому соответствует отношение настоящего Ивана Яковлевича к носу — он «во время бритья так теребил за носы, что <они> еле держались». Нос действительно отвалился. Здесь, как это ясно, под теребимым носом скрывается намек на кострационные опасения, о чем скажем дальше.

Те же мотивы мы встречаем в «Записках сумасшедшего» — в той части, где говорится о луне: «хромой бочар» «положил смоляной канат и часть деревянного масла; и оттого по всей земле *вонь* страшная, так что нужно *затыкать нос*. И оттого самая луна — такой нежный шар, что люди никак не могут жить, и там теперь живут *только одни носы*. И потому-то самому мы *не можем видеть носов своих*, ибо они все находятся на луне. И когда я вообразил, что земля вещество тяжелое и может, *насевши, размолоть в муку носы наши*, то мною овладело такое *беспокойство...*»\* (кастрационный страх).

Луна, лунный свет, жители луны связаны с автоэротическими стремлениями автора. Интересы к луне тесно связаны с ночными грехами, с грезами о носе, с самоудовлетворением, которого нельзя обнаруживать днем. Вонь на луне у Гоголя имеет прямо отношение к уничтожению полового и вызывает носы с копрофилическими удовольствиями. И в самом конце «Записок» автор снова возвращается к этой теме. После слов: «Матушка! пожалей о своем больном дитятке!..» — следует: «А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?» (Персеверация, двусмысленное значение прыща, прыщ на носу у Ко-

\* Ковалев и Поприщин — оба занимаются больше всего тем, чего нельзя видеть и что не имеет никакого значения, не тем, что под носом, а что к ним не относится, например, Поприщин — испанским престолом; оба обращают внимание на то, на что смотрят окружающие — *на нос* (показывают себя), и не видят того существенного, что им всего необходимее, что *под носом*.

валева и в то же время связь с половым.) Наряду с этим, описывая больной бред чиновника Поприщина (от слова прыщ, шишка; эта фамилия органически связана с последним двусмысленным утверждением «Записок сумасшедшего» о шишке под самым носом), вообразившего себя испанским королем, Гоголь объясняет нам значение этого слова — Испания — в душе больного. «Я узнал, что у всякого петуха есть Испания, что она у него находится под перьями, недалеко возле хвоста»<sup>9</sup>. В этом месте раскрывается перед нами то многосложное значение носа как символа, который как для Гоголя, так и для других в остротах, в шутках, в двусмысленностях имеет определенный смысл, сразу связывая перед нами мужской половой орган, нос и акт дефекации\*. Это многообразное значение носа дает возможность Гоголю использовать его повсюду в тех случаях, когда открыто и просто не представляется возможным, из культурных соображений и не нарушая благопристойности заводить речь о таких предметах (тот же прием постоянно встречается у Стерна).

То, что такая склонность к двусмысленным разговорам была характерной для Гоголя, об этом мы можем узнать хотя бы по воспоминаниям Соллогуба, который в своих мемуарах приводит два таких случая. Один особенно типичен: Соллогуб сообщает нам, как Гоголь в великосветском салоне графини Вьельгорской рассказал, как он со своим женатым приятелем увидели в раскрытую ставень окна молебен в публичном доме по случаю поездки девиц на ярмарку. Соллогуб связывает такой поступок Гоголя с проявлением начинающейся у него болезни<sup>10</sup>, но такая ретроспективная связь не может удовлетворить нас, так как нам известна определенная склонность Гоголя к подобного рода разговорам, что подтверждается и письмами Гоголя. Таким образом, наша догадка о двусмысленном значении носа подтверждается не только наличием в «Записках сумасшедшего» этих странных упоминаний о носе, но и анализом «Шинели», и целым рядом других рассуждений Гоголя о носе, например, альбома Чертковой.

Обратим внимание на то, что в «Записках сумасшедшего» наряду с носом существует и «мантия», т. е. шинель (фаллический символ)\*\*.

Впоследствии при анализе повести «Нос» мы еще не раз вернемся к этой теме. Очень интересный факт сообщает Быков о носе Гоголя. В бытность свою в Нежине Гоголь целый месяц слишком употребил на том, чтобы заставить кончик своего носа сойтись с подбородком<sup>11</sup>. Мы нередко встречаем у анальных невротиков стремление удлинить свой нос, что имеет не только фаллическое значение, но и явно копрофилическое, т. е. стремление нюхать,

\* См.: Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. М.; Пг., 1923. С. 199.

\*\* О символике в литературных произведениях существует специальная литература. Загадочный мужской символ шинели можно отчасти открыть в работе Eisler'a «Weltenmantel und Himmelszelt» (1910). Зевс покрывает Геру плащом как мужским символом; в Книге Руфь Вооз покрывает Руфь своим плащом как символом мужского обладания. Пророк Иезекииль приводит ритуальное покрывание жены как покрывание Израиля Иеговой. Бедуины и до сих пор покрывают жену абой (плащом) со словами «никто, кроме меня, не должен с этих пор покрывать тебя» (символическое значение). В русском языке «покрывать» имеет техническое значение при случке животных — покрывают коров, кобыл и т. п.

вдыхать, возбуждаться запахом, например, запахом конюшни (у Ивана Яковлевича, державшего нос, руки воняют) и другими, уже более откровенными запахами, типично при анальной эротике. У самого Гоголя был особенно длинный нос, как он сам его охарактеризовал, «птичий», и на обложке к повести «Нос», нарисованной самим писателем, виньетка фронтисписа составлена из одних только носов, и, что особенно интересно, эти изображения приросли к палочке, обнюхивая ее со всех сторон, окружив ее (связь с копрофильным)<sup>12</sup>. Здесь снова Гоголь указал нам на тесное взаимоотношение и связь, которая существует между носом и другими фаллическими символами, к которым у Гоголя относятся и другие округлые части лица, например, подбородок, с которым он старался соединить свой нос. (Похожий на бабу Флюшкин может только заплевать свой подбородок.)

Физиономические черты своих героев, особенно их носа, подбородка, формы головы, роста — все это Гоголь старается органически связать с характерологическими их особенностями, выискивая наиболее типичное и в облике их, и в их фамилии, которой, как мы убеждаемся в этом, он придает особое значение, и, наконец, подчиняет свой строй, стиль языка, пользуясь звуковой его стороной, то есть, все организуя, заковывая в некоторый цельный образ. В дальнейшем мы увидим, каковы те стремления, которые таким образом получают свое воплощение у Гоголя.

Писатель особенно подробно описывает носы персонажей и почти всегда и прежде всего интересуется он носом своего героя или тем, что у него на носу. Так, Агафия Федосеевна носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами (копрофильные цвета). Отыскать талию ее было так же трудно, как увидеть без зеркала свой нос. У Плюшкина некрасиво выглянула из носу гуша, когда он *растроголся*. У Фемистоклюса чуть не попала в суп посторонняя капля из носу. В другом месте: «Высокий худощавый человек в байковом сюртуке с пластырем на носу». «Миленький нос у твоего барина» («Ревизор»)<sup>13</sup>. В «Вие» Халява является с разбитым носом, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Антона Прокофьевича шелкают по носу. В «Женитьбе» первое, на что обращает внимание Яичница, это — нос велик, в «Миргороде» — нос и губы судьи описываются дважды и чрезвычайно подробно.

В «Записках сумасшедшего»: «...у него же нос не из золота сделан <копрофильский образ> <...> он им нюхает, а не ест <анальная эротика>, чихает, а не кашляет». В «Повести о капитане Копейкине» — «а носом и подавно ничего не сделаешь, только разве высморкаешься, да и для того нужно купить платок»<sup>14</sup>.

Фамилии героев Гоголя нередко носят характер носологический: Довгочун, Ноздрев (ноздря — ругательство) и т. п. У Чичикова «нос звучит, как труба».

Обряд сморкания, нюханья табаку так часто встречается у Гоголя и так подробно описывается, что нет никакой возможности, хотя бы даже перечислить эти места в его произведениях, не расширяя значительно работы.

Как я сказал, у Гоголя имеется чрезвычайно резко выраженная анальная эротика, проявляющаяся в известной триаде черт, описанной Freud'ом: в своенравии, в скупости (коллекционировании) и в любви к порядку. Jones несколько расширил и детализировал проявления этого характера. Для лучшего

понимания значения этой эротики у Гоголя нужно отметить, что анальная эротика, являясь прегенитальной, обычно, если дальше не развивается и не сублимируется, становится как бы заменой, замещает зрелое половое стремление. Типичным описанием такой прегенитальной эротики, как регрессия, является повесть Гоголя «Старосветские помещики», где отношения между супругами покоятся исключительно на принятии пищи, и утрата неблагодарной кошки, которую кормила Пульхерия Ивановна, предвещает скорую смерть Пульхерии Ивановны (ср., например, ассиро-халдейскую мантику). Произведения Гоголя изобилуют типами анальных эротиков: Чичиков, Плюшкин, Коробочка, Иван Иванович и Иван Никифорович и много других. Особенно знаменательны герой «Шинели» Башмачкин и персонаж «Мертвых душ» Петрушка, оба с интересом относящиеся к словам вовсе не потому, чтобы их интересовали смысл или назначение их, а особенности начертания, длина их и т. п. признаки (анальное — длинные или короткие). Длинные слова или прозвища производят комическое впечатление: «Не доезжай корыто», например, или в одном моем случае психоанализа красивое, на первый взгляд, имя «Андреа дель Сарто» приобрело в мыслях одной пациентки смысл анального благодаря своей длине и тому, что в нем встречаются звуки, характерные для русского слова, обозначающего акт дефекации.

Пристрастие, наблюдаемое у Гоголя, к длинным прозвищам и словам,носящим комический отпечаток, диктуется теми же особенностями характера Гоголя и очень понятна с этой точки зрения. То же можно видеть и у некоторых других писателей.

В прегенитальном периоде нос — орган обоняния, наиболее интимно связанный с половым, при символическом мышлении не только замещает половой орган мужчины (о чем дальше), но замещает и экскременты, что особенно ярко подчеркивается Гоголем в указании местоположения носа *между двух щек*, в том, что его завернул в тряпочку Иван Яковлевич. Смешон совет доктора положить нос в банку (в письме Гоголя — в карман) и почаще мыть это место, где нет на лице носа, выразительны и щелчки.

Другим выражением символа носа, связанного с анальной эротикой, является у Гоголя нередко упоминаемый хвост, который отметим в «Записках сумасшедшего». Испания, испанец, шпанец в русских остротах и анекдотах имеет определенное фаллическое значение. Хвост, как известно, имеется у Ивана Никифоровича в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»; имеется он у Солохи; Халява даже знает способ, при помощи которого можно обезопаситься от ведьмы: стоит только плюнуть ей на хвост.

Относительно хвоста Ивана Никифоровича Гоголь довольно прозрачно намекает на истинный смысл этого органа: «Иван Никифорович родился с хвостом назади. Но эта выдумка так нелепа и вместе гнусна и неприлична <анальная эротика> <...> потому что у одних только ведьм, и то у весьма немногих, есть назади хвост, которые, впрочем, принадлежат более к женскому полу, нежели к мужескому» (дефекация, как акт рождения, в детских теориях относится к обоим полам\*). Соответственно этому Иван Никифорович про-

\* См. гл. «Инфантильные теории рождения» в кн.: Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. М.; Пг., 1923. Т. 2.

тивопоставляется Ивану Ивановичу: «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках, что если бы *раздуть* их <flatus; ветры, пучение (лат.)>, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением». В полном согласии с этим у Ивана Никифоровича нос в виде спелой сливы (символика — намек на цвет). Упомянув о хвосте Ивана Никифоровича, Гоголь затем дальше расширяет эту тему, снова придавая ей на первый взгляд оттенок неожиданности, утверждая, что в шароварах если и нет хвоста, то зато может поместиться целое строение, и каков второй смысл этого строения — иллюстрируется сдвигом образа кверху — носом, как спелая слива (снова двойственное значение). В последнем штрихе, характеризующем обоих героев, снова та же тема — у Ивана Ивановича табакерка, крышку которой он *лизнет* перед тем, как попотчевать табаком, тогда как у Ивана Никифоровича табак в *рожке*, который «он дает вам прямо в руки» (у него и ружье).

В этом примере, очень типичном для Гоголя, перед нами вскрывается та основная тенденция, на которую указывал Freud, — сказать в остроте, обнаружить в комическом положении или сопоставлении то, чего нельзя высказать из соображений культурно-нравственных<sup>15</sup>.

Теперь нам понятно, что ружье, из-за которого поссорились эти два прекрасных человека — Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, могло принадлежать только Ивану Никифоровичу и оно понадобилось особенно, к обладанию им должен был стремиться, конечно, женственный Иван Иванович, у которого, как мы знаем, и голова была редькой — хвостом вниз (не торчит ружье), тогда как у Ивана Никифоровича редькой — хвостом вниз (торчит ружье, но он все же не мужественен). Все это и многое другое в этой повести имеет такое определенное, не вызывающее сомнений значение, что надо только удивляться, как на это до сих пор не было обращено внимания. Противопоставляя половую активность (у Гапки дети) Ивана Ивановича, скрывающего свое мужское, половой пассивности (хвост) Ивана Никифоровича, скрывающего ее, Гоголь пользуется самыми разнообразными символами и намеками, чтобы дать два противоположных по своему значению и смыслу образа.

## 4

Наряду с носом, как мы уже убедились, Гоголь пользуется для своих целей и многими другими символами, так или иначе связанными с мужским: подбородок у женственного Чичикова, конечно, должен быть совсем круглым, форма головы, как я упоминал, у Ивана Ивановича и у Ивана Никифоровича поражают противоположностью по своей конфигурации. Другим, чрезвычайно типичным для Гоголя, символом из той же области является символ сапога. Сам Гоголь, как мы знаем, был очень равнодушен к сапогам, и Анненков приводит, например, случай, который будто бы, по его мнению, указывает на притворную суровость Гоголя. «Он был взыскателен, и надо было видеть, как *важно* примеривал он новые башмаки, сшитые ему молодым парнем с блестящими черными глазами и лукавой улыбкой. Он его почти измучил осмотром и потом говорил мне, смеясь: «Иначе и нельзя с этим народом; чуть

оплошай — заговорит тебя. Подсунет мерзость, поставит перед собой башмак, отступит шаг назад и начнет: о, что за чудная cosa!» и т. д.<sup>16</sup> «Придирчивость Гоголя была лицемерна», — прибавляет Анненков. Но этому противоречат дошедшие до нас сведения о том, что Гоголь был очень равнодушен к сапогам, собирал их в большом количестве. Сохранилось воспоминание о том случае, бывшем с писателем, когда любопытные квартирохозяева, подсматривая в щелку, увидели, как он мог часами с самым серьезным видом рассматривать каблук своего сапога<sup>17</sup>. Может показаться, что Гоголю было известно, что за ним наблюдают, но и в таком случае выбор самой шутки открывает нам в этом, на первый взгляд *случайном*, проявлении, его заинтересованность в сапогах и является типичным для Гоголя.

Сапог, как и ваза, как я показал в специальном исследовании, — есть одновременно символ мужского и женского. Снаружи он мужской; внутри, поскольку в него вставляется нога, он женский. Каблук, шпоры — новый подчеркивающий символ мужского, фаллического\*.

Действительно, литературные произведения Гоголя переполнены описаниями сапог: Чичиков в «Мертвых душах» *стыдливо* закрывает платком сапоги и целует сапог; Подколесин в явлениях 4, 5 и 6 (акт I) все время говорит о сапогах и затем задает вопрос: «А ты думаешь, небось, что женитьба все равно что «эй, Степан, подай сапоги!»»

О разглядывании сапог имеется интересное место в «Невском проспекте»: «Есть множество таких людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши, и, если вы пройдете, они оборотятся назад, чтобы посмотреть на ваши фалды. Я до сих пор не могу понять, отчего это бывает. Сначала я думал, что они сапожники, но, однако же, ничуть не бывало...» (непреодолимое стремление, диктуемое бессознательным) и несколькими строками ниже, в описании того, что показывает публика на Невском проспекте, перечисляются: *сюртук*, греческий прекрасный *нос*, *бакенбарды*, глаза и шляпка, *ножка* в очаровательном *башмачке*, *усы*, словом, определенные символы того же порядка.

В «Мертвых душах» комплекс ноги и сапога проявляются еще резче: «...у Плюшкина для всей дворни, сколько ни было ее в доме, были одни только сапоги, которые должны были всегда находиться в сенях. Всякий, призываемый в барские покои, обыкновенно отплясывал через весь двор босиком, но, входя в сени, надевал сапоги и таким уже образом являлся в комнату. Выходя из комнаты, он оставлял сапоги опять в сенях и отправлялся вновь на собственной подошве <...> в осеннее время <...> вся дворня делала такие скачки <благодаря изморози>, какие вряд ли удастся выделывать на театрах самому бойкому танцовщику». Если в связи с этим мы вспомним о том ругательном прозвище, которое дал мужик Плюшкину, назвав его «заплатанной...», то мы ясно увидим, что в этой бедности сапогами Гоголь хотел подчеркнуть снова сексуальную беспомощность скряги как анального эротика.

\* Символика сапога и каблука очень ярко выявлена в известных стихотворениях Ал. Толстого, например, «тяжелый солдатский каблук»<sup>18</sup>, или у Блока, где он предлагает проткнуть сердце острым дамским каблуком<sup>19</sup>. Символика сапога и каблука чрезвычайно нередко встречается у невротиков (фетишизм).

Weil sie Sünde sind,  
 Verlassen uns die heimlichsten Träume nie;  
 Wie zuckende Flammen flackern sie  
 Um unsere Schläfe, die hammern und spinnt.

Ulrich<sup>20</sup>

После всех этих растянувшихся замечаний мы перейдем теперь к анализу самой повести. Повесть эта, написанная Гоголем в 1832—1836 гг., сначала носила другое заглавие и называлась «Сон». В письме к матери Гоголь говорит о своей повести «Сон», которая «есть больше ничего как бессвязные отрывки, не имеющие смысла, из того, что мы думали, и потом склеившихся вместе и составивших винегрет». В первоначальном виде Гоголь сводит все, что случилось в повести, к событиям во сне: «Впрочем все это, что ни описано здесь, виделось майору во сне. И когда он проснулся, то в такую пришел радость...»<sup>21</sup>

Отказавшись от первого заглавия «Сон», Гоголь переименовал повесть в «Нос», причем тема сна осталась, но она оказалась замаскированной и скрытой. *Нос* равняется *сон* (читай наоборот), нос не что иное, как сон, как в этом можно убедиться, хотя бы из приведенной мной выдержки из «Записок сумасшедшего»: носа не видно, нос есть сон, носы находятся на луне, им грозит быть раздавленными землей. Здесь намечается возможность отдельного существования носа от его обладателя, о чем я скажу дальше.

Таким образом, *нос* и *сон* равнозначны и подобно тому, как, отказавшись от эпитета «доброе животное» по отношению к Башмачкину, Гоголь провел эту тему через всю повесть, так и здесь, как бы отстранив «сон», Гоголь утверждает в своей повести то, что нос и сон одно и то же. Эти различные слова в сущности обозначают одно и то же. Такое понимание чрезвычайно характерно для символического мышления, о чем мне еще придется говорить.

О фаллическом и копрофильном значениях носа я уже упоминал; об этих значениях носа не следует забывать в продолжение всего нашего анализа.

Отказавшись от заглавия «Сон», Гоголь, скрывая, раскрывает перед нами в начале 1 и 2 глав состояние обоих героев повести, заставляя их обоих проснуться «довольно равно». Такое раннее пробуждение, не мотивированное ни в том, ни в другом случае, позволяет сомневаться в том, *совсем* ли проснулись цирюльник и майор или же они оба были еще в состоянии не совсем ясного сознания или даже просто продолжали спать. Этот выход дан и подтверждается тем обстоятельством, что потерявший нос майор «ушипнул себя, чтобы узнать, не спит ли он; кажется, не спит»<sup>22</sup>.

В этом «необыкновенно странном происшествии», с которого начинается и кончается вся повесть, проникнутая фантастическими чертами сновидения, приводящими автора в полное недоумение, вырисовываются два главных героя, столь же противоположных по своему облику, общественному положению, особенностям характера, как Иван Иванович и Иван Никифорович или как Акакий Акакиевич до и после своей смерти.

Гоголь сохранил в «Носе» характер сна — сновидения, эта ситуация делает чрезвычайно затруднительным толкование этого длинного сновидения, в ко-

тором так много «дневных остатков», т. е. материалы, вошедшего в сновидение как впечатления дня перед сновидениями.

Главными персонажами повести являются два лица. Один — цирюльник с утраченной фамилией, Иван Яковлевич\*, унижаемый своей женой, ничтожное, жалкое существо, другой — коллежский ассессор Платон Кузьмич Ковалев, который сам себя называет майором, фатоватый, самонадеянный, влюбленный в себя молодой человек, который раг атоиуг волочит за дочкой Подточинной, — автоэротик.

Иван Яковлевич безмолвная мишень, на которую сыплются брань и замечания супруги, Ковалев — завидный жених, знающий и преувеличивающий свою ценность.

У Ивана Яковлевича нет фамилии, но у него каким-то чудом очутился в хлебе, выпеченном женой, нос Ковалева, у Ковалева прекрасная фамилия, чин майора и блестящая будущность, но нет носа, и он «птица не птица, человек — не человек»<sup>23</sup>.

Иван Яковлевич, незащитный человек, грязный, неопрятный, вдруг совершенно неожиданно для себя находит в хлебе нос майора и винит себя, хотя не может вспомнить, при каких условиях мог попасть к нему этот нос; взяв покорно нос, завернув его в тряпочку, Иван Яковлевич только и думает, как бы от него избавиться (репiс в хлебе см. у Sperber'a)<sup>24</sup>.

Наоборот, Ковалев, майор Ковалев, чистый, со свежим воротничком, вдруг неожиданно теряет свой нос, не знает, кого винить, винит вдову Подточину, едет к полицмейстеру, в редакцию газеты, словом, создает шум вокруг события, тогда как Иван Яковлевич хотел бы спрятаться и уничтожиться (амбивалентность).

Сновидение приписывает половому органу обоих героев, в данном случае носу, значение самой существенной черты, характеризующей обе эти личности, и приписывает ему способность самостоятельных действий\*\* (см. лекции Freud'a)<sup>25</sup>.

\* О значении носа, по размерам которого судят о размерах полового органа, было известно Гоголю в виде двусмысленной поговорки «что на вывеске, то и в магазине»: раз на вывеске утрачена фамилия, то какого же ждать толку от Ивана Яковлевича; действительно, о носе Ивана Яковлевича во всей повести не говорится ни слова. Иван Яковлевич не кто иной, как другое лицо самого Ковалева, занимающееся онанизмом и в наказание лишенное самостоятельности, мужского и даже фамилии (он хватает за носы).

\*\* Величина предмета в повести обуславливается совсем не действительной его величиной, а значением, которое он имеет в глазах, например, Ковалева.

Нос для Ковалева — предмет его самого большого интереса (он у него невелик, а вдруг и совсем исчезнет с его лица?), заботы о носе открывают нам иные интересы Ковалева, но он не имеет смелости сознаться в них.

Не дает ли и сам Гоголь нам достаточно оснований для такого заключения в своем письме к Балабиной? Он весь как один нос; это и значит, что все его интересы поглотил один его нос и обоняние. Не то ли самое делает и герой повести? (То же можно отметить и в детских рисунках, в которых интересные для ребенка подробности оказываются преувеличенно большими (усы, трубка, сабля, шпоры и т. п.), то же, как передавали очевидцы, имело место при покорении Мексики, когда тамошние художники, испугавшиеся мушкетов белых, изобразили их с ружьями непомерной величины.)

На мосту перед квартальным надзирателем, так же как дома перед своей женой, в редакции газеты и на Невском, эти два совершенно противоположных друг другу героя, у одного из которых даже утрачена фамилия, а другой находится в полном расцвете своих сил, представляют, как я укажу дальше, не что иное, как одно и то же лицо или, лучше сказать, две стороны одного и того же лица, как и в «Шинели»: одно подавленное, безличное, другое агрессивное. Но постараемся подойти к повести и рассматривать ее в той последовательности, как она написана самим Гоголем.

«Марта 25 числа...» — так она начинается\*. Обращу внимание на чисто звуковую особенность этого построения — сказать «марта 25 числа» совсем не то, что «25 числа марта» — в первом сочетании слов звуки сразу приобретают благодаря раскатистому «р» угрожающий характер (звуковое построение). Зная, какое большое значение придавал Гоголь звуковому построению, отделке звуков в своих произведениях, мы с тем большим правом можем настаивать на этом значении «р»\*\*.

Но это еще не все. Почему же именно март и почему 25 число? Март, как мы знаем, самый сомнительный по своему поведению из всех месяцев, месяц кошачьих свадеб, и в то же время на 25 марта приходится один из прекраснейших праздников для верующих — день Благовещения.

Здесь мы вскрываем интересное явление в области примитивного языка, на которое указал Abel и объяснил психологически Freud<sup>26</sup>, — об одновременно противоположном значении одного и того же слова — в данном случае «марта 25 числа», так же как это выяснено для многих слов; мы обратили уже внимание на однозначность заглавия повести, читаемого слева направо и наоборот: *сон* — это *нос*. Эти явления, характерные для примитивных языков и мышления, сохранили свое значение и до сих пор в литературном творчестве.

Самое унизительное, животное, отвратительное связывается у Гоголя с представлением о мартовских котах и по контрасту соединяется с возвышенным, чистым Благовещением; и все же это одно и то же — половое, хотя и взятое в различных планах бытия. Об этом стремлении к контрастным переживаниям, к противоположным тенденциям, из которых сотканы произведения и самая душа Гоголя, я уже говорил в разборе повести «Шинель».

На таких контрастах построена и повесть Гоголя «Нос». После угрожающего раскатистого «р», поддержанного целым рядом последующих «р»: Петербург, странное, происшествие, — мы переходим к цирюльнику, живущему на Вознесенском проспекте, и затем указывается, что фамилия его утрачена — он

\* В одной из записных книжек Гоголь набросал следующее начало повести «Нос»: «23 числа 1832 года случилось в Петербурге...» Двадцать *три* (*pt* — в окончательном: «марта»), и в то же время перевернутое — 32 (1832) или «Сон — Нос».

\*\* 2-я глава в полном согласии с первой начинается с того, что Ковалев сделал губами «бррр...», «хотя и сам не мог растолковать, по какой причине; и здесь тоже раскатистое, уже тесно связанное с Ковалевым «рр» как угрожающий звук: «проснулся, дескать». Значение этого «р», которого нельзя доказать никакими логическими соображениями, относится к символическому мышлению и к выразительным звуковым жестам. Ср. «Мартобря» в «Записках сумасшедшего».

обездолен. «И кровь отворяют» на вывеске Ивана Яковлевича есть как бы лейтмотив всей его мнимой, как во сне, деятельности и ближайших происшествий в повести.

Иван Яковлевич проснулся от запаха (нос) горячего хлеба. Запах хлеба, желание съесть хлеб, именно нос (это органично) заставит Ивана Яковлевича затем в продолжение всей 1-й главы мучиться этим желанием, за которое он наказан, точно так же, как Ковалев, проснувшись и желая взглянуть на прыщик, который у него вчерашним вечером вскочил на носу, испуган и мучается, не найдя не только прыщика на носу, но и самого носа (в вечер перед Благовощением Ковалев обнаружил на «носу», на своем органе — прыщик).

Иван Яковлевич женат и терпит унижения от своей супруги, несмотря на то что, согласно вывеске, он «и кровь отворяет». Майор Ковалев холост и теряет нос, как он догадывается, вследствие происков и желания *унизить* его штаб-офицерши Подточиной, за дочь которой он ухаживает. Мотив женитьбы и отношений к женщинам у Гоголя, и в «Шинели» и в целом ряде других произведений, как мне удалось выяснить, за очень немногими исключениями в раннем периоде творчества (отношения старосветских помещиков, как и отношения между Иваном Яковлевичем и его женой), влечет за собой переживания страха, возмездия, ужаса (см. «Шпонька»). Этот страх перед половым мы встречаем в «Носе» Гоголя. Ужас потерять нос, заболеть сифилисом, заразиться (на носу прыщ — как начало болезни у Ковалева, после чего он теряет совсем нос — и остается гладкое место)\*, признак болезни и смерти в связи с половым можно легко проследить в целом ряде произведений Гоголя.

Если страх перед половым, как мы знаем, есть не что иное, как вытесненное желание этого полового и наказание за него, то многое в фабуле «Носа» делается нам вдруг понятным.

У Ковалева нет носа, так как он весь нос, т. е. он весь в своей половой эксгибиционистической деятельности; в своей жизни занимается исключительно половым, волочится за женщинами и себя показывает.

Женственный Иван Яковлевич только и мог сделать, что съесть этот «нос», как отметил еще Анненский: «на, выкушай»\*\*. Смысл носа как полового органа очень хорошо проводится Гоголем в той ситуации полураздетых героев его, в которой и тот и другой имеют дело с носом. Иван Яковлевич для *приличия* надел сверх рубашки фрак, т. е. костюм спереди открытый, о брюках или штанах не говорится, тогда как Ковалев и вовсе еще не одевался. По первому варианту, как мы помним, майор, убедившись в том, что все это ему только приснилось, «бросился плясать в одной рубашке по всей комнате...» (снова без штанов). Этому обстоятельству Гоголь придает, естественно, большое значение и проводит его как в первой, так и в последней редакции повести.

Интересно отметить и то, насколько нос, покинувший свое местопребывание на лице, делается предметом страшным по своим последствиям для Ивана Яковлевича и насколько потеря носа обесценивает Ковалева и делает его смеш-

\* Связь носа с едой — он в «хлебе», после него место как «блин». «Он не носом ест» в «Записках сумасшедшего» (намек на такое понимание у И. Анненского); см. у Spërber'a<sup>27</sup>.

\*\* Анненский Иннокентий. Книги отражений. [М., 1979. С. 8]

ным. Здесь дело идет не только о том положении, которое уже использовано Стерном в его «Тристраме Шенди», когда вдова Иодман хотела бы узнать, насколько серьезно ранен дядя Тоби при Намюре, способен ли он после этого ранения к супружеской жизни<sup>28</sup>. Русский автор тщательно скрыл значение носа как полового органа, так как за всем явным содержанием повести скрывается, может быть, пародия, отдаленно откликающаяся на ту, которую дал в своей «Гавриилиаде» Пушкин и которая сводится в связи с Благовещением к половому сюжету, о чем я уже упоминал в связи с воспоминаниями Соллогуба — молебен в доме терпимости, анекдот Гоголя. Если принять во внимание знакомство Гоголя с «Гавриилиадой», вызвавшей в свое время большой скандал<sup>29</sup>, сюжетом которой было то же Благовещение, то нет ничего удивительного в том, что Гоголь взялся за тот же самый сюжет, скрыв, однако, тщательно все кощунственное и придав всей повести фантастический, анекдотически бытовой облик. О более глубоких переживаниях, которые вызвали у Пушкина и Гоголя творчество подобного рода произведений, я скажу дальше.

При таком объяснении «Носа» Гоголя мы совершенно иначе поймем случай с печеным хлебом, который швырнула Ивану Яковлевичу на стол его супруга; в этом хлебе частица силы, фаллический символ (нос): на, ешь и подавись, дурак. Образ носа ширится до предела кощунства, который затем дан был в рассказе Достоевского о человеке, собиравшемся выстрелить в чашу с причастием — «деянье дерзостное и небывалое»<sup>30</sup>, и только в другом виде и в другом аспекте (анальное понимание еды, очень типичное у невротиков-истериков).

Эмансипировавшийся фаллический символ субстантивируется у Пушкина в виде змея, Гавриила и голубя, у Гоголя — в плане его бытовой Среды — в носе; нос оказывается отдельным существом, чиновником особого ведомства, причем в его облике так много черт фаллических, что надо удивляться, как это не обратили внимания на все эти черты. Они тем более ценны, что путь к великой религиозности у Гоголя, Достоевского и Пушкина идет через великое кощунство\*.

Описание этого чиновника Носа — Ковалева так характерно, что я выпишу все, что определяет его внешность. «Дверцы <кареты> отворились; выпрыгнул, согнувшись, господин в *мундире* и побежал вверх по лестнице» (сравни в Тристраме Шенди попавший в расстегнутую форточку штанов каштан). «Он был в *мундире*, шитом золотом, с большим *стоячим воротником*; на нем были *замшевые панталоны*; при боку *шпага*. По *шляпе с плюмажем* можно было заключить, что он считался в ранге *статского советника*». Интересно отметить, что о *лице* носа не сказано ничего и дальше. «*Нос спрятал* совершенно лицо свое в *большой стоячий воротник*».

У майора (большого) Ковалева оказался *статский советник* в роли носа, т. е. половой орган. Все, что может быть связано с напряжением, со стоянием, равно приложимо и к чиновнику и к половому органу, отсюда остроумие и намеки. Подобного рода фантазии о превращении себя в один фаллос чрезвычайно нередки у невротиков. Обратим внимание на то, что в первоначальной редакции повести Ковалев встречает свой нос в соборе; самые слова, обра-

\* См. мое исследование «Этюды по психологии А.С. Пушкина».

щенные к носу: «И вдруг я вас нахожу, и где же? — в церкви! Согласитесь...» Эта нить — встреча в церкви — связывает в повести 25 марта, в котором в скрытом виде дан намек на Благовещение, с церковным богослужением в этот день и дает возможность еще больше раскрыть и понять то, что скрыл автор.

Доводы, доказательства, которые приводит Ковалев для того, чтобы убедить нос занять свое прежнее место на лице, особенно выразительны. «Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту *очищенные* апельсины, можно сидеть без носа; но, имея в виду получить... притом будучи во многих домах знаком с дамами <...> если на это смотреть сообразно с правилами *долга и чести*... вы сами можете понять...» И затем: «Но носа уже не было; он успел ускакать, вероятно опять к кому-нибудь с визитом».

В этой отрывистой речи «*получить*» скрывает какой-то намек, может быть, боязнь получить болезнь полового характера, а может быть, и жениться. Во всяком случае, «*очищенный апельсин*» наводит нас на некоторые догадки, подтверждение которых, может быть, дадут следующие исследователи Гоголя. В связи с этим Ковалев едет к полицмейстеру — слово, которое на жаргоне соответствует «поллюции», что заставляет думать, не страдал ли alter ego Ковалева в это время какими-либо подозрениями и не боялся ли он лишиться «носа». Не застав дома полицмейстера, Ковалев отправляется в редакцию газеты, где подаваемые для публикации заявления снова подобраны Гоголем с большим мастерством. Сначала объявление о сбежавшей собачонке, за которую лакей не дал бы и восьми грошей (т. е. снова сбежавший нос), кучер трезвого поведения (не пьян ли сам Ковалев?), коляска, дрожки, молодая горячая лошадь (нос и Ковалев), семена репы (вспомним Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича и обращение репы вниз и вверх), дача со стойлами, старые подошвы (как Ковалев без носа). На вопрос чиновника, принимающего заявления, о фамилии пострадавшего, Ковалев отвечает, что ему нельзя сказать. «Вдруг узнают, Боже сохрани!...» и затем: «Вы посудите, в самом деле, как же мне быть без такой *заметной части* тела? <вместо «лица» двусмысленная оговорка> Это не то, что какой-нибудь мизинный палец на ноге\* <орган невидимый, снова сдвиг вниз>, который я в сапог <еще яснее> — и никто не увидит, если его нет» (фаллос). Через несколько строк чиновник прозрачно напоминает Ковалеву. «Если пропал, то это дело медика. Говорят, что есть такие люди, которые могут приставить какой угодно нос...» Убедившись затем, что у Ковалева действительно нет носа — он предполагает «напечатать эту статейку в «Северной пчеле» (тут он понюхал еще раз табак) для пользы юношества (тут он утер нос) <о вреде онанизма>» или так, для общего любопытства». Намек на пользу юношества особенно прозрачный в смысле возможности потерять нос от дурной болезни. Сентенция частного пристава, к которому Ковалев попал в неурочное время, о том, «что у порядочного человека не оторвут носа», подлила масла в огонь. Интересно тонкое психологическое наблюдение Гоголя относительно того, что «печальной или чрезвычайно гадкою показалась ему <Ковалеву> квартира после всех этих неудачных исканий. Вошедши в переднюю, увидел он на кожаном запачканном диване лакея своего Ивана, который, лежа

\* Мизинец есть на руке, а не на ноге<sup>31</sup> — намек на руку, на болезнь, на то, что узнают, боже сохрани (онанизм).

на спине, плевал в потолок и попадал довольно удачно в одно и то же место. Такое равнодушие человека взбесило его...» Больше всего бесит нас то, что представляем из себя мы сами, и эта картина удивительно ярко характеризует состояние души Ковалева — гадкое, запачканное, глупое состояние (неудачно попал).

Ковалев предается ламентациям: «За что это такое несчастье? Будь я без руки или без ноги — все бы это лучше <...> но без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин, просто возьми да и вышвырни за окошко! И пусть бы уже на войне отрубили <отзвук «Тристрама Шенди»><sup>32</sup>, или на дуэли, или я сам был причиною; но ведь пропал ни за что ни про что, пропал даром, ни за грош!..» «Если бы пропала пуговица, серебряная ложка, часы или что-нибудь подобное; но пропасть, и кому же пропасть? и притом еще на *собственной* квартире!..» Здесь очень характерны предметы, которые перечисляет Ковалев, первое, что ему приходит на ум. (Пуговицу вертят, ложкой едят, на часы смотрят, на собственной квартире — ср. здания в шароварах у Ивана Никифоровича.) Соображая затем, кто мог бы быть виновным в этом исчезновении носа, Ковалев останавливается на штаб-офицерше Подточиной (*подточившей* его нос), за дочкой которой он ухаживал. «Верно из мщения, решила его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок баб, потому что никаким образом нельзя было предположить, чтобы нос был отрезан <...> Иван Яковлевич брил его еще в среду, а в продолжении всей среды и даже во весь четверг нос у него был цел», притом он не чувствовал боли. Любопытны вычисления, кто бы мог быть причиной болезни: конечно, женщина — баба, Иван Яковлевич меньше всего останавливает на себе мысли Ковалева.

Подобно тому, как у помыкаемого женой Ивана Яковлевича неожиданно оказался в хлебе запеченным нос Ковалева, так же неожиданно близорукий полицейский чиновник (по его словам, «ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит») нашел и принес майору его нос\*. Во время короткого разговора своего полицейский чиновник дважды говорит: «теща, то есть мать моей жены». И это почтительное и в то же время неприличное выражение наряду с близорукостью его, трудностью жизни (да тут еще и теща) характеризует чиновника как слабого, забитого человека.

Нос в руках Ковалева: «...он, точно он! <...> Вот и прыщик на левой стороне, вскочивший вчерашнего дня». Но нос не приставал к своему прежнему месту и «падал на стол с таким странным звуком, как будто бы пробка». Приглашенный доктор отказывается приставить нос, уверяя, что это для Ковалева будет хуже, в конце визита предложил положить нос «в банку со спиртом или, еще лучше, влить туда две столовые ложки острой водки и подогретого уксуса, — и тогда вы можете взять за него порядочные деньги». О совете мыть это место между щек я уже говорил. Помещение в банку зас-

\* Дважды повторенное объяснение, что теща *мать* его жены, есть двусмысленность, определенное отношение к жене, которую называют по матери. Вспомним отношение Гоголя к возможности жениться, о чем я уже упоминал, и в связи с этим поминанием матери при ссылке на тещу.

тавляет нас вспомнить рассуждение Гоголя о том, что лучше носить нос в кармане, а табакерку вместо носа\*.

Переписка с штаб-офицерской вдовой Подточиной выяснила полную ее невинность в исчезновении носа. Слухи между тем распространились: говорили, «будто нос коллежского асессора Ковалева ровно в три часа прогуливается по Невскому проспекту», затем его встречали в магазине Юнкера. «Один заслуженный полковник нарочно для этого <чтобы увидеть нос> вышел раньше из дому и с большим трудом пробрался сквозь толпу; но, к большому негодованию своему, увидел в окне магазина вместо носа обыкновенную шерстяную фуфайку и литографированную картинку с изображением девушки, поправлявшей чулок, и глядевшего на нее из-за дерева франта с откидным жилетом и небольшою бородкою...» Эта картина, как мы знаем, уже однажды была использована Гоголем в его «Шинели»: на нее заглядывался Акакий Акакиевич, идя к чиновнику праздновать свою обновку — новую шинель. Как там, так и здесь снова подчеркивается эротический элемент в носе, когда вместо носа видят соблазнительную сцену — не нос (мужское), а девушку и франта. Затем нос видели в Таврическом саду, «когда еще проживал там Хозрев-Мирза...» Хозрев Мирза, которого называли в Петербурге индийским набобом, приехал в столицу по делу зверского убийства Грибоедова в Тегеране, таким образом, и в этом скрывается снова намек на тему «кровь отворяют», на отрезание носа, убийство. В свете стали говорить об этом происшествии, один господин удивлялся, «как не обратит на это внимание правительство»\*\*.

«Но здесь вновь все происшествие скрывается туманом, и что было потом,— решительно неизвестно». Этот туман — невозможность дать логическое объяснение и мотивировку рассказу — вскрывает перед нами сопротивление, которое Гоголь вводит чрезвычайно искусно как действующий фактор повести.

Нос... «очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте, то есть именно *между двух щек* майора Ковалева. Это случилось уже апреля седьмого числа». Нос пропал 25 утром, в пятницу, ровно через две недели *снова в пятницу*, 7 апреля, он появился на прежнем месте\*\*\*.

У носа семь пятниц на неделе, ему нельзя верить, и Ковалев сомневается теперь уже в своем счастье, как прежде сомневался и не верил своему несчас-

\* Двусмысленность носа, двусмысленные значения его здесь перемешиваются и создают особенно забавную ситуацию, так как самый совет исходит от доктора — типичнейшего анального эротика со всеми мельчайшими характерными для такого эротика чертами (см. Freud и Jones).

\*\* Для того, чтобы увидеть нос, надо было взобраться на скамейку (гл. 2), тогда как в плане сексуальном — нагнуться (нос ходит согнувшись).

\*\*\* Разница в две недели соответствует разнице между новым и старым стилем, так что все событие произошло в один день, в одну ночь с 25 на 26. Новый стиль как нельзя более соответствует окончанию всего происшествия в повести. Новая французская болезнь, заграничные новости носоластики и т. п. ассоциативно связаны с этим новым стилем. Дневные остатки впечатления праздника в виде церкви, визитов влелись в сновидение. Ошибку в вычислении на один день можно игнорировать, особенно принимая во внимание то, что  $25 \text{ (т. е. } 2 + 5) = 7$  (тождество этих обоих дат, что характерно для строя мышления во сне), а затем и то, что цифра 7 — мужская цифра.

тью. За эти две недели прыщик «на носу» прошел, болезнь кончилась и потому, естественно, первый вопрос его к цирюльнику после загрязнения носа (болезни) — чисты ли его руки.

Никакого намека на бывшее с ним происшествие, никаких замечаний со стороны Ковалева Ивану Яковлевичу, но Иван Яковлевич робеет, входит, «но так боязливо, как кошка <вспомним мартовских котов>, которую только что высеки за кражу сала». Иван Яковлевич во время бритья после окрика майора «руки опустил, оторопел и смутился, как никогда не смущался». Побрившись, Ковалев с сатирическим видом посмотрел «на двух военных, у одного из которых был нос никак не больше жилетной пуговицы».

Проверив наличность своего носа и сделав визит товарищу, Ковалев встречает штаб-офицершу с дочерью. Он разговаривал с ними очень долго, и нарочно, вынувши табакерку, набивал свой нос с обоих подъездов, приговаривая про себя: «Вот, мол, вам, бабё, куриный народ! а на дочке все-таки не жёнюсь. Так, просто, *rag amoué*, — изволь!»

## 6

Подводя итоги всей повести, автор признается, что в ней много неправдоподобного. «Не говоря уже о том, что точно странно сверхъестественное отделение носа и появление его в разных местах в виде статского советника» — эта фраза возвращает нас к началу повести, к злоключениям и поездкам в карете (не бандаж ли?) носа\*. Продолжение этого отрывка имеет прямое отношение к автору и затем им только еще больше развивается. «Как Ковалев не смекнул, что нельзя чрез газетную экспедицию объявлять о носе?» Читай — как можно было путем печати распространять такие двусмысленности? И прикидываясь простачком, что было в натуре Гоголя, он прибавляет: «Я здесь не в том смысле говорю, чтобы мне казалось дорого заплатить за объявление: это вздор, и я совсем не из числа корыстолюбивых людей»\*\*; за шуткой скрывается очень большая и важная проблема скупости Гоголя не только в смысле денежном, но (что особенно важно) в смысле половых обстоятельств. Автоэотику, каким был Гоголь, половая любовь казалась страшной, грозящей всякими неисчислимыми бедами, замыкала его в себе самом и делала его скупым, сосредоточенным на себе, на собственной своей личности, но об этом я не могу здесь распространяться.

Отсюда логическое следствие — об этом объявлять «неприлично, неловко, нехорошо!» — намек в виде шутки на то, чего нельзя сказать совсем открыто.

«И опять тоже <т. е. неприлично, неловко, нехорошо> — как нос очутился в печеном хлебе и как сам Иван Яковлевич?..» Снова недоговоренность: отре-

\* Нос все время ездит в карете с визитами, его возят, — тоже одинаково применимо к копрофильным фантазиям, кроме того, характер деятельности носа (процесс) — постоянное визитирование без толку и смысла — чрезвычайно характерен для анальной эотики и связан с минувшим праздником.

\*\* О связи между деньгами, калом, скупостью и другими проявлениями анальной эотики см.: Фрейд З. О превращении влечений в особенности при анальной эотике // Основные психологические теории в психоанализе.

зал ли нос, решил ли выбросить нос, не понял ли смысла всего этого и т. п. Словом, какова здесь роль Ивана Яковлевича?.. «Нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю!» Под Иваном Яковлевичем скрывается, как это легко понять, отцовский комплекс, отец-каратель, низведенный до утерявшего фамилию цирюльника (сравни в «Шинели» отец Акакия Акакиевича, о котором упоминается только в конце, так он ничтожен).

Затем, чувствуя всю странность своего положения как автора повести, Гоголь задает себе вопрос: «Но, что страннее, что непонятнее всего, — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю». Автор даже при намеке с его стороны на какое-либо объяснение прерывает течение мысли энергичным «нет, нет».

Да и что тут скажешь, когда все уже рассказано так обстоятельно и подробно, что внимательный читатель уже мог догадаться. Один автор для того, чтобы не раскрыть больше, чем он это сделал, из соображений культурных, должен воздержаться от всяких объяснений. Вопрос об обществе и отечестве поэтому здесь вполне уместен. Противоположная тенденция, как бы дискредитирующая и как бы показывающая нелепости у самого автора, хочет логически и по пунктам обосновать всю ненужность подобных сюжетов. «Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых, тоже нет пользы»\*. Это место перекликается с подготовлено концом 2-й главы, где автор говорит о господине, который, «как видно, принадлежал к числу тех господ, которые желали бы впутать правительство во всё, даже в свои *ежедневные ссоры с женою*».

Здесь может быть злой намек у Гоголя на себя, на свою склонность в иных местах своих произведений впадать в лирические отступления и вмешивать и отечество и человечество в область своих личных переживаний. Этот мотив самобичевания легко вскрывается в самом начале повести «Шинель», где, как я уже указал, Гоголь смеется над писателями, «имеющими похвальное обыкновение налегать на тех, которые не могут кусаться».

Но вот, придя как будто бы к определенному заключению относительно невероятности всего того, что излагается в повести, Гоголь кончает, снова озадачивая читателя, и высказывает предположение: «Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают».

Круг замкнут, и эти заключительные слова заставляют нас снова вспомнить о начале повести — «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие».

Этим последним аккордом вся повесть, производящая впечатление склеенной из отдельных элементов, как-то вдруг связывается во единое целое, в котором эти части приобретают определенное, существенное значение. Из ча-

---

\* Бесполезность автоэротика, эгоцентрика, человека, живущего в себе и для себя одного, бесплодного набивателя табаком своего носа Ковалева, конечно, ни с какой стороны не полезна отечеству, так как отцом, деятельным членом общества Ковалев не может быть. Бесполезным оказался и весь сон с угрозами: не сознал Ковалев всего того, к чему приводило его сновидение. Все, что случилось, было только эпизодом в общем безмятежном пустом существовании майора.

стей, из эпизодов складывается жизнь как процесс, в который от времени до времени вклинивается тот или другой забавный анекдот, совершенно неожиданный и глупый с точки зрения обывателя.

Однако так как сам Гоголь в своем послесловии поднимает несколько вопросов о неправдоподобности тех или иных мотивов повести, то постараемся теперь, следуя его плану, ответить на поставленные им недоуменные вопросы.

Прежде всего выдвигается мотив о «странном, сверхъестественном отделении носа и о появлении его в разных местах в виде статского советника».

## 7

А кто из вас, полный христианского смирения, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит вовнутрь собственной души сей тяжелый запрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?»

*«Мертвые души»*

Мы уже отметили в одной из предыдущих глав, какое значение придавал Гоголь выискиванию фамилий своих героев; в этих фамилиях, как нетрудно убедиться, писатель выдвигает на первый план одну какую-либо черту в физиогномике или в особенностях действующего лица, субстантивирует эту черту, и фамилия-символ готова — такая черта, такой символ уже неразрывно связывается со сложным по своему содержанию, а иногда и редуцированным до одной черты (например, у председателя одни черные густые брови) характером и является его заменой или заместителем. Так, думается мне, опираясь на типическое для искусства символическое мышление, нужно смотреть на процесс образования у Гоголя таких фамилий и прозвищ, которые затем сделались типичными для такого сорта людей, им описанных\*.

Стремление исходить из какой-либо типичной функции или что еще характернее, из какого-либо органа в образовании символа-фамилии можно проследить у Гоголя не только в подборе фамилий, но совершенно тем же путем, пользуясь тем же приемом, делает он странными и страшными, например, видения в «Вие» или, усмотрев одну какую-либо черту в гуляющих по «Невскому проспекту», исчерпывает этой чертой весь *raison d'être* того или другого человека.

Эти два направления — стремление создать фантастическое и создать символ — встречаются и переплетаются между собой в «Носе» Гоголя.

В письмах Гоголя такой прием употребляется нередко. Данилевскому он пишет, что тот будет стоять перед Рафаэлем... «обращенный весь в глаза». Балабиной: «Удивительная весна. Розы усыпали теперь весь Рим; но обонянию моему еще слаще от цветов, которые теперь зацвели. Верите ли, что часто приходит неистовое желание *превратиться в один нос*, что бы не было ничего

\* О значении имени (фамилии человека) см.: Фрейд З. Тотем и табу; Абрагам К. Сон и миф: Очерк народной психологии. М., 1912; Штекель В. Что в душе таится. Одесса, 1912.

больше, — ни глаз, ни рук, ни ног, *кроме одного только большого носа*, у которого бы ноздри были в добрые ведра, чтобы можно было втянуть в себя как можно побольше благовония и весны» (Письма. Т. I).

Действующим лицом в разбираемой нами повести, главным героем ее является, конечно, не Ковалев, ни тем более не Иван Яковлевич, но только один господин Нос, который естественно поэтому субстантивируется и отделяется от своего владельца и делается самостоятельным существом. Желание Гоголя, выраженное в письме к Балабиной, осуществилось — это нос, в который он весь превратился, и это, конечно, его собственный гоголевский нос. С этой стороны нам кое-что дает анализ фамилии Ковалева, которая звуковым своим составом близка, с одной стороны, к Гоголеву, русифицированной фамилии Гоголя, с другой — в составе своем заключает имя писателя *Николай* (Коля), и таким образом является как бы его фамилией-анаграммой, в которой есть и Коля и Гоголь, искусно скрытые русифицированным окончанием фамилии «ев», и, наконец, — в слог *ва* (отчество Васильевич). В то же время созвучие со словом «кобель» как нельзя больше характеризует держащего нос по ветру, ушедшего в обонятельные наслаждения майора. Коваль, ковач, подковали (Подточина), Ковалев подковал себя.

В имени Ковалева *Платон* — плато (мудрец?), поднос, гладкое ровное место, Кузьмич — подкузьмили. Так выисканы эти имена, так же как *Иван Яковлевич*: Иван — нечто уж очень безличное, Яшка, Яков — общеупотребительное название для малосодержательных, глупых людей («Сорока про Якова, ты ей про всякого, а она все про Якова», т. е. вздор, одно и то же).

Раз уже фамилия Носу дана, то естественно, что ни для Ивана Яковлевича, ни для персонифицируемого носа больше не нашлось никакой фамилии. Весь описанный процесс образования фамилии *Ковалев* можно отнести, как это ясно, на счет так называемого символического мышления, имеющего громадное значение в творчестве.

В диалоге между Ковалевым и чиновником газетной экспедиции игра метафорой вскрывается посредством приведения другого примера: «Пришел чиновник <...> принес записку, денег по расчету пришлось два рубля семьдесят три копейки, и все объявление состояло в том, что сбежал пудель черной шерсти. Кажется, что бы тут такое? А вышел пасквиль: пудель-то этот был казначей, не помню какого-то заведения». Ковалев возражает: «Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а *о собственном моем носе*: стало быть, почти *то же, что о самом себе*» (Ковалев и есть нос).

Действительно, в детстве в школе Гоголя дразнили и называли *носом*, смеясь над его большим носом, так что нос и он сам — это было одно и то же. Однако, как мы говорили, нос имеет еще другое двусмысленное значение, и в этом отношении чрезвычайно интересны не вошедшие в повесть, имеющиеся в первоначальной ее редакции, варианты, например: «Вы должны знать свое место... И вдруг я вас нахожу, и где же? — *в церкви...*» (в Казанском соборе).

Это замечание, от которого Гоголь отказался затем в окончательной редакции, приводит нас снова к началу повести, к «Марту 25 числа», к Благовещению и утверждает нашу догадку об определенном значении этого, как могло бы показаться, «случайного» числа, которое, конечно, имеет при всем том еще значение «круглого числа», т. е. такого, в котором нет никаких хвостиков —

для круглого счета<sup>25\*</sup>. Присутствие Носа в церкви, с другой стороны, тесно связано с указанным уже мной местом из записок Соллогуба («молебен в публичном доме»). Эта мысль еще больше подтверждается фразой из первоначального наброска повести: «Есть много на свете майоров, которые не имеют даже и исподнего в приличном состоянии и таскаются по всяким непристойным местам». Так интимно переплетаются между собой мотивы целого ряда известных о Гоголе случаев, подтверждая его неспособность выдумать, придумать какое-либо происшествие; Гоголь всегда пользовался реальным событием или событиями, которые он умел сплавить в некоторое целое, в организм художественного произведения.

События, связанные в одно целое в повести Гоголя «Нос», конечно, на первый взгляд, чрезвычайно пестрого характера, и если они тем не менее объединяются в некоторое целое, то это обуславливается вовсе не рациональным сродством и взаимоотношениями частей, а тем внутренним синтезом покаянного пафоса, который все время отодвигается автором, устраняется из поля зрения читателя, сбитого с толку и недоумевающего перед всей этой фантаσμαгорией и перипетиями повести.

Говорить истину с улыбкой, смеяться, когда на сердце накапливаются горькие слезы, показывая — скрывать, словом, проявлять двойственность своих устремлений и видеть и обнаружить *обе* борющиеся силы, дать себе до последних предметов отчет во всем, что происходит внутри, — вот какова задача гоголевских произведений последнего периода, приведших его совершенно последовательно к «Исповеди».

## 8

Почему знать? Может быть, эти горя и страдания, которые ниспосылаются тебе, ниспосылаются именно для того, чтобы произвести в тебе тот душевный вопль, который бы никак не исторгнулся без этих страданий...

Гоголь

Нам теперь придется с точки зрения своеобразной «исповеди» разобрать повесть Гоголя «Нос». Серьезность положения исповедующегося не разрешает Гоголю пользоваться такими намеками, которыми пересыпаны страницы Стерна в его «Тристраме Шенди». Перед Гоголем стоит одинаково значительная задача: если нельзя раскрыть до конца, то также нельзя всего и скрыть. И вот из этих двух противоположных стремлений у него проявляется то одна, то другая потребность, сплошь и рядом переплетающиеся между собой и образующие так называемые компромиссные решения, дающие в итоге каламбуры, двусмысленности, которые снова, как на это указал Эйхенбаум, запутываются, осложняются, образуя двойные, уже мало понятные и требующие более внимательного анализа, игры словами, метафорические приемы и т. п.<sup>33</sup>

\* Многомысленность символа облегчает организацию художественного произведения, в котором главным связующим является чувство.

То, что мной было указано по отношению к повести Гоголя «Шинель», остается в полной силе и для повести «Нос».

Совершенно не чувствуя для себя пределов, Гоголь в охватившем его пафосе раскаянья ищет возможности выявить перед собой все сокровенное своей души, дать исповедь великого грешника. Перед духовным взором такого грешника проходят и стоят картины величайшего кощунства (интерес к прыщику в ночь на Благовещение), непрощаемых сопоставлений, цинических образов и возможностей, и то, что позволяет принимать их, то, что позволяет считать обнаружение их за подвиг, — это громадная сила самоанализа, в высокой степени свойственная Гоголю. Усмотреть в своей душе эти противоположные стремления, выявить их перед собой и даже перед «всенародными очами», вызвать смех, осмеяние и знать, что сам «смеешься над собой», — делает возможным для Гоголя его исповедь, всяческое раскрытие себя до предела.

В этом пределе, в этой области основной, древней нашей души, в какой-то примитивной ткани, на которой затем вышиваются узоры нашей жизни и существования, в этой темной, неизвестной области духа, куда так легко сбрасывает обыкновенно человек все то, что неудобно носить ему и чувствовать у себя в своей жизни, в этой глубине, в этой преисподней нашей духовной жизни сталкиваются и признают себя одним и тем же самые противоположные наши стремления. Здесь одно и то же слово, один и тот же символ получает сразу оба противоположных, контрастных по своему значению, смысла. Здесь религиозность есть кощунство, самое ценное есть самое бесценное, наши хорошие поступки — наши дурные, греховные.

Только дойдя до этого предела, только выявив сущность этого основного, может писатель, освободившийся таким образом от всего случайного и временного, коснуться самых сокровенных тайн человека, понять его, и только тогда может выковать он правдивый, настоящий образ и, следовательно, произведение искусства.

Но является сомнение, можно ли с такой точки зрения подходить к «Носу» Гоголя — повести, которая, может быть, только шутка, пустяк, вовсе не имеющая тех серьезных задач, на которые здесь указано. Freud в своих лекциях указывает, что когда известный остроумец Лихтенберг шутит, то за его шуткой скрывается не только целая проблема, но и ее решение<sup>34</sup>. Таково же значение и той шутки, которую Гоголь дал нам в своей повести. Здесь поставлена проблема, здесь дано решение этой проблемы, и нам не остается ничего другого, как раскрыть ее и показать, как решает эту проблему Гоголь.

Теперь мы уже в состоянии поставить проблему совсем иначе, чем в самом начале этого исследования. Это, конечно, не обозначает, что мы подменяем одну проблему другой.

Проблема, поставленная в повести Гоголя «Нос», носит, как мы видели, сексуальный характер; она освещает нам вопрос о самостоятельности, совершенной неподчиненности человеку его половой деятельности (отдельное, самостоятельное существование «Носа»)\*. Половая деятельность, символом которой является «Нос», представляет свои права, идущие в разрез с влечениями «я» человека, с культурными стремлениями общества. Волочащийся за женщинами

\* То же в соре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем.

и за дочерью штаб-офицерши Подточиной Ковалев, который не женится на ней, а только ярится и как бы возбуждается ею сексуально, вдруг в одно прекрасное утро сомнительного марта и в день Благовещения, в день оплодотворения девы Марии, оказывается, утерял свой нос, что особенно мешает ему (это в повести подчеркивается) даже смотреть и любоваться на женщин. То, что стыдно показывать, о чем неловко говорить («нос») то самое вызывает стыд и смущение, если этого «носа» не оказывается на своем месте между двух щек. Получается неразрешимая задача: неудобно иметь, но так же неудобно и не иметь, и то и другое одинаково стыдно, позорно, дискредитирует.

То, что в жизни обыкновенно скрывают как неприличное, о чем не принято говорить (о половом, об оплодотворении), то в праздник Благовещения всеми открыто признается и празднуется, об этом можно свободно говорить как о большом событии; противоположностью является необыкновенное происшествие, описанное в повести.

Такая точка зрения снова приводит нас совершенно неожиданно к новому предположению о происхождении фамилии Ковалева из имени Коля. Дело в том, что такие вопросы о стыде перед половым впервые появляются в детские годы, когда ребенок узнает о том, что некоторые акты и органы не имеют приличных, общеупотребительных названий и что о них неудобно, непристойно говорить. Но так как повседневный опыт убеждает ребенка в том, что то, о чем неловко говорить, является главной и самой интересной темой разговоров у взрослых, вызывающих смех и одобрение, то он научается говорить о них так, чтобы, не нарушая внешних форм благопристойности, обнаружить свои знания взрослого и понимать эти интересные разговоры.

Период детства, отмеченный у громадного большинства детей тем, что они задают, не дожидаясь ответа, целый ряд бессмысленных вопросов, обусловлен этой потребностью узнать об одном чрезвычайно важном вопросе, которого, однако, ребенок никогда не задает, по крайней мере в период, когда у него уже существует сознание всей недозволенности, «грязи» этих вопросов. До тех пор грязь была связана с действиями его кишечника, и потому нет ничего удивительного, что половое связывается у него интимнейшим образом с функциями, с одной стороны, выделительных, экскретальных органов, с другой — с приемом пищи, с едой, т. е. мы встречаем у ребенка те взаимоотношения и ту недифференцированность, которой отмечена повесть «Нос»\*.

Справки из детской жизни Гоголя могли бы дать нам много материалов в этом смысле, но я не буду особенно развивать эту тему. В детстве Гоголь очень увлекался театром, участвовал в любительских спектаклях и, как сообщают очевидцы, иной раз вел себя очень непристойно. Играя, например, старика, крихтел и издал звук неудобный в общелитературной и т. п.<sup>35</sup>

Это одно основание для мысленного возвращения в детство. Другое основание дано, как и в «Шинели», самым строем повести, сводящейся к исповеди, во время которой человек чувствует себя снова малым, способным называть себя в своем унижении уменьшительным детским именем. Больше того, поскольку форма сна и произведения искусства принуждает Гоголя держаться

\* См.: Фрейд З. О превращении влечений, в особенности при анальной эротике // Основные теории в психоанализе. С. 129.

и форм мышления сна, то есть так называемого архаического или символического мышления, поскольку он снова возвращается к исходному состоянию его, то есть к мышлению детскому, инфантильному и в то же время общечеловеческому примитиву.

Действительно, в этой повести, все время протекающей при самых больших несообразностях, ни одно действующее лицо не обнаруживает изумления перед всеми невероятными событиями, развертывающимися в ней, наоборот, всеобщий интерес и любопытство, как и любопытство читателя этой повести, поддерживается до конца. И, конечно, не нос же вызывает такое любопытство; на это очень тонко указано Гоголем в двух местах повести: торговка очищенными апельсинами может не иметь, потерять нос, не вызывая ни в ком удивления или интереса, точно так же как ряд нищих старух перед гостинным двором с завязанными лицами и двумя отверстиями для глаз, над которыми Ковалев прежде подсмеивался (безносые старухи явление только смешное, но не необыкновенное). Любопытно то, что пропал нос у мужчины, да еще не у какого-либо захудалого, а у майора. Гоголь был старшим сыном у своих родителей, *майор* — большой; кроме того, на жаргоне слово «на майора» означает занятие тайным грехом.

Обратим внимание только на то, что Ковалев, после того, как ему чудесным образом возвращен был нос, подсмеивается над маленьким носом с жилетную пуговку у военного чиновника, и нашего героя даже видели покупающим какую-то орденскую ленточку неизвестно для каких причин, так как он не был кавалером никакого ордена.

Другими словами, жизнь снова вошла в прежнюю колею, непостижимое исчезновение «носа» у Ковалева так и осталось ему непонятным. После волнений, мучений, возможности увидеть и осознать свои слабые стороны, неспособности в течение всей этой фантастической повести даже и во сне увидеть и понять свою собственную слабость и вину, которая инсценирована в повести Гоголя в образах как возмездие за поругание девы (одной — в Благовещенье и другой — дочери штаб-офицерши Подточиной), это самоудовлетворение Ковалева опять проявляется в самом циничном и в то же время связанном с тем же носом поступке, когда он усердно «с обоих подъездов» набивал себе нос табаком, приговаривая про себя: «Вот, мол, вам, бабье, куриный народ! а на дочке все-таки не женюсь. Так просто, *par amour*, — изволь!» Вся жизнь, все интересы Ковалева сосредоточены на половом — на разглядывании других и себя (*Schaulust*), показывании себя перед женщинами, на циничском отношении к ним; ему бы только находить красивых девушек и давать им свой адрес, адрес майора Ковалева.

По самому строю юмористического рассказа Гоголь должен был довести его до благополучного окончания — но как-то хочется вместе с ним сказать: «Скучно на этом свете, господа!»

\*  
\*   \*   \*

Дешифрируя по возможности до конца повесть Гоголя «Нос», мы должны сказать, что в основе ее лежит страх (страх кастрации), соответствующий

вытесненному из сознания желанию иметь громадный орган и возможность неограниченных эротических наслаждений\*»; это желание как стремление, ведущее человека к борьбе и к агрессивным поступкам, направленным против общественного блага и культурных ценностей, находясь в конфликте с реальностью, должно быть подавлено во имя возможности культурных отношений (Freud)<sup>36</sup>. Однако в жизни, в своей деятельности такой легкомысленный человек, как Ковалев, не руководится ничем иным, кроме своих личных, эгоистических интересов: это направление его деятельности, противное культурным требованиям, вызывает в нем чувство вины, которого он осознать не хочет и которое является ему в виде сновидения чрезвычайно тягостного характера (кастрационного). Но это был только сон; проснувшись, Ковалев стремится отмахнуться от тяжелых переживаний и снова принимается за свою прерванную деятельность. То, что могло бы привести к катарсису, к осознанию, к очищению, к дальнейшему развитию, к перевороту в жизни (Благовещенье), потеряно безвозвратно. Сквозь смех всей повести «Нос» перед нами проступают слезы, горькие слезы автора: нет, не осознать человеку всей своей мерзости, не понять ему того, что он представляет из себя на самом деле. Будь это даже «ученый» коллежский асессор, каким был Ковалев, — все равно бесследно прошла перед ним попытка бессознательно выявить в образе символов и действий всю его внутреннюю сущность.

Пользуясь в нашем исследовании и учением и методом Freud'a и его школы, мы в нашем анализе приходим к следующему заключению.

Повесть Гоголя «Нос» можно рассматривать с точки зрения психоаналитической как одну из попыток писателя осознать и понять смысл и значение сновидения. В повести «Нос» Гоголь, идя путем интуитивным, руководствуясь внутренними побуждениями и критикой, при исключительной способности анализа и проникновения в свою душу, дал нам в художественном произведении и пример того, как задолго до появления психоанализа писатель не только сумел показать нам, каково содержание и смысл сновидений, не только указал нам на то, что неосознанные и несознаваемые нами в бодрственном состоянии конфликты возникают и угрожают нам во сне, но еще указал, как это видно из эпиграфа, приведенного мной в первой главе этого исследования, на тесную связь между сновидениями и жизнью, между болезнью, бредом больного и теми образами во сне, которые мучают больного. Все эти удивительные по своему проникновению откровения есть результат того же процесса, который мы наблюдаем при психоанализе: нужно быть честным и иметь мужество перед самим собой. Этой честности было достаточно у Ник. Вас. Гоголя, и потому ему удалось раскрыть многое такое в своей и в чужой душе, что нуждается еще в очень пространном объяснении и анализах, которые хотя бы немного, частично помогут нам понять их глубокое содержание.

\* Фантастические желания обладать непомерным отцовским фаллосом (он представляется таким большим вследствие интереса и значения, которое ему придает ребенок), зависть к отцу, фантазии о том, чтобы его кастрировать (для того, чтобы *утерялась* его фамилия), — явления, обычные у невротиков.

Мы можем, однако, сделать еще очень ценное заключение из анализа «Носа» Гоголя. То, что читателю этой повести кажется случайным («чепуха совершенная делается на этом свете»), то, что сон — не сон, то, при чем постоянно приходится и Ивану Яковлевичу, и Ковалеву проверять состояние своего сознания, не спят ли они или не сходят ли с ума, есть нечто закономерное, искусно подготовленное и наблюденное автором. Отсюда недалеко до утверждения, что не такая уже чепуха сон и сновидения. То утверждение, что нос оказался найденным близоруким полицейским чиновником, у которого теща, то есть мать его жены, тоже ничего не видит, — чрезвычайно знаменательно; не говорит ли оно о том, что только такое близорукое видение, когда не видишь ничего, кроме своего носа, т. е. сновидения, только тогда и можно разыскать и обнаружить истинный смысл потерянного носа\*. Еще интересное замечание (как на это уже обратили внимание некоторые критики, например Розанов)<sup>37</sup>: персонажи Гоголя нередко обмениваются между собою самыми бессмысленными, как будто ни к чему не ведущими словами, разговорами, едва ли возможными у здоровых людей, по-видимому, они не понимают, для чего и что они говорят. Но как раз такие речи лучше всего и характеризуют людей, и это снова чрезвычайно ценное в психологическом смысле наблюдение, которое в психоанализе ведет нас к так называемым свободным ассоциациям — что в голову придет; этот процесс и лежит в основе речей гоголевских героев, и он ближе всего и лучше всего характеризует ту область их мышления и поведения, которые, как мы теперь знаем, раскрывают человеку непонятные для него стремления и обуславливают его действия\*\*. Дальнейшее развитие этого проникновенного наблюдения Гоголя встречаем мы у Достоевского, который, например, словами «Подростка» заявляет: как могли бы мне сниться такие вещи, если бы они не составляли содержание моих явных мыслей. Так, интуиции писателя предвосхищают открытия ученого.

Это говорит об органическом мышлении автора повести и заводит нас в такую область, в которой пока что можно утверждать с положительностью, что автором «Носа» и самая случайность используется как закономерное явление\*\*\*.

Нос вызывает у Гоголя целый ряд творческих образов, интимно и без сомнения тесно связанных с его личностью, с его душевным делом очищения и ведет его к исповеди, подобно тому как сон в самых причудливых формах раскрывает нам содержание нашего «я» и вводит в сознание то, от чего хотелось отказаться, не принять.

\* Нужно признать у себя наличность носа и понять, почему он может исчезнуть.

\*\* Не является ли Гоголь, как и другие писатели, родоначальником психологии поведения?

\*\*\* Случайное интересует, но оно только тогда законно в произведении искусства, когда оно не случайно помещено в него автором. Внешне случайное обусловлено внутренне в произведении.

..всяк человек, с того места или ступеньки в обществе, на которую поставили его должность, знание и образование, имеет случай видеть тот же предмет с такой стороны, с которой, кроме его, никто другой не может видеть.

*«Переписка с друзьями»*

Припоминая все, что мы до сих пор сказали, относясь критически к нашему разбору, зададим себе вопрос, насколько мы в праве подходить с такой точки зрения к произведению Гоголя. Чему может научить она, и что разрешает такой подход, и не может ли подобный анализ скорее привести нас к тому, что для нас раз навсегда закроется и будет утеряна возможность правильного или даже, может быть, хотя какого-нибудь понимания творчества Гоголя.

Не следует ли больше верить автору, который в своем подвиге исповеди, естественно, гораздо лучше знал, что именно и насколько следует раскрыть и объяснить, сделать понятным тот или иной намек, символ и т. п. Не значит ли это для нас совершенно погубить всякий вкус к произведениям искусства и можно ли так беззастенчиво раскрывать то, что автор считал необходимым скрыть как раз по культурным соображениям?

Если задача писателя сводится к тому, чтобы показывать, не раскрывая до последней степени, для того чтобы вызывать в читателе деятельность, имеющую культурное значение, то задача анализа указать и обнаружить все те примитивнейшие стремления и символику, на которых построено произведение. Вполне понятно, что автор никогда не решился бы писать свое произведение таким образом, чтобы все его примитивные стремления могли найти свой грубый, задевающий других, эгоистический выход; произведение искусства имеет целью дать иной, не такой примитивный выход для этих простейших потребностей, но, конечно, тем не менее эти стремления существуют, как и интимная их связь с произведением, в чем мы успели может быть убедиться.

Было бы напрасной тратой времени фиксировать наше внимание на таких примитивнейших проявлениях, если нельзя было бы убедиться и доказать, что они играют определенную роль в нашей жизни; от них хотелось бы освободиться, т. е. сделать то, что в прежнее время называлось «совлечь с себя ветхого Адама»<sup>38\*</sup>.

Поскольку сам автор этим мучается и болеет, поскольку находит он в себе признаки несублимированности, поскольку хотел бы от них освободиться, постольку, раскрывая в своем пафосе проникания вглубь свои скверны, учит он нас и в нас самих увидеть то же, чем болеет он.

В бессознательном совершенно мирно бок о бок уживаются самые разительные противоречия; противоположное имеет одно и то же значение; содержание бессознательного может проникнуть в сознание только путем компромисса, и тем большая заслуга писателя, умеющего так честно и с такой смелостью видеть свои собственные слабости, свои дефекты, свою «мерзость», как сказал бы Гоголь.

\* Сублимация, отказ от примитивных удовольствий — путь развития человека.

Для нас ценно в произведении Гоголя «Нос» то, что задолго до нашего времени, путем глубочайшего сосредоточения, идя совсем иным путем, русский писатель пришел к изумляющим нас результатам.

Гоголь формулировал свои положения, конечно, языком образов, не в бесстрастном тоне, а в виде живых переживаний и недоуменных вопросов. Одно ясно из его произведения — это то, что Гоголь прозрел и понял значение сновидения как явления угрожающего, заставляющего над собой задуматься феномена. В запуганной, жалкой душе Ковалева, в его мелкой, мизерной, никому ненужной деятельности, в его циническом отношении к жизни Гоголь прозрел возможность кризиса; создав трагедию, трагикомедию, он поставил вопрос о том, что важнее: сексуальное или Ковалев — сексуальное ли в подчинении у Ковалева, или Ковалев у сексуального. После потери носа в поисках утраченного органа, в повседневной беготне, в эгоистических причитаниях проводит Ковалев все свое время. Никто не виноват, виноватого нет, нос сам отделился, почувствовал свою самостоятельность от Ковалева, и Ковалев для него не что иное, как карета, в которой он ездит.

Сексуальный смысл сновидения чрезвычайно ярко нарисован Гоголем; но в тех случаях, когда, как кажется, может вдруг раскрыться сущность, — все происшествие заволакивается туманом: Ковалеву не дано увидеть\*, но не хочет видеть виновника всего, себя самого.

Вторичная обработка сновидения выполнена как нельзя более удачно. Бесполезна повесть, бесполезна фабула, невероятен сюжет — все это результат вторичной обработки, и все-таки автор, по свойственному ему духу противоречия или второй натуры, прибавляет, что такие случаи, хотя и редко, а бывают, — тонкая ирония против тех, кто не понимает значения сновидений, кто действительность внешнюю считает правдивее внутренней. Только очень немногим, только очень редко можно встретить человека, который был бы в состоянии понять сновидение не как беспорядочное, ассоциативно случайное и бессмысленное сплетение и сцепление элементов-впечатлений предыдущего дня (так называемых дневных остатков), но сумел бы за всеми этими «дневными остатками» увидеть и рассмотреть то существенно важное, то значительное, что, скрываясь и прячась за всеми этими несообразно сплетенными дневными остатками, имеет глубокое волнующее значение «происшествия».

Это было только во сне, только сновидение, и жизнь после него потекла по-прежнему, и Ковалев может только посмеяться, какого он маху дал, приняв то, что ему приснилось, за действительность. Он не заметил, что в таком необыкновенном положении, в какое он попал во время сновидения, может быть, ярче всего и всего лучше обнаружилась вся пустота его жизни, вся унижительность его положения — состоять при своем собственном носе, при такой незначительной части тела, которая на самом деле имеет решающее, командующее значение в его жизни.

---

\* Такие сны вовсе не редкое явление; из целого ряда аналогичных случаев упомяну о страшном сновидении мальчика 12-ти лет, который видел во сне, как ему трамваем отрезало нос, и о сновидении 5-летнего мальчика, идентифицировавшего свой половой орган с бегавшей мышью, которую он поймал, схватив на самом деле свой орган. О символике органа — в птице, мыши и др. см.: Фрейд 3. Лекции по введению в психоанализ. Т. 2.

Этого Ковалев не понял и не мог понять, но это понимал автор, который из модной носологической темы, захватившей целый ряд писателей, сумел сделать не новую комбинацию, использовать новое положение, несколько более или менее забавное или невероятное. Гоголь, глубоко и честно разобравшись в этой своей особенности, сумел в повести своей открыть и сделать для нас понятным то общечеловеческое, что мучит всякого человека, что следует разрешить, осознать, понять для того, чтобы человек мог освободиться от власти темных сил примитивного инстинкта в той области своей духовной деятельности, где такой власти нет места.

Ковалеву этого не удалось: автору весь вопрос ясен и понятен, но для того, чтобы сделать его понятным читателю, Гоголю не за чем снабжать комментариями свое произведение. Оставляя в недоумении читателя, Гоголь задает вопрос, ставит проблему, как бы отказываясь ее решить, но от внимательного читателя повести не ускользнет, что Гоголь что-то знает об этом, знает о том, почему и для чего происходят такие сны, и он наталкивает нас на «действие», на то, чтобы мы старались в сновидении Ковалева увидеть собственные сны, отдать себе отчет в предостерегающих голоса сновидения, которые призывают к сознанию и к критической оценке всей жизни и деятельности «майора» Ковалева.

Пусть это только одна из сторон повести Гоголя «Нос», но она имеет такое большое значение, так существенно важно отдать себе в ней отчет, так хочется Гоголю этой «пользы отечеству», так знает он, убежден, что может быть только польза, что все то, о чем мы говорили в этом анализе, является только дальнейшим раскрытием того, что по характеру самого произведения не могло быть обнаружено в ней до конца, и, руководствуясь чувством меры, автор остановился именно на том, с чего начали мы.

Задан в прекрасной, ковальной, закономерной форме один из вечных проклятых вопросов, но, задавая вопрос, автор на него в той или иной форме уже отвечает. Понять ответ автора, дополнительно расспросить повесть и задуматься над его вопросами и ответами и являлось нашей задачей.

Сентябрь 1922 г.



## «Записки сумасшедшего»

Среди ряда произведений Гоголя, к которым относятся «Портрет», «Нос», «Невский проспект», «Вий», «Шинель» и другие, «Записки сумасшедшего»<sup>\*</sup> образуют некоторый центральный узел, с которым связаны и соединены многие другие его произведения, как более ранние, так и более поздние.

Не раз поставленный Гоголем вопрос о том, чтобы раскрыть отношение, существующее между болезнью, грезящимися привидениями и происшествиями жизни человека (поставленный уже в «Портрете», в «Носе», в «Шинели», в «Вие»), и здесь привлекает его внимание; он останавливается всегда и всюду на таких речах, на таких разговорах, которые, казалось бы, производят впечатление несерьезных, неуместных, впечатление простой, глупой болтовни, а между тем, как тонкий психолог, Гоголь умеет понять значительность каждого слова в устах человека и связать это слово, эти разговоры с его сущностью, с его целокупностью. То, что утверждает и старается доказать в своей работе психоанализ, было интуитивно открыто многими писателями и можно про-

---

<sup>\*</sup> Фабулу для «Записок» Гоголь будто бы заимствовал у одного человека, рассказывавшего в присутствии писателя о том, какими последовательными бывают бредовые идеи у душевнобольных.

следить у Гоголя: ему была известна зависимость между тем, как ведет себя и как выражает себя человек, и всей его внутренней душевной организацией (смысл психический явлений).

В первой главе «Мертвых душ», например, въезд Чичикова в губернский город N не сопровождался никакими особенными событиями, однако разговор о колесе брички Павла Ивановича между двумя мужиками так ярко подчеркивает незаметность нашего героя и то, насколько люди больше интересуются тем, кто на чем приехал, чем самой личностью человека; фронт, встретившийся Чичикову, тоже посмотрел на экипаж, а не на того, кто в нем сидел. Разговор мужиков о колесе брички, сразу знакомя нас с тем, что город N недалеко от Москвы (до Москвы доедет, а до Казани нет), в то же время обнаруживает чисто практический интерес русского мужика и скрытую под такими рассуждениями мысль «далеко не уедешь» вместе с тем дано очень характерное для скушающих людей, какими и являются мужики из «Мертвых душ», стремление куда-то уехать (они у дверей кабака), заставляющее иных людей завидовать птичкам, а более близких к земле смотреть и завидовать колесам экипажа. Вот почему не интересуются мужики самым пассажиром: он барин, а что хорошего в барине? \*\*.

По замыслам Гоголя персонажи его произведений нередко говорят нелепости — это подмечено целым рядом критиков, но, как я уже говорил, это единственный путь, которым Гоголь приводит нас к лучшему пониманию психологии своих героев, это ему особенно нужно как моралисту, отмечающему прежде всего недостатки, а не достоинства человека, его бессознательные, а не сознательные мысли и действия (поведение).

Для оценки этого явления, для понимания воздействия на читателя такой особенности у Гоголя, может быть, больше и убедительнее сможет сказать нам анализ, к которому мы и обратимся.

## 1

Нет никакого сомнения в том, что все попытки так или иначе толковать «Записки сумасшедшего» с точки зрения современной психиатрии могут свестись разве только к тому, что, не обнаружив в случае заболевания Поприщина определенной клинической формы, психиатр отойдет от произведения, сделав заключение, что психиатрии здесь делать нечего, так как вся изложенная болезнь вымышлена, это не действительный случай, этого не бывает. Или, наоборот, другой более гибкий ум постарается все-таки найти точное латинское наименование описанной Гоголем формы болезни и станет утверждать, что такие случаи бывают, в книгах они описаны. Второй толкователь, наоборот, найдя в случае Поприщина определенно выявленную болезнь, — может быть, паранойю или шизофрению, — в своем анализе может пойти дальше, познакомив нас с определенными периодами в развитии болезни, которые известны нам по

---

\*\* Тонкая подробность: только что приехавшее колесо обсуждается мужиками с точки зрения того, далеко ли оно отсюда может уехать («чего приехал?»). Предсказание мужиков, как мы знаем, не бессмысленно. Чичикову лучше было бы не приезжать в город N.

учебникам психиатрии. Если поднимается затем вопрос о том, не страдал ли сам Гоголь какой-либо душевной болезнью, то психиатр (например, Баженов<sup>1</sup>, как я уже говорил), может точно указать, какой именно формой душевного заболевания хворал Гоголь, но на тот кардинальный вопрос, который ставит себе Гоголь, о соответствии между бредовыми идеями, личностью человека и окружающими условиями, о психологии душевного заболевания мы напрасно стали бы ждать ответа от психиатра. Психиатр до последнего времени мыслил душевное расстройство как явление чуждое здоровому человеку, явление, обусловленное глубокими анатомическими изменениями инвазивного мозга, в которой он хочет найти подтверждение своим утверждениям и положениям. Такое законное, с определенной точки зрения, отыскивание во что бы то ни стало физических изменений, которых на самом деле пока нельзя открыть, приводит психиатра к теории функциональных, молекулярных, химических и других изменений и не позволяет ему изучать явление прежде всего с той стороны, с которой, казалось бы, у него имеются все шансы что-то узнать, со стороны душевных изменений — с психологической.

Не вступая в дальнейшее обсуждение вопроса о том, что могут дать нам клинические случаи душевной болезни для понимания состояния Поприщина, мы должны, понятно, отойти от этого, так как и задачей Гоголя было изобразить перед нами такой случай вовсе не из практических соображений познакомить нас с заболеванием, но прежде всего дать нам возможность увидеть в вас самих то безумие, которым явно страдает его герой.

Для того, чтобы сделать нам понятной психологию больного или в здоровом найти, отыскать больное, Гоголь должен был исходить из здорового. Поприщин был когда-то здоров, и мы его понимаем и понимали. Но что же сделалось в его душе нового, что превратило его в больного? Были ли уже и в здоровом состоянии у Поприщина черты душевной жизни, подготовившие, облегчившие наступление болезни? Может быть, наследственность? Но о наследственности Поприщина мы ничего не знаем.

Очень жаль. Однако, раз наследственность нам неизвестна, попробуем все-таки ближе подойти к самому заболевшему и проследим за развитием его страдания так, как это делает Гоголь. О медицинской полноте нашего исследования не приходится говорить: во-первых, случай Поприщина измышлен, он — литературный тип; во-вторых, хотя нет сведений о наследственности, но, может быть, с психологией Поприщина дело обстоит не так плохо.

Но возникает новый вопрос, стоит ли заниматься явно ненаучным делом, и что в состоянии мы открыть?

Вспомним, однако, то, на что давно уже указал Freud: то, что для психологов казалось пустяками, которыми не стоит заниматься, то, что прежние ученые понимали как случайные, незначительные проявления душевной жизни, — всем этим давно уже пользовались писатели, придавая таким проявлениям очень серьезное значение в смысле понимания души человека<sup>2</sup>.

Занимаясь практически психологией, писатели сумели наблюдать и привести в связь такие проявления душевной жизни, которым цеховые психологи, занятые по преимуществу теоретическими проблемами, не уделяли ни внимания, ни времени. Психоанализ, впервые органически подошедший к проявлениям, к симптомам, наблюдающимся как у больных, так и у здоровых, от-

крыл, что различие между проявлениями у тех и других не качественное, а количественное, что и дало Freud'у возможность говорить о «психопатологии обыденной жизни»<sup>3</sup>.

С точки зрения психоанализа те или иные проявления болезни так же полны смысла, обусловлены внутренне, как и проявления у здорового; нужно только стараться понять эти состояния, а не оценивать их, не делая попыток понять.

В каждом психологическом и патологическом явлении душевной жизни есть *смысл*; психоанализ дает нам возможность познакомиться с ним, понять симптом, привести его в связь с личностью и затем освободить от болезни, если она мешает больному\*.

Под личиной бессмысленных речей, вздорных разговоров таится сокровенное человеческой души, которого не хочет показать человек и которое показывается вопреки его сознательным намерениям. Но человек все равно не признает своими таких нежелательных проявлений и называет их продуктами болезни и считает, что он не виноват в них; это то, что в более рискованной форме утверждает Поприщин, говоря, что мозг «приносится ветром со стороны Каспийского моря». Так выходит у Поприщина не потому, что он об этом думал, а «точно молния блеснула»<sup>4</sup>, и все вдруг стало ясно. Источники, откуда могут блеснуть такие мысли, хорошо знакомы психоаналитикам — это те «свободные психические содержания», которые приходят непрошенными в голову из бессознательного и которые мы тогда охотно признаем *своими*, когда они соответствуют нашим желаниям и планам; в противном случае мы к ним неумолимо строги и у нас нет для них других, более лестных названий, как чепуха, вздор, т. е. то, что начальник отделения говорит о Поприщине: «Что это у тебя, братец, в голове всегда ералаш такой? Ты иной раз метаешься, как угорелый, дело подчас так спутаешь, что сам сатана не разберет, в титуле *поставишь маленькую букву*, не выступишь ни числа, ни номера». Рассеянность, уход в другой мир, грезы владеют Поприщиным: ему лень вставать, так как состояние сна возвращает его, как и нас, к себе самому, к самосозерцанию в сновидении и отрывает его от всего мира, и раскрывает в нем его основное, скрытое от посторонних глаз в обыкновенное время. Но он идет в департамент, так как это благородно: «если бы не благородство службы, я бы давно оставил департамент».

В словах начальника отделения уже дан лейтмотив всей судьбы Поприщина, как о ней судят здоровые люди; «титул» окружающих станет «маленьким», чисел не будет («день был без числа»), словом — «ералаш». Так, органически, как мы увидим, задуманы и выполнены «Записки».

Повесть начинается со слов: «Сегодняшнего дня случилось необыкновенное приключение», — и это приключение имело место «октября 3». Принимая во внимание то громадное значение, которое придавал Гоголь фамилиям героев, именам\*\*, как подбирал он слова не только по смысловой их значимости,

\* Но существуют такие болезни, которые представляют собой самый культурный выход из затруднительного положения. См.: *Фрейд З. Методика и техника психоанализа*. М.; Пг., 1923.

\* Поприщин — от поприще, попрыскать, попать, прыщ (шишка) — много-смысленность символа.

но и по чисто звуковой, и вспоминая начало «Носа», мы увидим, что «октябрь» больше идет к пожилому 42-летнему Поприщину, тогда как 25 марта — к молодому Ковалеву. У Ковалева еще все впереди, он грезит о будущем, начиная с начала жизни (март); Поприщин думает только о сегодняшнем дне, он человек пожилой (октябрь). Но грезы ни в начале, ни в конце жизни не приводят ни к чему хорошему, они только делают людей неспособными к настоящей жизни.

Мы увидим, что *бр* и *рт* в словах *октябрь* и *март* — угрожающие звуки, и на высоте своей агрессивности Поприщин сочетает оба эти звука в неологизм «Мартобря 86 числа», слово, выразительно говорящее, предвещающее и слитое с происшествием в департаменте. В «Носе» *март* и *брр*, о чем я уже говорил — угрожающие звуки (см. стр. 277).

Начало повести «Сегодняшнего дня случилось необыкновенное приключение», сопровождающееся датой «Октября 3», повторяется уже в другом сопровождении и с другим смыслом: «Год 2000 апреля 43 числа. Сегодняшний день — есть день величайшего торжества!». Это второе происшествие в повести, когда число 3 октября заменилось более значительным «апреля 43 числа», но насколько в октябре была осень и упадок («схожу и попрошу казначея, но он не дает денег»), настолько теперь мы имеем дело с апрельской шуткой: упоминается возраст 43 года и в месяце оказалось возможность 43-х дней, т. е. на 13 дней больше, чем в обыкновенном месяце (несчастье уже, в сущности, 13 мая; маяться придется теперь Поприщину)\*. Открылись его два лица: прежнее, титулярного советника, он считает воображением, а то, что он испанский король — это его настоящая, не вызывающая в нем сомнения сущность. Прежнее аннулировано, и время оказывается так далеко шагнувшим, что Поприщин отмечает 2000 год, т. е. три нуля, и в то же время все прежнее насмарку.

Те три лица, которые символически изображались в первой главе цифрой 3 (октября), общечеловеческий символ отца, матери и ребенка (он один из Поприщиных), во второй стадии аннулированы: теперь он другой, не Поприщин, а уже Фердинанд VIII, и все родственные связи с семьей порваны, он уже не их сын, и «между мною и Филиппом нет никакого почти сходства...»<sup>5</sup> В самом конце записок, где Поприщин снова на минуту возвращается к действительности, число оказывается 34, т. е. 43, прочтенное наоборот, причем число 34 как бы приглашает нас разделить также и слово февраль, перевернутое вверх ногами, т. е. *враль Фе*(рдинанд)\*\*.

Вся эта кабастика, не первый взгляд такая надуманная, не оставляет сомнений для того, кто знает, как много древних, даже архаических симболи-

\* Для окружающих 13 мая, для Поприщина 43 апреля. Поприщин считает и оценивает явления не так, как другие, а как ему приятнее (не принцип реальности, а удовольствия).

\*\* Подавляемое критикой находит свое выражение в нелепых будто бы словах и действиях; операции над словами, а не над образами действительности — очень характерная черта для шизофреников (больных ранним слабоумием). Это постоянное возвращение к одним и тем же датам, цифрам, образам говорит о комплексах, т. е. переживаниях, теснейшим образом связанных и ценных для самого Аксентия Ивановича, хотя им самим они, как таковые, и не воспринимаются.

ческих значений, переданных нам древнейшими поколениями, продолжают существовать в бессознательном у каждого человека, вызывая в нас очень часто непонятный, бессмысленный для ума страх к тем или иным числам и срокам и делая людей суеверными, верящими в число<sup>13</sup> как в несчастное или, наоборот, в счастливое, о чем существует довольно значительная символическая литература.

## 2

Итак, у 42-летнего Поприщина ералаш в голове, подозрение, что ему завидует начальник отделения, так как он сидит в директорском кабинете и чинит директору перья. Поприщин резко отзывается и уничтожающе критикует и начальника, и казначея, и других чиновников, не замечая, что его критика больше всего раскрывает собственные же его недостатки.

После упоминания о благородстве службы (о рысаках, о бобрах, о том, как обчистит и перо и просителя иной служащий в губернском правлении, в гражданских и казенных палатах) эта чистка приводит его к мысли о внешней красоте и благородстве службы в департаменте, как бы подготавливая дальнейшие его идеи величия, а затем по противоположности (ералаш в голове) Поприщин надевает *старую* шинель и берет зонтик, потому что шел проливной дождик. Вместо того, чтобы идти на службу, Поприщин под сильным дождем разглядывает прохожих, встречает незнакомого чиновника, дочь его превосходительства, наконец, двух собак: одну собачку Меджи — дочери его превосходительства, и другую Фидель. Встретившийся ему чиновник, спешивший «за тою, что бежит впереди, и глядит на ее ножки», заставляет и его «пропасть совсем»; он видит на улице дочь директора, а затем бежит за собачонкой, разговор которой он только что услышал. Дочь генерала «взглянула <...> направо и налево <...> мелькнула своими бровями и глазами... Господи, Боже мой! пропал я, пропал совсем». Затем идет резонерство о женщинах, выезжающих в такую скверную погоду за тряпками, не считающихся с окружающей действительностью: легче всего видишь в других собственные недостатки (вспомним, что через некоторое время Поприщин побегит уже не за тряпками, а за бумажками — не к человеку, а к собаке); и как характерное для человека эгоцентрического, каким является Поприщин, всякое его наблюдение только еще более знакомит нас не с явлением, а с ним самим. Только что осудив дочь генерала, Поприщин делает гораздо более нелепое: стоит у магазина и прислушивается к разговору двух собак.

У людей, так недружелюбно относящихся к человеку, как эгоцентрик Поприщин, нередко отмечается большая преувеличенная оценка ума и способностей животных (инфантилизм). Называя свою жизнь *собачьей*, он в то же время может приписывать собаке или другим животным исключительные способности, что снова характеризует его мироотношение. Поприщин услышал разговор собак (символическое мышление).

В том, что нам послышалось или увиделось, словом, в том, что как бы независимо от нас происходит с нами, — во всем этом проявляется чаще всего наше бессознательное желание увидеть или услышать. Примеров таких, если не говорящих, то, по крайней мере, разумных, животных можно найти очень нема-

ло: наделавший в свое время шум умный Ганс (лошадь, подвергшаяся исследованию психологов), ввел в заблуждение не титулярного советника, а ученого. Кто слышал охотничьи рассказы о «фактах» ума у животных, тот не найдет ничего поразительного в том, что рассеянный, с ералашем в голове Аксентий Иванович слушал и понимал разговор двух собак. Здесь мы снова встречаем ту регрессию в душевной жизни Поприщина, которая лучше всего характеризует его психическое состояние. Да разве и в наше время мало среди птичников или ухаживающих за животными людей, которые разговаривают с птицей, коровой, лошастью и уверяют, что те их понимают; это — та архаическая пора развития человечества, которая снова оживает в детстве каждого человека и которая так понятна нам в баснях, бывших когда-то священными преданиями, религиозным культом животных (тотемы; см. Freud, «Тотем и табу»).

Заинтересованный этим происшествием Поприщин идет вслед за дамами с собачкой Фидель через Гороховую в дом Зверкова (к зверям), где, как в ковчеге, живет много разного народа, а чиновников — как *собак* (чиновник — собака, поэтому понимает собачий язык); мало того, там один на другом сидит и третьим погоняет\*. Следующая запись Поприщина знакомит нас с самим генералом — директором департамента. Здесь проявляется переоценка начальника, сознание всей недостижимой учености его и точка зрения, с которой Поприщин подходит к генералу.

Это то, что мы называем отцовским комплексом, смирением перед родительской властью и стремлением к тому, чтобы тот, кто как бы замещает отца, любил Поприщина. Отсюда, как психическое следствие, — громадная внушаемость Поприщина, на которого сильно действуют всякие события, связанные с его комплексом отца, — директор, испанский король, Полиниак, начальник отделения, канцлер, инквизитор и др.\*\*

Будучи во власти отцовского комплекса, Поприщин сочувствует власти и, придя к заключению, что французы — глупый народ, тут же хотел бы отечески с ними расправиться: «Взял бы, ей-Богу, их всех, да и перепорол розгами!...» Идентификация с отцом приведет затем к идеям величия.

Затем происходит снова происшествие — Поприщин живет в мире происшествий, неожиданностей (ералаш в голове как следствие аффективного мышления) и находится в их власти и все время только и принимает их, радуясь или огорчаясь, но и в огорчении легко находя себе утешение; эта легкая возможность утешиться говорит о самоудовлетворении, автоэротизме, легкомыслии, снова — о характерной черте недоразвившейся, инфантильной психики. Оторванный от действительности, Поприщин крайне любопытен, он старается все заметить, ходит охотно, как мы увидим, в театр, у него есть та инфантильная бесцельная страсть к подсматриванию, какая замечается у детей и которая довлеет сама себе, исходя из бессознательного источника, а не связанная с какой-либо реальной задачей.

Все рассмотрел на дочери директора Аксентий Иванович, хотел много сказать, но язык не поворотился. После происшествия с платком он присидел

\* Выражение, происходящее из описания собачьей свадьбы: одна сидит на другой, а третьим погоняет; вспомним Ковалева и alter ego его — нос.

\*\* См.: Ferenczi S. Introjektion und Ubertragung.

еще час «вороной», как в другом месте про чичиковского Селифана выразился Гоголь; вот почему ему неприятно было вмешательство лакея, оно подчеркивало его положение и выводило из того состояния самосозерцания, в котором он не замечал времени. Эротическое возбуждение вызвало у Поприщина интерес к стихам, и он после того, как долго лежал на кушетке, переписал «стишки», а вечером, закутавшись в шинель, поджидал у подъезда дочь директора.

«Разбесил начальник отделения <своим выговором:> «Ведь ты волочишься за директорскою дочерью? <...> ведь ты нуль» (эти нули в 2000 году). Упоминание о его лице вызывает у Поприщина сравнение лица начальника с аптекарским пузырьком (лечить ты меня, что ли, собрался?..) И здесь снова, вместо того, чтобы вернуться к реальности, Поприщин уходит в резонерство и приходит к заключению, что начальнику завидно, что ему оказываются «знаки благорасположения», которые сконструировались тут же, на месте, безо всякого основания и материала, только для того, чтобы не огорчать себя самого горькой действительностью. Связь с реальностью все больше порывается, и так как причина всего этого неприятного проецируется в то неприятное и дурное, что есть в людях, то отныне найдены «враги», преследователи, злоумышленники, всяческими ковами старающиеся испортить жизнь Аксентию Ивановичу из зависти к его заслугам и к его успехам.

С одной стороны, растет недоброжелательство к людям, с другой — этот кажущийся ему интерес к его личности ведет к переоценке его заслуг. Конечно, он не может не заметить, что, хотя бы внешне, тот же начальник отделения отличается от Поприщина, но все это — только костюм, цепочка, сапоги. А Аксентий Иванович, как он сам думает, — разве из «разночинцев, из портных или из унтер-офицерских детей? Я дворянин. Что ж, и я могу дослужиться <...> будем и мы полковником, а может быть, если Бог даст, то чем-нибудь и побольше <...> Дай-ка мне ручевский фрак, сшитый по моде, да повяжи я себе такой, как ты, галстук, — тебе тогда не стать мне и в подметки».

Все дело в ручевском фраке да в галстуке, а сущность Поприщина, как он сам думает, более ценная, чем чья-либо. Сам так бесцеремонно и легкомысленно относясь к окружающим, Поприщин, как характерно для влюбленных в себя, не выносит того же отношения у других: к театральному водевилю он более строг, чем сама цензура, и не может понять, почему она пропустила такую осмеивающую людей вещь. Только что отчитав надворного советника, он удивлен, что так вольно выражаются о коллежском регистраторе. Стремление смотреть (Schaulust) непреодолимо ведет его в театр, и эта его особенность преисполняет его важности, сомнения перед его братией — чиновниками. В театре он вспомнил о той... «эх, канальство»\*. В мечтах то же стремление подсмотреть влечет его в квартиру директора, он хотел бы ближе ознакомиться с жизнью «этих господ», заглянуть в будуар, как она, дочь директора, надевает «на эту ножку белый, как снег, чулочек...» Это желание по ассоциации вызывает в памяти Аксентия Ивановича забытый было разговор собачонок... Он подзывает Меджи, но она ничего ему не сказала про барышню, сделав вид, что ничего и не слышит. Поприщин тотчас же делает поправку, мешающую ему

---

\* Отношение к театру как к либидозному зрелищу: — подсмотреть, что делают «значительные» люди, а «играли русского дурака Филатку»!

объективно и критически отнестись к тому разговору собак, который он подслушал. «Я давно подозревал, что собака гораздо умнее человека, я даже был уверен, что она может говорить, но что в ней есть только какое-то упрямство». Поприщин не в силах сам произвольно вызвать слуховых галлюцинаций, и это убеждает его в том, что разговоры собак происходили на самом деле независимо от обмана слуха; по существу же галлюцинации есть не что иное, как его же собственные бессознательные знания, которые он получает не тогда, когда хотел бы их получить.

Разыскав и вытащив из лукошка с соломой небольшую связку маленьких бумажек, Поприщин уже заранее знает, у него нет сомнений в том, что письма все ему откроют. «Собаки народ умный, они знают все политические отношения, и потому, верно, там будет все: портрет и все дела этого мужа». Начинается подозрительное, скептическое отношение к директору, изменение отношений к отцовскому комплексу. «Там будет что-нибудь и о той, которая... ничего, молчание!» Для Гоголя, по-видимому, понятен механизм, приводящий к галлюцинациям, это исполнение желаний больного (*Wunscherfüllung*).

Связанная с отцом-директором дочь, как мы убедимся в дальнейшем, подвергается унижению, которое дано раньше в замечании Поприщина «эх, канальство!», приравнивающим дочь директора к артистке.

Переписка собак, как соответствующая исполнению желания Поприщина, вызывает его благожелательный отзыв о ней (собаки — народ умный), начальнику отделения так не написать (унижение соперника). Любовь Софи к Меджи вызывает у Аксентия Ивановича восклицания: «Ай, ай... ничего, ничего. Молчание!» Он принимает эти слова на свой счет (у него собачья жизнь): снова отношения к явлениям с точки зрения исполнения желания, всюду только его исполняющиеся желания. Положение собаки, которой втискивают в рот скатанный из хлеба шарик, напоминающее унижительное положение самого Поприщина, вызывает в нем определенную реакцию: «вздор»...

Но больше всего интересует Аксентия Ивановича все, что он может узнать о директоре. Он «очень странный человек». А! вот наконец!.. Собака дискредитирует директора, по мысли Поприщина, ее нужно высечь; та же мысль в театре: ему можно дискредитировать, другим нет, но интересно посмотреть, что будет дальше. «А! так он честолобец! Это нужно взять к сведению» (т. е. он странный и честолобец, совсем как и Поприщин; честолобие все больше заражает Поприщина)\*. Дальнейшие отклонения от темы особенно хорошо оцениваются Поприщиным, у которого такой же неровный слог (ералаш) и так же не выставлено числа (даты), как в записках собак. Аксентий Иванович охотно соглашается с собакой, пока она неодобрительно пишет о Теплове, но когда критика касается лично его, то он, по тому же принципу найти виноватого, обвиняет того же начальника отделения. «Ведь поклялся же человек непримиримую ненавистью — и вот вредит да и вредит, на каждом шагу вредит». Повторение слова «вредит» убеждает самого Поприщина в правильности его соображений и диктуется не полной еще его уверенностью. Дальнейшее чтение открывает (сказывается влияние предыдущего «вредит» как персеверация), что

\* Он строится по образу директора, а затем превосходит его в своих фантазиях (в бреду).

«все достается или камер-юнкерам, или генералам <...> Черт побери! Желал бы я сам сделаться генералом: *не для того*, чтобы *получить руку* и прочее», а чтобы *видеть*, как «будут увиваться <...> и потом сказать им, что я плюю на вас обоих» (честолюбие не меньше, чем у генерала)\*.

Так понемногу, под влиянием аффекта, все больше и больше уходит Поприщин — при слабости критики — в себя самого, и дальнейшие его рассуждения, диктуемые непреодолимым желанием доказать себе и другим, что он не хуже других, вызывают в нем критику, осмеяние и заподозревание других, приводящие его к возвеличиванию себя самого.

Сначала он такой же, как они, затем он выше их. Сначала это только возможность, затем, под влиянием непреодолимого желания, это действительность, в которой он уверен; удивительно только одно, как не знал он этого раньше, как мог он так нелепо ошибаться. В отыскании путей, по которым Поприщин мог бы себя удовлетворить, удовлетворить собственное честолюбие, которое он так легко усмотрел у директора, Аксентий Иванович, чувствуя в то же время слабость, проделывает путь регрессии, то есть возвращения к детским, инфантильным фантазиям, когда, как в сказках, он высокого происхождения, он царский сын и т. п. Пока это только возможность, затем точно молния осветила его мозг, и он понял все.

Быть камер-юнкером — да ведь это «не какая-нибудь вещь видимая, которую можно взять в руки <ведь это только мысль>». Ведь чрез то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан, а так же, как и у меня, как и у всякого; ведь он им нюхает, а не ест, чихает, а не кашляет». Двусмысленное и символическое значение третьего глаза и носа, как фаллических символов, в достаточной степени выяснено работами по психоанализу мифов и саг; о носе, как о мужском органе, мы знаем из повести того же имени; интересно тут то, что Поприщин с громадным Schaulust прежде всего думает о лишнем глазе на лбу или о носе, который он, как любопытный подглядыватель, любит всюду совать. «Чихает» приводит нас к «начихать на него». Так беспорядочные и бессмысленные, но многозначительные мысли, которые лезут в голову раздосадованному Аксентию Ивановичу, вскрывают его сущность и органически с ним спаяны. Рассуждения продолжают в том же духе.

Раз у него, как и у меня, нет лишнего глаза и нос не из золота, рассуждает Поприщин, то я не хуже камер-юнкера; потом в сцене спасения луны носы будут и вовсе уничтожены (вспомним многие подробности о носе Ковалева в повести «Нос»). «Почему же я титулярный советник, может быть, я граф или генерал. Может быть, я сам еще не знаю, кто я таков?»<sup>6</sup> Фантазия не удовлетворенного в действительности Поприщина работает дальше, и перед ним рисуется такая картина: «Вдруг, например, я вхожу в генеральском мундире: у меня и на правом плече эполета, и на левом плече эполета, через плечо голубая лента — что? как тогда запоеет красавица моя?» Снова мужской символ: две эполеты и голубая (голубой — цвет мужской) лента — три глаза, и тотчас же — необходимая справка о том, как на это посмотрит женщина, дочь директора. Притягательная сила военных костюмов для женщин объясняется большим

\* Отход от первоначальной задачи — увидеть их унижение.

количеством мужских фаллических символов в их костюме — шпоры, эполеты, ордена, каска или шляпа, сабля, усы и т. п. «Что скажет и сам папá, директор наш? О, это большой честолюбец! это — масон» (таинственная сила).

«Да разве я не могу быть сию же минуту пожалован генерал-губернатором, или интендантом, или там другим каким-нибудь? Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник!» В сознании Поприщина мучительный вопрос, связанный с реальностью, ищет своего разрешения, но чем больше обращается он к реальности, тем меньше может он надеяться разрешить его. Конфликт между желанием и действительностью не может найти другого разрешения, как только в болезни.

В сознании для этого нет никаких данных, и тогда Поприщин ищет в окружающей обстановке, как он делал и до того, каких-либо опорных точек, которые, при определенной интерпретации — резонировании, могли бы указать ему на такой выход; этого выхода ищет его честолюбие, его «я».

Он все утро читает газеты, и раздражающее его состояние неудовлетворенности, в котором он сам находится, привлекает его внимание к затруднительному положению Испании. «Престол упразднен, как это странно, как может это быть? Нет короля, не может статься, чтобы его не было. Государство не может быть без короля»<sup>7</sup>. «Фамильные причины, или опасения со стороны соседственных держав <...> заставляют его скрываться, или есть какие-нибудь другие причины». Все эти вопросы так захватывающе действуют на Поприщина, что он уже не ходит в департамент. «Признаюсь, эти происшествия так меня убили и потрясли, что я решительно ничем не мог заняться во весь день». В таком «развлеченном» состоянии Поприщин в рассеянности бросает две тарелки на пол, «которые тут же расшиблись». «После обеда ходил под горы. Ничего поучительного не мог извлечь».

Из бессознательного Аксентия Ивановича в этих поступках «по рассеянности» проявляется агрессивность, разрушение прошлого, отказ от прошлого: разбил тарелки, ничего поучительного не мог извлечь из прогулки под горы. Прежняя действительность уже не удовлетворяет его, он занимается делами Испании. Все дальнейшее уже подготовлено в бессознательном и теперь ищет момента для того, чтобы проявиться в сознании и в действиях.

### 3

Человек полагает, что ум управляет его словами, но бывает и так, что слова имеют взаимное и обратное влияние на наш разум. Слова, подобно татарскому луку, действуют обратно на самый мудрый разум, сильно путают и извращают мышление.

*Бэкон*

Рассеянность достигает еще большего напряжения: ни год, ни число не выставлены правильно, год оказывается 2000 апреля 43. Начинается вторая часть эпопеи, второе лицо возникает перед нами из трех нулей (2000). «Сегодняшний день — есть день величайшего торжества! В Испании есть король. Он

отыскался. Этот король я». Приподнятое настроение создает в прозе стихи — с рифмой. «Именно только сегодня об этом узнал я».

В предыдущей записи дневника обращает на себя внимание это обилие «я», которое и раньше занимало значительное место в записках, но там оно чередовалось с другими местоимениями: *ты, он* и т. п. Здесь мажорно и победно звучит «я» эгоцентрика, наконец нашедшего свою ценность, свою сверхценность в своем мире (нарциссизм).

Бредовые идеи растут, резонирования продолжают, но они носят характер категорический, безапелляционный, характер открытых, прозрений. Все мысли получают теперь совершенно противоположное значение (в символическом мышлении — противоположное значение слов). По словам Поприщина, «было безумие считать себя титулярным советником, как это никто не догадался посадить меня тогда в сумасшедший дом!»<sup>8</sup> Молния осветила сознание Поприщина, потому что все ранее бывшее, все его поступки и слова совершенно не связываются с тем, что произошло теперь. Все прежнее — только плод воображения, болезни; теперь-то, наконец, он выздоровел и ясно видит действительность. Мешавшая ему, ограничивавшая действительность — это безумие теперь окончилось: вместо принципа реальности, и до того очень слабого, полную власть над сознанием Поприщина захватил принцип удовольствия. Прежде все происходило, как в тумане (ералаш в голове). Поприщин не мог примирить реальности с желаниями. теперь конфликт разрешен, и то, с чем мы имеем дело, нужно рассматривать с точки зрения Freud'a<sup>9</sup> как определенное, возможное для данного человека, разрешение конфликта, т. е. как субъективное выздоровление, так как найден выход из рассеянности из ералаша в голове, и больной собой вполне удовлетворен\*. Для Поприщина открывается возможность счастливого существования, и он теперь может в «милостивых словах» успокоить и уверить в благосклонности прислугу Мавру; он даже понимает, что «черному народу» «нельзя говорить о высоких материях». В таком счастливом состоянии самодовольствия Поприщин делает открытие, что человеческий мозг находится не в голове, а «приносится ветром со стороны Каспийского моря». Счастливая мысль о королевском достоинстве родилась не в его голове, а принесена из далеких южных стран (Каспий), из бусурманских стран, что затем раскрывается в открытии о том, что во Франции распространена вера Магомета (Каспий, Франция, Испания, Китай не различаются). «В департамент не ходил... Черт с ним! <Что такое благородство службы перед новым собственным благородством!> Нет, приятели, теперь не заманите меня; я не стану переписывать гадких бумаг ваших!» (Проявляются противоположные чувства — амбивалентность.) Вместе с субъективно найденным выходом из конфликта — потеря трудоспособности и зависимости от реальности.

Почувствовав свою силу, Поприщин продолжает распоряжаться и, согласно своим желаниям, перестраивать жизнь. Агрессивность видна, как я уже упо-

---

\* Практически это и есть болезнь, которая самого Поприщина вывела из затруднительного положения, когда он смог разрешить вопрос о том, кто он — бегство в болезнь. Обратим внимание на четкое разделение двух систем мышления у Поприщина: здорового и больного, которые между собою не связываются в его сознании, но глубоко связаны по смыслу.

минал, в словообразовании «Мартобря 86 числа. Между днем и ночью». Сказать *вечером* (упадок, закат солнца) было бы не в стиле *мартобря*, свидетельствующем об агрессивности, борьбе; выражение *между днем и ночью* более неопределенно, как и *мартобря*, и в то же время, как *мартобря*, говорит о борьбе, взаимодействиях между ночью и днем. Дальнейшим развитием того же мотива является утверждение Поприщина (после замечания со стороны экзекутора о том, что надо идти в департамент, куда он не ходил более трех недель), что люди несправедливы: ведут счеты по неделям — поэтому в мартобре оказались не недели, а 86 дней: 8, т. е. больше 7-ми, и 6, т. е. меньше 7-ми, словом — как пожелает его величество. Фердинанд VIII может приказать, чтобы в неделе было 8, а то и 6 дней, а *восемь* и *шесть* в звуковом смысле есть не что иное, как *восшествие* на престол. Такое чтение *вос шесть* диктуется представляющим *март-обря*. Такими чисто звуковыми ассоциациями и связями переполнена голова больного Поприщина, и, когда ему подали бумагу, чтобы он подписал ее, он не задумываясь написал *Фер* (Ферт), или — в то же время — *хер* (похерить), восьмой<sup>10</sup>, т. е. с целым рядом коронованных предшественников на престоле, на который он *восшел*\*.

Счет по неделям ввели жиды, потому что раввин их в это время моется. Суббота, банный день, дискредитирует высокую особу короля Испании, потому он не станет считаться с недельными сроками (он три недели не был на службе).

Эта переоценка себя самого (86, т. е. дважды 43-й год жизни Поприщина) и сознание собственного величия делает Поприщина, как он думает, равнодушным к окружающим; однако выражение «канцелярская сволочь» выдает его агрессивность.

Подавленная в периоде здорового состояния агрессивность Поприщина, как и у Акакия Акакиевича Башмачкина, в состоянии болезни проявляется как дискредитирование власти директора или значительного лица. Башмачкин неприлично выражался о значительном лице, Поприщин полагает о директоре, что он пробка, а не директор. «Пробка обыкновенная, простая пробка, больше ничего. Вот которую закупоривают бутылки». «Простая пробка», дискредитирование директора связано с половым намеком, со сравнением его с мужским органом.

Покончив с пробкой — мужским, Поприщин занимается бутылкой, т. е. женским, дочерью директора, которую застает в *уборной* перед зеркалом.

Как она, так и он любит себя (нарциссизм, созерцание себя), и тут новое открытие освещает его сознание. «Я теперь только постигнул, что такое женщина. До сих пор никто еще не узнал, в кого она влюблена: я первый открыл это. Женщина влюблена в черта. Да, не шутя». Зеркало и его слова о том, что ее ожидает большое счастье (тайну своего королевского достоинства он скрыл), ситуация как бы гадания перед зеркалом судьбы — приводит Поприщина к ассоциации с миром темных сил, чертей и вызывает и обуславливает его открытие: женщина его не любит, но и он не любит, а знает ее.

\* Чрезвычайно характерная черта раннеслабоумных, что они оперируют в своем бреде не образами, а заменяющими им образы и заслоняющими мир *словами*, — отсюда их неологизмы.

И это наблюдение и все последующее есть только дальнейшее развитие эгоцентризма и самоудовлетворения (регрессия в нарциссизм); симптомы, бредовые идеи заменяют сексуальное удовлетворение, и Попришин, открыв, что женщина любит черта (т. е. обнаружив первородный грех — инфантильные фантазии), уже в дальнейшем не станет больше добиваться дочери директора. Умственная деятельность, направленная единственно к тому, чтобы удовлетворить желание, заменяет ему и делает ненужным половое желание.

Доктор Паскаль в «Ругон-Маккарах» Золя жалуется, что наука ослабила в нем половое чувство<sup>11</sup>. Это происходит всегда, когда наука *заменяет* половое, а не свободна от него, когда не произошло так называемой сублимации.

Сделав открытие, что женщина любит черта, Попришин в примерах, которые он приводит, раскрывает нам подкладку своего открытия. «Вы думаете, что она <женщина> глядит на этого толстяка со звездой? Совсем нет, она глядит на черта, что у него стоит за спиной. Вон он спрятался к нему во фрак. Вон он кивает оттуда к ней *пальцем*! И она выйдет за него. Выйдет». Связанный с половым черт — вот что движет женщиной, он *во фрак* спрятался (у Грибоедова — «какой-то странный выем <где?>, рассудку вопреки, наперекор стихиям»<sup>12</sup> (пола?)) и кивает оттуда к ней *пальцем*. В фаллическом значении этого дьявола, принявшего вид змеи — пальца и соблазнившего Еву (женщину), не может быть сомнения. Так в беспорядочных фантазиях больного ожидают перед нами примитивные символические верования архаических времен, переданные нам нашими отдаленнейшими предками и скрывающиеся в бессознательном человека. Все это грязное дело с чертом и женщиной есть только аренда, они, эти патриоты, хотят эксплуатировать невежество, — теперь Попришин не попадет на эту удочку, он слишком хорошо все это понял. Все это — только честолюбие, теперь у него его нет, так как он король Испании; он отлично понимает, какого низкого происхождения честолюбие, от которого он теперь освободился. И вот требуется унижить еще больше это честолюбие и открыть его происхождение.

Честолюбие, как объясняет Попришин, происходит оттого, «что под язычком находится *маленький пузырек* и в нем *небольшой червячок* величиною с *булавочную головку*, и это все делает какой-то цирюльник, который живет в Гороховой. Я не помню, как его зовут; но достоверно известно, что он, вместе с одною повивальной бабкою, хочет по всему свету распространить магометанство, и оттого уже, говорят, во Франции большая часть народа признает веру Магомета». Фаллическое понимание честолюбия здесь раскрывается явно. У Попришина уже нет честолюбия и нет половых стремлений; маленький пузырек, а в нем червячок — это возвращает его к детским представлениям о детском половом органе, причем цирюльник с утраченной фамилией (alter ego Ивана Яковлевича из повести «Нос») и повивальная бабка воскрешают кастрационный комплекс, т. е. отец и мать уменьшают до детской беспомощности половой орган и возвращают Попришина (регрессия) ко времени его нарциссизма, самолюбования, самовлюбления и неспособности к половому. То же детское встречается неоднократно, например, в упоминании о чугунных дорогах по всей Европе. Попришин свободен от полового, у него нет магометанских вкусов, как у французов, и он не изменит своей религии (удовлетворение от неспособности). Еще недавно весь охваченный эротическим желанием, ища

встречи с дочерью директора (заразившись примером встретившегося чиновника), теперь, под воздействием самоудовлетворения сидящей перед зеркалом дочери директора, он так же легко отказывается от нее<sup>13</sup>. Ему нужен не объект любви, а он сам, он влюблен только в себя, ищет удовлетворения только от себя.

После такого исключительного события счастливый Поприщин не замечает времени и отмечает: «день был без числа», что одновременно означает, что его нельзя и считать за день; так как «портные «совершенные ослы» и «чтобы эти мерзавцы не могли испортить» мантии, то он «сам решил шить, заперши дверь, чтобы никто не выдал» (противоположное значение).

Надо переодеться согласно новому положению. Вместо старой шинели и нового виц-мундира Поприщин шьет себе мантию\*. В следующий день — «числа не помню. Месяца тоже не было». Мантия готова, но депутатии из Испании нет, стоит ли помнить число и месяц такого неприятного дня. В этом моменте снова раскрывается сущность бессознательного мышления, избегающего всего, что неприятно вспоминать, на чем и основан процесс удаления из сознания, забывания, вытеснения неприятного.

Поприщин идет на почту спросить о депутатах из Испании, «почтмейстер чрезвычайно глуп, ничего не знает: нет, говорит, здесь нет никаких испанских депутатов, а письма если угодно написать, то мы примем по установленному курсу. Черт возьми! что письмо! Письмо вздор. Письма пишут аптекари, да и то прежде смочивши уксусом язык, потому что без этого все лицо было бы в лишаих»<sup>14</sup>.

Бессмысленная ссылка на аптекарей здесь на самом деле является фразой с очень уплотненным содержанием (*Verdichtung*)<sup>15</sup>, то, что мы нередко встречаем в снах и в выражениях больных, точно так же как это имеет место в остроте, шутке и т. п. Аптекарь, это значит человек, обращающийся с сильными ядовитыми средствами, взвешивающий всякую малость, принимающий предосторожности от заражения, благо он окружен лекарствами. Но как взвесить, как написать письмо? Все должны и так знать, кто такое Поприщин; то, что все должны знать, кто такой больной, это — симптом, крайне характерный для того состояния, когда грань между больным и окружающим миром утеряна, тогда мысли, все, что случается с человеком, всем решительно известны, им не для чего обо всем этом объявлять (идея о своей значимости).

В то же время этот аптекарь связывается с тем аптекарским пузырьком, на который похоже лицо начальника отделения, умеющего писать письма; ассоциация с этим неприятным для него человеком выражается еще раз в дискредитировании лица начальника (повод — начальник почты, осмеливающийся, так же как начальник отделения, давать ему советы): лицо в лишаих, если не смажет уксусом языка.

Ассоциации у Поприщина, как это характерно при символическом или архаическом мышлении, цепляются за всякую возможность каких бы то ни было спаек, то звуковых, то по аналогии, то в фигуральном смысле, и отсюда понятно как будто бессмысленное сочетание машин, движущихся паром, —

\* Сравни в «Шинели»: шинель — как верная жена; мантия заменяет жену и Поприщину.

пароходов и чугунных дорог (паровозов): «по всей Европе чугунные дороги, и пароходы ездят чрезвычайно быстро».

Все окружающее Попришин понимает сразу, легко — как исполнение своих желаний (больной бежит в болезнь, ища в ней осуществления того, в чем ему отказала действительность). Люди с бритыми головами — эти гранды или солдаты; тот, кто бьет палкой, может быть только канцлером.

Бритые люди и битые палками напоминает Китай, бритые головы — китайские обычаи; действительно, если написать на бумаге *Испания*, то выйдет *Китай*\*. Вспомним, что то же самое сделал в свое время Гоголь, назвав сначала свою повесть «Сон», потом «Нос», так что, если прочесть наоборот, то получается *нос-сон*. Это явление, отмеченное Abel'ем для древних языков, сохранило свое значение и в нашем\*\*.

«Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге; и *прескверно* делается. Я удивляюсь, как не обратит на это внимание Англия» — целый ряд инфантильных теорий о рождении как освобождении кишечника: дети — помет. Протест против унижительного, с точки зрения невротика, положения тех органов, в которых зарождается человек, есть один из очень распространенных симптомов у нарцисстически влюбленного и переоценивающего себя человека (рождение из головы). В своих фантазиях невротик нередко считает себя рожденным как-нибудь внеполовым образом, о чем много интересного можно найти в «Рождении героев» у Rank'a.

Испания, оказывается, есть Китай (противоположности имеют одно значение), царствование сопряжено с избиением палкой канцлера — в том же направлении развивается, цепляясь за окружающие события, мысль Попришина, и в событии, которое грозит луне, мы имеем снова символическую инсценировку его же собственной ситуации.

«Земля сядет на луну» — канцлер сел на Попришина. Хромой бочар, делавший луну, никакого понятия о ней не имел. «Он положил смоляной канат и часть деревянного масла; и оттого по всей земле вонь страшная, так что нужно затыкать нос. И оттого самая луна — такой нежный шар, что люди никак не могут жить, и там теперь живут только одни носы. И потому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся на луне» (генеалогическая теория).

Закрадывается сомнение в том, что канцлер понятия не имеет, что такое представляет собой Попришин. Последующие соображения, связанные между собой внешней, формальной связью, снова приводят Попришина к пониманию целого ряда как будто совершенно не связанных между собой явлений. Луна — нежный шар, но она сделана хромым бочаром, который взял «смоляной канат <по-видимому, в бочку> и часть деревянного масла»; это, может быть, говорит о происхождении Попришина, о его хромом отце (?) и о толстой матери. Хромой бочар, делавший луну в Гамбурге (немец обезьяну выдумал)<sup>16</sup>,

\* Испания, гишпанец, шпанец — мужское, Китай — люди, наоборот, с косой, как бабы; это первый намек на гомосексуальность, типичную, по Freud'у, для бреда преследования, потом поддержанный словами *Алжир, магометанская вера, бей* и т. п.

\*\* См. сб. «Психология слова и символика».

связан с фазами луны, с ущербом ее, т. е. с кастрационным комплексом, что объединяет этого бочара и хромого Гефеста, поймавшего в сети Ареса и Афродиту\*. Смоляной канат — снова уничижительный символ фаллоса, бочка — женских гениталий, круг луны (в смысле прегенитальном) — задней части человека, вот почему воняет луна, нежный шар, на который садится земля (кастрационный комплекс), лучше сказать — та часть, которой садятся на землю. Луна воняет и тесно связана с *носами*. Мы уже и раньше вскрывали эту связь между обонянием и копрофилическими удовольствиями в повести «Нос». С этими удовольствиями нам нередко приходится встречаться то в форме неприкрытых удовольствий от отвратительных запахов, то в более утонченной форме, когда изысканные, надушенные люди сладострастно возбуждаются от запаха конюшен. Теперь луна получает иное значение, как об этом свидетельствует и самая фамилия «Поприщин»: тут есть и *попо* и *прищит* (Крутотрыщенко у Гоголя), и *Трошинский* из его детских воспоминаний (унижение магната, издевавшегося над отцом Гоголя — «хрым» бочаром) — все то, что мы уже отметили в «Носе», где *нос* оказался имеющим два смысла, мы снова встречаем здесь.

«Господа, спасем луну, потому что земля хочет сесть на нее». Но в это время «вошел великий канцлер», «ударил меня палкою и прогнал в мою комнату <угрозы отца\*\*>. Такую имеют власть в Испании народные обычаи!» (отцовский комплекс). Дата следующей записи «Январь того же года, случившийся после февраля», говорит, с одной стороны, что человек, имеющий возможность вмешиваться в судьбы луны и земли, легко может, наконец, передвинуть месяц январь и заставить его быть после февраля. *Февраль*, кроме того, созвучен с *febris* (febris) — лихорадка, как в то время называли душевные болезни. Все теперь во власти короля Испании; в то же время в «февруарии» — *couleur locale* Испании, высокий стиль (многомысленность символов).

В этой Испании, однако, все непонятно. «Народные обычаи и этикеты двора совершенно необыкновенны. Не понимаю, не понимаю, решительно не понимаю ничего. Сегодня выбрили мне голову, несмотря на то что я кричал изо всей силы о нежелании быть монахом. Но я уже не могу и вспомнить, что было со мною тогда, когда начали мне на голову капать холодного водою. Такого ада я еще никогда не чувствовал. Я готов был впасть в бешенство, так что едва могли меня удержать. Я не понимаю вовсе значение этого странного обычая. Обычай глупый, бессмысленный! Для меня непостижима безрассудность королей, которые до сих пор не уничтожают его».

---

\* Здесь канат и бочка — сексуальные символы, усиленные опасением, что земля сядет на луну.

Интересен факт: Гоголь в деревне у Смирновой «достает пустой круглый ящик, в котором были привезенные из Константинополя лакомства (халва и рахат-лукум), вынимает дно ящика, наклеивает бумагу, намазывает ее маслом, приклеивает огарок», и луна готова — так играл Гоголь с детьми. К этому случаю, может быть, относится и желание достать и спасти луну, и то, что она делается в Гамбурге.

\*\* Пассивная гомосексуальность, характерная для людей с бредовыми идеями, параноиков (Freud).

К этим словам Аксентия Ивановича можно вполне присоединиться. Бедный Гоголь тут же будто предчувствовал, что спустя много лет он сам падет жертвой душевной болезни, которую тогдашние врачи, лечившие его «по всем правилам науки», привели к последнему концу, подвергнув уж и без того истощенного Гоголя кровопусканиям;<sup>17</sup> Гоголя хотели освободить от *дурных соков* и для этого выпускали кровь.

Насколько здоровее и правильнее был взгляд на душевную болезнь Гоголя, насколько инстинктивно чувствовал он, что не в силах помочь ему в его страданиях психиатры, об этом сохранились некоторые воспоминания. Гоголь, заболев своей последней болезнью, часто бродил около Преображенской больницы, тогда еще приказа общественного призрения, и так и не решился зайти в самый приказ<sup>18</sup>.

Такое лечение, такое насилие, как мы знаем теперь, ведет больного все дальше и дальше от реальности, заставляет его бредовые идеи, замещающие для него недостающее удовлетворение от окружающей действительности, развиваться еще пышнее.

Вести к действительности может только находящийся в контакте, связанный с больным врач, который, при обоюдных усилиях больного и врача, ведя за руку своего пациента, будет вместе с ним приглядываться и разбираться в реальности. И критика, и ошарашивающая агрессивность (будет ли она применяться в виде капель воды на бритую голову больного или в виде насмешек и осуждения, как будто бы ведущих его к реальности) — и то и другое равно осуждено на неуспех и одинаково нечеловечно. «Обычай глупый, бессмысленный!»

Действительно, в бедной голове Поприщина появляется новая бредовая идея, — канцлер оказывается не канцлером, а инквизитором, в слове *Полиника* для символического мышления — достаточно убедительное созвучие с начальником *отделения*, которого Поприщин сначала подозревал в преследованиях.

Но лечение продолжается, великий инквизитор опять приходит в комнату, и вместо того чтобы помочь больному, лечение заставляет его скрываться и прятаться от лечащего. Инквизитор «сначала закричал: «Поприщин!» — я ни слова. Потом: «Аксентий Иванов! титулярный советник! дворянин!» Я все молчу. «Фердинанд VIII, король испанский!» Я хотел было высунуть <из-под стула> голову, но после подумал: «Нет, брат, не надуешь! знаем мы тебя: опять будешь лить холодную воду мне на голову». Однако же он увидел меня и выгнал палкою из-под стула. Чрезвычайно больно бьется проклятая палка». Но тотчас же (и это чрезвычайно тонко подмечено Гоголем) «*вознаградило* меня <бред растет> нынешнее открытие: я узнал, что у всякого петуха есть Испания\*, что она у него находится под перьями, недалеко от хвоста». Вопрос о том, где же Испания, куда стремится Поприщин, остается неразрешенным, и,

---

\* Сравни: «Я заметил, что у всякого почти образовалась в голове своя собственная Россия, и от того бесконечные споры... В провинциях даже имя Россия не раздается на устах, раздается, что прочитано в новейших романах (здесь в газетах), переведенных с французского. Нечего таить греха, — все мы очень плохо знаем Россию».

все более отрываясь от действительности, он возвращается к таким примитивным воззрениям на Испанию, гишпанца, о которых мы уже упоминали в разборе «Носа». Словом, Испания редуцирована теперь до фаллического символа, и к этому привело лечение, имевшее целью выгнать из головы глупые мысли. «Под перьями» — теперь, обрив голову, как по задней части, секут Поприщина холодной водой, приговаривая «вот тебе Испания», — и тогда в больном мозгу, исключительно символически мыслящем, отыскалось это место для Испании, и до настоящего времени еще сохранившее свое старое значение в пошлых анекдотах. У каждого человека, а не только у петуха, есть «своя» Испания, когда он петушится, когда он хочет скрыться от действительности: должно же быть место, куда человек может уйти, — это место в регрессии, в его детстве. Болезнь ведет при неблагоприятных условиях к тому, что мысли больного делаются все более и более примитивными и детски сексуальными.

## 4

О, как отвратительна действительность! Что она против мечты?

*«Невский проспект»*

Бессильная злоба инквизитора не в силах благотворно воздействовать на больного Поприщина; последняя его запись уводит его все дальше и дальше назад, к самому детству, к тому беспомощному детству, к тому жалкому состоянию, когда только у матери мог он найти защиту и сочувствие. Путаница чисел и слов; порядок слов и их правильное расположение утеряны.

Поприще Поприщина заканчивается — он возвращается в детство, в примитивное состояние первичных детских удовольствий. Окружающие его не понимают, он не знает, за что они мучают его, чего хотят от него, бедного, что может дать он им... «Спасите меня! возьмите меня!» Это вопль страдавшей души — и снова уходит от действительности Поприщин: мчите тройку, кони, чтобы ничего не было видно\*. Туда, на небо.

Дом ли то мой синеет вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его. Прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! — Матушка! пожалей о своем больном дитятке!..»

И затем, как бы возвращаясь снова к своему бреду, сделав опять какое-то важное с его точки зрения открытие, Поприщин (прыщ переходит в шишку; теперь он снова шишка) совершенно как бы неожиданно заявляет: «А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?» И в самом деле, повесть органически закончена, то, что было только просто прыщом (Поприщин), теперь сделалось «шишкой», значительным лицом (под носом у людей, которые его били, «бея»)<sup>19</sup>, под влиянием тяжелых для эгоцентрика условий реального существования.

Такова сила судьбы, неумолимого фатума, «кисмет» востока. Аптекарь добился своего; он вылечил и превратил Поприщина в жертву судьбы и заставил

\* Желание ничего не видеть, уйти от действительности.

признать его «веру Магомета». Поприщин уходит от действительности в «кейф», в созерцание невидимого и не признаваемого другими, создает свой новый мир на принципе удовольствия и через то получает невыразимые страдания от той же действительности, не желающей признать ни его, ни фантастические, не связанные с реальностью, бредовые идеи.

Он видит шишку под носом у алжирского бея, но не видит гипертрофии своего честолюбия, уродливой переоценки своей личности, то, что под носом у него самого он не в силах увидеть (ведь и самого носа видеть нельзя, так как носы на луне, а на земле вонь страшная, трудно живется). Отвергая земную реальность, но уже не видит не только своего носа, но и то, что у него под носом, но зато прекрасно видит и открывает все, что находится под носом у других. Но все то, что он видит, не дает ему возможности вернуться к реальности, так как себя самого он все же не знает.

Зато знания, его открытия у других его удовлетворяют чрезвычайно, и, весь отдавшись им, он все больше и больше теряет возможность судить и оценивать себя самого. Знания его имеют одно направление — давать ему удовлетворение, одну цель — увести его от действительности. И того и другого он добивается, однако, подвергая себя мучениям, которые, как он думает, идут от действительности, и это еще более укрепляет тот разрыв с реальностью, который произошел у Поприщина в силу невыносимости для него этого ощущения — считать себя слабым, беспомощным, жалким.

Теперь роковой круг замкнут, одно обуславливает другое, одно укрепляет и оправдывает другое, выхода нет, возврат к реальности не может осуществиться. И только как слабая надежда, как «звездочка сверкает вдали», светится возможность через любовь матери, через осознание своей беспомощности, снова родиться и принять этот мир, от которого ушел Поприщин.

## 5

Молитесь Богу только о том, чтобы открылось перед вами его <недуга> чудное значение и вся глубина его высокого смысла.

*«Переписка с друзьями»*

Обращаясь теперь к тому вопросу, который в той или иной степени уже затрагивался нами при разборах других произведений Гоголя, — к вопросу о том, в какой мере в «Записках сумасшедшего» мы имеем верное или несколько видоизмененное изображение кающегося, бичующего себя писателя, мы должны снова спросить себя о том, насколько позволительно подходить таким образом к произведениям, даже если сам автор в своей «Авторской исповеди» заявляет, что герои его — из его собственной души и что в своих произведениях он имел перед собою зеркало, в которое смотрелся.

Такое притязание частично увидеть в гоголевских произведениях самого автора — облегчается тем обстоятельством, что личность автора иной раз откровенно и ярко, иногда несколько прикрито, но всегда и всюду проглядывает через произведение Гоголя. (Конечно, этим не исчерпывается все содержание повестей Гоголя.) Иногда он как бы не может удержаться от того, чтобы не

выставить, даже обличить себя так, как поступил он, например, в «Мертвых душах». Так сделал он и в «Театральном разезде», так же, в иной несколько форме, выступает он перед нами в виде пасечника Рудого и в «Вечерах на хуторе».

У Гоголя было непреодолимое стремление показать себя, ярко и выпукло выставить себя на «всемирные очи», и этот суд видящих должен был помочь и зрителю сделаться зрячим, увидеть себя и посмеяться горьким смехом над собой.

Однако зрячим делается прежде всего тот, кто имеет мужество видеть себя строгим, беспощадным оком, и если умрет от посторонних взоров, как Хома Брут, от страшной земной действительности, то ничего не оставит после себя доброго. Этого боялся Гоголь, и он видел, видел в себе все то, что осуждал в других и больше всего осуждал в себе самом, раскрывая в своих произведениях-исповедях тайники своей души.

Многое в Поприщине близко и типично для самого Гоголя, как и во всех его героях; несмотря на чрезвычайно большое разнообразие их, в них есть что-то, что в новой форме, в новом аспекте снова раскрывает нам характерное для них, которых никак нельзя назвать, как это делает Брюсов, марионетками<sup>20</sup>, персонажами с гипертрофией того или иного душевного органа или редуцированных до какой-либо одной «предельной черты», как выражается Розанов<sup>21</sup>.

Много существенного сказано было о Гоголе многочисленными истолкователями его произведений; говорили, что он моралист, говорили, что у него всегда все безмерно, указывали на бедность внутренних переживаний у его героев, указывали, как много черпал Гоголь у других, у Пушкина, из народных преданий; из какого-либо департаментского анекдота он, как мы видели, создал «Шинель»; взяв тему Пушкина, сотворил «Мертвые души», доведя до предела мысль, пришедшую ему в голову.

Однако если Гоголь действительно моралист и если его задача, как он, видимо, сам в это верил, а с годами эта вера в нем все больше укреплялась, — *учить* людей, то у него было сознание, что он призван сделать *большое дело*, уча людей, раскрывая им глаза на них самих и на окружающее. А разве для моралиста так необходимы новые, оригинальные темы, выдуманные темы, разве не воспользуется моралист *всяким случаем жизни*, чтобы использовать в желательном ему направлении и с определенной целью существующий уже интерес к тому или другому явлению жизни? И чем дальше в действительности стоял от жизни Гоголь, чем меньше был он с нею связан, тем настойчивее искал он жизненных тем, потому что, как он говорит, мир особенно отчетливо представляется ему, когда он удалится от него. Об этом удалении от мира, о созерцании его из «прекрасного далека», об ужасе действительности и о мечтах о тройке, которая вихрем несла бы его из этого мира, туда, далеко, далеко, где Италия и Малороссия, где дом его матери, где светлые воспоминания детства и где матушка пожалеет своего бедного сиротку, — об этом сказал нам в «Записках сумасшедшего» Гоголь.

Уже Анненков отметил у Гоголя его страсть к поездкам на тройке, к стремлению вдаль<sup>22</sup>. Гоголь мчится не вперед, а в даль, подальше отсюда.

Поприщин мчится в Испанию, которая оказывается в то же время Китаем — мчится на тройке в последнем абзаце повести, где море, Италия, дом

матери, русские избы. Лучше всегда в прошлом и далеком, — так всегда думали и думают великие меланхолики: в прошлом, ребенком рисует себя в своей гравюре «Меланхолия» Дюрер<sup>23</sup>, беспомощно и одиноко сидящим на громадном жернове жизни, беспощадно перемалывающим все живое. Все будет прахом и пылью, останутся только светлые воспоминания о прошлом, может быть, о детстве или о стародавних временах.

Но сегодняшним живет Поприщин, так как не знает, что даст ему завтра. Не находя в действительности того, что могло бы его удовлетворить, Поприщин уходит от нее в далекую Испанию или Китай, спасает луну; уходя от деловых бумаг на благородной службе в департаменте, приходит к другим бумажкам, уже совсем неблагородным, в лукошке собаки; убегая от жалкой жизни ничтожного чиновника, титулярного советника, приходит к беспомощному, детскому состоянию; уходя от своей фамилии *Поприщин*, приходит к *шишке* под носом у алжирского бея (набили ему шишек, не бесись с *жиру* — *Алжир*; *Ал-жир* — слово далекой страны и в то же время — не просто ли *беситься с жиру*).

К таким последствиям приводит бегство от действительности, невозможность и нежелание признать ее. Поэтому надо ее признать, увидеть и выставить ее перед очами, чтобы каждый мог рассмотреть все, от чего бежишь, что неумолимо подавляет и грозит раздавить, как рок. И, раздавливая души, судьба, подвластная человеку, деформирует, уродует жизнь, меняет образ человеческий, как, например, Гоголь сказал о Плюшкине: «А ведь было время, когда он только был бережливым хозяином!» Чем дальше, тем хуже, тем больше сгущается мрак, и один выход у всех деформированных — идти обратным путем, путем регрессии в детство, к беспомощности, к тому, что связано с бедностью внутренней жизни эгоцентрика, с жизнью, которая еле-еле тлеет еще в опустошенной, редуцированной до простейшего душе Плюшкина, Поприщина и других. Человек идет назад, когда он руководится принципом удовольствия, и идет вперед, когда он опирается на реальность. Регрессия дает удовлетворение только в фантазиях, болезнях, а не в реальности.

И все эти особенности есть и у нас, все это в той или иной мере видел и находил в себе Гоголь, когда, например, мистифицировал окружающих, когда не проставлял чисел и местностей на своих письмах или проставлял из тщеславия такие места, где он на самом деле не был (например, письмо из Любека к матери). Какие-то непреодолимые и в то же время непонятные, доставлявшие какое-то удовлетворение и затем бездну страданий или огорчений мотивы вызывали все это; может быть, это были те темные силы, нашедшие у Мережковского такую простую редукцию до гоголевского черта, с которым всю жизнь боролся и пал, наконец, истощив силы, Гоголь.

Внешне, если хотите, это — борьба с чертом, с вождением, с половым, потому что разве не дьявол является искушителем и соблазнителем и разве не дьявол (половое) нужен женщине? Но внутренне (в том очистительном процессе, который проделал на своем жизненном пути Гоголь) на этом пути мы встречаем больше, чем простую борьбу, — мы видим в Гоголе способность глубоко заглядывать в такие проявления человеческой души, которые диктуются бессознательным, то есть общечеловеческим, поскольку пошлы и примитивны, поскольку не освободился от них человек и не смог развиваться дальше.

Черты, типичные для всех персонажей Гоголя, имеют примитивный, так называемый прегенитальный характер; это недоразвившиеся, как, например, Собакевич, люди: «натура недолго мудрила» над ним, «хватила топором раз — вышел нос,хватила в другой — вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза и, не обскобливши, пустила на свет, сказавши: Живет!» Мягкий, приторный Манилов не сложнее Собакевича, буян Ноздрев, убогая Коробочка — все они примитивно простые, несложные продукты той же самой натуры, но никто из них не потрудился над собой; никто не работал над тем, что у них есть, короче, это только «существователи», или мертвые, не ожившие души.

Задача моралиста — показать, какими примитивными в своей непригодности остались эти люди, выросшие, следуя пассивно процессу внешнего роста и отставая с каждым годом все больше и больше в своем духовном развитии (например Перерепенко).

Они только мечтают и удовлетворяются мечтами, в мечтах они готовы сделать иной раз хорошее, но оно недодумано и потому бесплодно и никогда не претворится в творческое действие; если они и задумают и выполнят то или иное, что пришло им в голову, то их действие будет продиктовано все той же примитивной, своекорыстной страстью к самоудовлетворению, которое так легко наступает и так быстро истощает всякое желание действовать дальше.

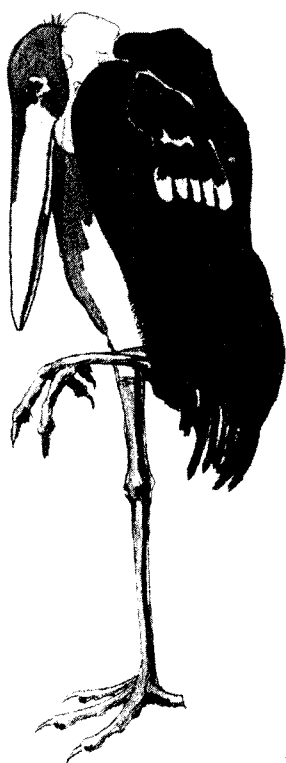
Поручик Пирогов из «Невского проспекта» — лучший пример такой возможности найти удовлетворение: после печального события (избиения его немецкими ремесленниками) он успокаивается, съев два сладких пирожка. «Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша! Получаем ли мы когда-нибудь то, чего желанием? Достигаем ли мы того, к чему, кажется, нарочно, приготовлены наши силы? Все происходит наоборот <...> Тот имеет отличного повара, но, к сожалению, такой маленький рот, что больше двух кусочков никак не может пропустить; другой имеет рот величиною с арку Главного штаба, но, увы! должен довольствоваться каким-нибудь немецким обедом из картофеля. Как странно играет нами судьба наша!

«Но страннее всего происшествия, случающиеся на Невском проспекте <...> Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется! <...> но дамам меньше всего верьте <...> Далее, ради Бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо! Это счастье еще, если отделаетесь тем, что он зальет щегольской сюртук ваш вонючим своим маслом. Но и кроме фонаря, все дышит обманом <...> сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде». Странные происшествия происходят в произведениях Гоголя, «всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется! <...> но дамам меньше всего верьте». Далее ради бога от освещения, проходите мимо, не останавливайтесь, это еще счастье, если он зальет щегольской ваш наряд вонючим своим маслом примитивных сексуальных и прегенитальных удовольствий, все дышит обманом, лучше не останавливаться. Ведь все, что показано здесь, — все это не настоящее, это уродство, карикатура, искажение действительности; и это, конечно, случается тогда, когда мы бережем наш щегольской сюртук и боимся запачкаться от грубого прикосновения действительности.

Наш фонарь освещает и показывает нам только то, что мы хотели бы увидеть. Гоголь учит нас видеть то, чего не желают видеть люди в себе и охотно видят даже не в типах Гоголя (некие уроды с того света), а в нем самом.

Но все это увидел он и раскрыл перед нами не из побуждения, которое заставляет нас иной раз показать себя с самой неприглядной стороны и удовлетвориться этим: для Гоголя это показывание было всенародной исповедью ради спасения самого ценного в его душе; его внутренняя работа в большей или меньшей мере задевает нас соответственно тому, что хочет получить читатель; здесь мы пытались поставить вопрос иначе: не то, что хочет, но — что *должен* получить читатель для того, чтобы хотя бы сколько-нибудь приблизиться к той духовной работе, которую проделал над собой великий Гоголь.

Октябрь 1922 г.



Paris

## «Похождения Чичикова, или Мертвые души» Гоголя

Ее нужно перечитать несколько раз не только тем, которые ее совсем не поняли, но даже и тем, которые ее поняли лучше других. Там есть несколько душевных тайн, которые не вдруг постигаются. Много принимается совсем не в том смысле, в каком хотел я сказать, даже и людьми весьма умными.

*Письмо к Россети о «Переписке с друзьями»<sup>1</sup>*

Анализ творчества Гоголя оказался бы совершенно недостаточным и неполным, если бы исследователь миновал в своем анализе то произведение, с которым связана вся последняя половина жизни и творчества Гоголя. «Мертвые души», по единогласному мнению всех изучавших творчество Гоголя, являются наиболее значительным, наиболее продуманным из всех его произведений. С «Мертвыми душами» связаны наиболее замечательные произведения, как, например, «Авторская исповедь», «Переписка с друзьями», многие письма, повести. Растянувшийся на целый ряд лет творческий процесс «Мертвых душ» интимно связывается с другими его произведениями, как написанными в то же время, так и ранее созданными. В то время, когда мысль Гоголя работала над поэмой, писатель высказал желание, чтобы «появилась такая мошь, которая бы съела внезапно все экземпляры «Ревизора», а с ним «Арабески» и «Вечера» и всю прочую чепуху»<sup>2</sup>. Другими словами, Гоголь уже в 1837 г. смотрел на «Мертвые души» как на такое произведение, перед которым все то, что он написал до этого, — чепуха; Гоголь фактом создания поэмы как бы отменял и уничтожал все ранее написанное.

Начиная создавать «Мертвые души», Гоголь, как это для него типично, не сознавал всей значительности задачи произведения, выявившейся перед ним только в процессе творчества. Мало-помалу выяснялась моральная сторона произведения, задуманного как анекдот, как смешное положение. В смешном, в выдумке стали звучать новые, сначала незаметные и не создаваемые самим автором мотивы, и чем дальше, тем больше приобретали они значение, и, наконец, только с точки зрения их, только черпая в них свои силы, стала расти и складываться поэма.

Внешний, смешной анекдот в творческом процессе углублялся, ширился и стал, как это характерно для писателя, делом его жизни, зеркалом, в которое он смотрелся, исповедью, которую он осознал и выстрадал. Теперь между писателем и его произведением обнаружилась и укрепилась связь, которой, может быть, вначале (по крайней мере в его сознании) не было. Появилась определенная задача, и с точки зрения этой задачи обрабатывается и приводится в строй поэма. Но для того чтобы выполнить душевное дело надо было в себе самом найти и обнаружить те стадии духовного совершенствования и роста, которых еще не было в полной мере в душе писателя. И вот на свое произведе-

ние он смотрит как на подвиг, как на дело, подобное тому, какое в свое время совершил в Италии Дант в своей «Божественной комедии». Путь человека идет через Ад, Чистилище в Рай, и если сначала наряду с отрицательными типами Гоголь хотел ввести в поэму положительные, то теперь он замышляет вторую и третью части ее.

Гоголем руководила любовь к родине, как любовь к Италии диктовала Данту терцины его комедии. Так в Италии, на родине великого писателя, но не во Флоренции, а в вечном Риме написал Гоголь свою поэму. И как Данту больше всего удалась первая часть комедии — «Ад», так больше всего удалась и удовлетворяла Гоголя первая часть его поэмы, вторая часть дошла до нас только в отрывках, третью он, по-видимому, только еще собирался писать.

## 1. Происхождение поэмы

...в таком непосредственно связанном с жизнью произведении, как «Мертвые души», литературные источники естественно должны занимать *второстепенное место...*

А. Н. Веселовский<sup>3</sup>

Вопрос о происхождении поэмы Гоголя особенно часто и настойчиво трактуется в критической литературе. В этой области, может быть, и до настоящего времени сохраняет значение все то, что в своем прекрасном очерке о «Мертвых душах» сказал Алексей Веселовский.

После признания самого Гоголя, сделанного им в «Авторской исповеди», не остается никаких сомнений в том, что *сюжет* «Мертвых душ» был заимствован Гоголем у Пушкина. Добровольно ли и охотно ли уступил Пушкин сюжет поэмы, об этом трудно судить, точно так же у нас нет никаких оснований верить Павлищеву, будто Пушкин уже и сам начал писать роман-поэму на эту тему и разработал подробный план<sup>4</sup>.

Гораздо интереснее и важнее то, как сам Гоголь смотрел на такую уступку ему сюжета и как он ее хотел понять, хотя бы это и не соответствовало действительности. Пушкин, как сообщает об этом Гоголь в «Авторской исповеди», «уже давно склонял меня приняться за большое сочинение и наконец один раз, после того как я ему прочел одно небольшое изображение небольшой сцены, но которое, однако ж, поразило его больше всего мной прежде читанного, он мне сказал: «Как с этой способностью угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого, с этой способностью не приняться за большое сочинение! Это просто грех!» Вслед за этим начал он представлять мне слабое мое сложение, мои недуги, которые могут прекратить мою жизнь рано; привел мне в пример Сервантеса, который хотя и написал несколько очень замечательных и хороших повестей, но если бы не принял за «Донкишота», никогда бы не занял того места, которое занимает теперь между писателями, и в заключение всего отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет «Мертвых душ»...»<sup>5</sup>.

Эта близкая параллель между Гоголем и Сервантесом, «Дон Кихотом» и будущей поэмой из русской жизни бросает, по словам Веселовского, особый свет на замысел поэта. усвоенный в известной степени и Гоголем.

«Нашему времени, — говорит Веселовский, — уже непонятна эта фантастическая погоня за радужными химерами, и Дон Кихоту наших дней приличнее другой наряд и другие цели. Что если бы изобразить в виде полной противоположности ламанчскому герою рыцаря наживы, стремящегося не освобождать гонимых, а самому угнетать и разорять, и если бы так же заставить его вечно проезжать с места на место, ища не столько приключений, сколько возможности совершать, как Топтыгин у Щедрина, “крупные, средние и мелкие злодейства”?» Такая мысль, продолжает Веселовский, «могла прийти на ум Пушкину, и она прежде всего должна была решить вопрос о самой форме романа, месте действия» его — большая дорога, проселки и помещичьи усадьбы.

Продолжая сравнение, исследователь отмечает большую начитанность Дон Кихота и полное равнодушие к книгам у Чичикова. Впрочем, это не совсем верно: Чичиков не только читает, но и внимательно прочитывает афиши, газеты, но все с практической целью, тогда как Дон Кихот неумеренно увлекается чтением непрактических рыцарских романов. Спутником Дон Кихота является здоровый и практичный по своим суждениям, хотя и пьяница, Санчо Панса; спутниками Чичикова — любящие выпить и непрактичные Селифан и Петрушка (фантазер Селифан прямая противоположность практичному Чичикову, как Санчо противоположен Кихоту\*). Во второй и последней части «Дон Кихота» Сервантес, «пожалев своего несчастного и всеми осмеянного героя», показывает в нем «мирные христианские добродетели, наделяет его всепрощением и кротостью». В Гоголе «это зрелище искупления былых излишеств и заблуждений» «должно было возбудить сочувствие», «и в число причин, определивших искупительное значение второго и третьего томов «Мертвых душ» во внутренней истории Чичикова, как думается, следует включить и влияние “Дон Кихота”»<sup>6</sup>.

Пользуясь уже однажды мною высказанным в разборе «Шинели» соображением, я полагаю, что и в этом случае путь, по которому естественно развивалось творчество-исповедь Гоголя, не мог быть иным, чем в «Шинели». Более внимательный анализ и других произведений, как, например, «Портрет», «Нос», приведет нас неизбежно к такому же заключению.

При таком понимании творческого процесса у Гоголя нужно помнить, что все окружающее писателя, всякий сюжет годился ему потому, что во всяком явлении и даже человеке, как он об этом сам пишет в письме к Плетневу, он видит и постигает совсем не то, что входило в планы того или иного человека; человек становился к Гоголю «не той стороной, какою он сам хотел стать перед мной, он становился противовольно той стороной своей, которую мне любопытно узнать в нем»<sup>7</sup>. Анекдот, послуживший Гоголю сюжетом для «Шинели», стал к нему не той стороной, какой он стал перед другими. «Дон Кихот», указанный Пушкиным, так же, как и «Шинель», мало-помалу выясняясь перед Гоголем, встали перед ним самой «любопытной» стороной: в поэме Гоголь нашел возможность заглянуть в себя и в себе самом открыть Чичикова как определенную сторону себя самого и, обнаружив в других то, что нашел он у себя, задать вопрос, а нет ли в каждом человеке чего-либо от его героя. В

\* Нет ли и звуковой связи между Селифаном и Санчо, Петрушкой и Панса (оба оруженосцы) и непрактическим героем Кихотом, заимствовавшим от слова *Санчо* — звук *ч* и образовавшем Чишот, или Чичиков. Кроме того, могла влиять фамилия Чайкина — авантюриста, скупавшего мертвые души.

дальнейшем я постараюсь, насколько могу, проследить путь Гоголя в его «Мертвых душах» — каким образом пришел он к осознанию себя в своем герое.

Я не последую в дальнейшем за теми указаниями, которые Веселовский делает в своей статье о «Мертвых душах». «Повесть о Фроле Скобееве», «Путешествие» Радищева, «Российский Жилблаз» Нарезного, особенно, может, последний роман, имели влияние на автора «Мертвых душ», но моя задача иная, и поэтому я отсылаю читателя к «Этюдам и характеристикам» Веселовского<sup>8</sup>.

Справка как о сознательных, так и о бессознательных заимствованиях Гоголя больше всего интересует литературных критиков, нас она интересует меньше, и мы перейдем к другому вопросу, к которому нам придется еще возвратиться и в дальнейшем.

«На меня, — говорит Гоголь, — находили припадки тоски, мне самому необъяснимой, которая происходила, может быть, от моего болезненного состояния. Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать. Выдумывал целиком смешные лица и характеры, поставлял их мысленно в самые смешные положения, вовсе не заботясь о том, зачем это, для чего и кому из этого выйдет какая польза»<sup>9</sup>. Такой прием, как в этом нетрудно убедиться, не является уж очень странным и редким, и я припоминаю одного больного, который, борясь с тяжелыми и мрачными мыслями, одолевшими его, придумал средство от них избавиться, представляя себе какую-нибудь сложную геометрическую фигуру и затем вращая ее в воображении вокруг той или иной стороны и наблюдая и осозная получаемое вращением тело. Анализ этого случая позволил прийти к заключению, что формы, которыми оперировал больной, были не случайными, а обуславливались символическим их значением для больного и приводили к тому, что больше всего волновало и беспокоило его.

«Выдумки», смешные выдумки Гоголя, конечно, теснее связаны с ним самим, с его личностью, чем это может показаться с первого взгляда. Возможно, что при своем возникновении эти лица и характеры казались забавными и смешными, но чем больше останавливался над ними Гоголь, чем больше работал он над ними, тем яснее делалась для него их сущность (также было и в упоминаемом случае больного). Но смешное приводило к унынию и тоске, пока Гоголь не убедился, какую силу представляют его образы: его карикатуры и его собственная выдумка\*. Мне представляется, что процесс, протекавший в душе Гоголя, был, конечно, гораздо сложнее, но мы займемся им в другой главе.

То, что персонажи Гоголя из собственной его души, что они зеркало, в которое он любил глядеться, — в этом не может быть никаких сомнений, об этом мне уже приходилось говорить в другом месте.

К такому осознанию себя в своих произведениях Гоголь пришел не вдруг. Он охотно отдавался своей творческой фантазии, творить, писать для него, как он говорил, было синонимом жить, и только медленно, шаг за шагом следя за творческим развитием писателя, мы можем проследить, как он рос, углубляясь в свои произведения. Свою самородную художественную силу Го-

---

\* К этим соображениям Гоголя следует прибавить, что если даже он именно так смотрел на свои произведения, то это, может быть, говорит об уходе от действительности, но Гоголь в своем творчестве, думая уйти от действительности, неминуемо должен был прийти к ней (см. об этом подробнее далее).

голь не сознавал в то время, когда он творил «Мертвые души», к чему приведет его поэма, он еще не знал, но сила эта, как на это правильно указывает Веселовский, «вдохновляла его и поддерживала, исправляла его житейские ошибки и колебания и снова выводила на истинный путь. Под конец его неудачного студенчества она получила в его глазах значение идеалистического и очень неопределенного порыва оставить по себе прочный след, сделать добро людям; потом она слыла у него под неточным именем лиризма и, односторонне понятая, едва не подверглась искажению; она пережила и крайнее развитие мистического направления у Гоголя, и внушила ему мучительную мысль о несовершенстве дорогой ему поэмы»<sup>10</sup>.

Если сам Гоголь, как мы увидим в дальнейшем, только медленным путем осознания своих произведений шел вперед, то на этом пути, по-видимому, большее значение имел Пушкин. Если Гоголь все еще продолжал думать, что он по-прежнему создает фантастические продукты своего воображения, то Пушкин в его отрывках из поэмы увидел <действительность> и убедился в правдивости его изображений, исполнивших его грусти. Быть может, слезы, скрытые под этой смешной оболочкой, не дошли до сознания писателя, а может быть, он вовсе и не хотел открывать того, что творится в его душе, и это выявилось помимо его воли и намерения. Возможно, что он и не имел охоты погружаться в анализ того тяжелого душевного состояния, от которого он хотел только освободиться. Но его фантазии и образы *должны были* носить черты отравленности и отразить его внутреннюю тоску и борьбу. Этот внутренний процесс, от которого убежал Гоголь, отметил и оценил Пушкин и тем помог Гоголю осознать свои силы и с увлечением и настойчивостью приняться за поэму.

Однако все то, что мы знаем о творчестве Гоголя, свидетельствует нам, что если внешне и даже внутренне в ближайшие сроки всегда в большей или меньшей степени удастся вскрыть источник, из которого писатель взял, заимствовал свой сюжет, то такая справка дает чрезвычайно немного для понимания того, *как* именно, а не *что* сделал художник из этого сюжета. Более того, например, в повести «Нос» и «Записках сумасшедшего» точные указания на происхождение первого из увлечения носологией, царившей в современном Гоголю обществе, или второго — из рассказа человека, близко знавшего душевно больного, мало объясняют нам тот факт, что в богатых различными темами более ранних произведениях Гоголя встречаются те или иные сцены, описания, которые под влиянием нового анекдота только всплыли снова и оформились в новый организм произведения. Приходится согласиться с тем, на что в одном месте указывает сам писатель, что многие темы, соображения его идут от детских лет и как бы ищут поддержки в окружающей действительности для того, чтобы оформиться и получить свое художественное воплощение. В согласии с этим нас не удивит, когда мы вскроем, что целый ряд произведений Гоголя нашел то или иное отражение в его поэме «Мертвые души».

Подобно тому, как Манилов в «Мертвых душах» оживает в лице Тентетникова, как Собакевича заменяет Констанжогло, так в целом ряде персонажей поэмы мы встретим давно знакомых нам по другим повестям Гоголя лиц. Но связь с прежним идет гораздо дальше: разве в Манилове мы не узнаем, как на это указал Веселовский, самого Гоголя, слог его писем (например, поздравительное письмо к матери)<sup>11</sup>. Личные источники «Мертвых душ» сводятся к автобиографическим чертам, которых, как мы убедимся, немало в поэме.

Интересно сделанное Шенроком наблюдение, что у Гоголя отмечается постоянное воспроизведение целой группы характеров, однажды привлечших внимание писателя, много раз затем возвращающегося к ним<sup>12</sup>.

Первые наброски «Мертвых душ» совпадают по времени с «Ревизором» и при всем различии между ними отмечается и много общего. «Городничий (который, кстати, в ранней редакции назван полицеймейстером, а на рисунке, сделанном самим Гоголем, изображен даже в военном мундире с эполетами) снова оживает в лице полицеймейстера города N <...> Тяпкину-Ляпкину соответствует почтмейстер Иван Андреич <...> Анна Андреевна по манерам и складу речи — прототип «просто приятной дамы» <...> Бобчинский, Добчинский, Люлюков и прочие мелкотравчатые провинциалы умножились числом, взапуски толкуют о будущности крестьян Чичикова» и т. п.

«Заметно соответствие между отдельными ситуациями в романе и в комедии. Совещание городских сановников по случаю ожидания ревизора <...> повторено в начале десятой главы первого тома «Мертвых душ». <...> Найденный впоследствии набросок окончания IX главы еще определеннее усиливает сходство, так как тут у чиновников внезапно проносится мысль, не есть ли сам Чичиков ревизор, и мертвые души не указывают ли на всех, ложно зачисленных за последнее время умершими»<sup>13</sup>.

Все эти соответствия еще раз подтверждают нашу мысль, что Гоголь, работая над «Мертвыми душами», видел в них такое произведение, которое должно было заменить все написанное им до сих пор, вот почему, может быть, он хотел бы, чтобы мошь «съела внезапно все экземпляры «Ревизора» — а с ним «Арабески» и «Вечера» и всю прочую чепуху»...

Но, может быть, первый зародыш «Мертвых душ» найдем мы в юношеском произведении Гоголя (к сожалению, не дошедшем до нас) «Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан», где юный поэт на кладбище предается размышлениям о том, «как тяжело быть зарыту вместе с созданиями низкой неизвестности в безмолвие мертвое» (Письмо к Высоцкому 1827 г.)<sup>14</sup>.

## 2. Творчество

Доныне я не могу понять, что был тот странный образ, с которого я написал изображение.

*«Портрет»*

«Ум мой был всегда наклонен к существенности и пользе», так характеризует Гоголь особенности своего ума. Но в себе самом, как и в Пушкине, которого он характеризовал, исходя от самого себя, прозрел Гоголь два начала совершенно противоположных друг другу: прикрепление к земле и к телу, к «сущности осязаемой»; и другое — «отрешение от земли и существенности», стремление в «область бестелесных видений». Духовное и телесное противоборствуют в душе Гоголя, их разлад — разлад его жизни и, следовательно, творчества, так как «творить», по его словам, и означает «жить».

Если Плетнев прозрел в «Переписке» Гоголя начало русской литературы в смысле типичности явления, то нужно сказать, что в «Переписке» только ярче и несомненное было показано писателем, какова цель, каков смысл литературного произведения. Возможно, что до «Переписки» и до «Исповеди» Гоголю и

самому не совсем ясен был смысл его творчества, здесь он впервые *осознал* то, что бессознательно до того делал: не является ли процесс творчества, как бы мы к нему ни подходили, в последнем своем сведении таким процессом, при котором сначала проявляется бессознательная, но вполне понятная для самого творящего деятельность, которой он охотно подчиняется и которая приводит его, наконец, к сознанию, к четкому пониманию или к чувству того, что *необходимо*, что *нужно*. Нет иного пути для творчества: оно идет от бессознательного к сознательному, когда оформляется, организуется творческое достижение, выросшее из смутного чувства благодаря подчинению процессу. Может быть, здесь, как и в паранойе, мы сможем наблюдать период неопределенных подозрений истины, затем обстоятельности (психические) складываются так, что подозрение делается уверенностью, и тогда все то, что раньше только *казалось*, теперь складывается в определенный организм, дающий творящему *уверенность* в том, что он сделал то, что нужно. На этом чувстве уверенности растет то душевное состояние, в котором находился Гоголь во время творчества «Мертвых душ», когда он предлагал и даже требовал от близких ему людей, чтобы они прислушались и поняли силу его слова (как бы в каком-то непонятном для окружающих пафосе), пророчествовал и требовал к себе особого отношения. Гоголь чрезвычайно правдив и непосредствен во всем том, что касается этих стадий его творческих достижений, и сам он нисколько не скрывает, что в первой стадии написания поэмы ему не ясна была не только настоящая цель произведения, но даже и настоящее его значение, оно оформлялось и делалось в этом оформлении ему доступным по мере того, как он работал над ним. Замечание Пушкина при чтении «Мертвых душ»: «Боже, как грустна наша Россия!»<sup>15</sup> — изумило Гоголя и помогло ему понять свою силу, как нередко те или иные хорошие стороны людей помогали Гоголю понять и узнать о себе самом дурное (см. анализ «Шинели»). Вот почему, вполне последовательно исходя из этого свойства своей души и своего ума, Гоголь так интересуется всяким отзывом о его произведениях, ко всему прислушивается, из всего извлекает нужное и полезное для своей работы.

Этот интерес Гоголя к мнению людей объясняется не чувством своей несостоятельности, а естественной потребностью увидеть, понять то, чего он сам не мог увидеть и понять. Там, где другие обнаружили стыдную и унижительную для писателя сторону, там Гоголь был наиболее прост и руководствовался естественным способом узнать.

Понимал ли Гоголь до конца свои произведения? Мог ли он обойтись без суждений его критиков, хотя бы и неправильных и пристрастных? Если бы Гоголь в своем творчестве уходил от окружающего и порывал всякую связь с ним, то он, наоборот, меньше всего прислушивался бы к чужим мнениям. Здоровое в творчестве Гоголя связано не с уходом, а с возможностью связаться, понять не только себя, но через себя окружающих или через окружающих себя самого. В этот сложный процесс самопознания, который развивался медленно и мало-помалу привел Гоголя к пониманию себя, входит некоторый момент, может быть, болезненный, когда перед ним вдруг раскрылось все то, что в нем было дурного, — момент перелома, когда он как бы в зеркале увидел себя в своих героях<sup>16</sup>. Предполагая сначала, что его герои, его произведения не что иное, как только фантазии, обман себя самого, Гоголь пришел наконец к тому, что за всеми фантазиями и обманом увидел правду, которой, может быть, до тех пор не

различал. Эта правда была нерадостной — он думал, что шутит, что за смешным и пошлым не увидят окружающие того, что скрывал он в себе самом и куда, может быть, вовсе не думал кого-либо пускать. Но, охотник посмеяться, Пушкин увидел то, что *хотел* скрыть Гоголь, и теперь открылась и для Гоголя возможность не скрывая показать то, что совершенно недоступно было его Ковалеву, о чем я говорил в разборе этой повести. Нельзя показать, но нельзя и скрыть\*.

Теперь, когда произошло освобождение, Гоголь мог приступить к таким произведениям, какими являются его «Мертвые души», «Исповедь», «Переписка» и др. В этих произведениях, как, впрочем, и во многих других, Гоголь не отходит от действительности, а, наоборот, приходит к ней, опирается на нее. Постоянное чувство того, что он не знает того, о чем он пишет, заставляет писателя все больше и больше присматриваться к реальности, к жизни, так как произведения Гоголя прежде всего связаны с жизнью, с тем, что окружает писателя, он зорко всматривается в себя и в других, в то, что характерно. И всегда и всюду Гоголь исходит не из придумываний, а опирается на факты, которые записывает, отмечает, над которыми задумывается.

Он не берет себе в герои необыкновенных лиц, его герои будничные, серые обыватели, «существователи», но зато они, как Хлестаков, «везде, везде». Благодаря тому, что они повсюду, эти образы ширятся, увеличиваются до необыкновенных, фантастических размеров. Тут дело не в том, что Гоголь доводит каждый персонаж и каждую черту его до пределов, — она доходит сама до этого. «Предел» есть не что иное, как следствие аффективного отношения мастера, накладывающего все более и более выразительные краски, светотени, «туш» художника, равно подчеркивающего светлые и темные места картины, для того чтобы заставить их играть, быть выразительными и яркими. Сильное чувство находило свой выход в сильном мазке, в резком контуре; этот контур, однако, не был выдуманным; схваченный с натуры, продукт долгих и упорных наблюдений как себя, так и окружающего мира, он, по преимуществу, — психологичный.

Но для того чтобы «войти глубже в высшее значение жизни, нами опошленной», как говорит Гоголь о «Мертвых душах», ему необходимо было исходить из чувства: две природы, две натуры, одна противоположная другой, должны были найти в них свое выражение. Эти две натуры (одна, усматривающая пошлость там, где другая обнаруживает «высшее значение») противоборствуют друг с другом и объединяются в душе Гоголя единством его собственной психики в творчестве. Творчество — его жизнь. Не творить для него — это не жить. А жить — это, может быть, хотеть говорить «о том, о чем еще со дня младенчества любила задумываться моя душа, о чем неясные звуки и намеки были уже рассеяны в самых первоначальных моих сочинениях. Их не всякий заметил»\*\*. Но об этом я уже говорил в предыдущей главе.

\* См.: Ермаков И. Д. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. М.: Пг, 1924. (См. наст. изд. с. 287.)

\*\* Подобное утверждение самого Гоголя позволяет нам с уверенностью обнаруживать у него связи между «Исповедью» и такими будто бы только «смешными» его произведениями, как, например, «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (см. «Очерки по психологии творчества Гоголя»). Шопенгауэр задолго до Фрейда указал на связь между детскими переживаниями и творчеством<sup>17</sup>.

Высшее значение жизни усматривает Гоголь за теми примитивными, пошлыми проявлениями, которые не в силах скрыть от его взоров процесс внутреннего роста человека. Подобно тому, как за вздорными, случайными, казалось бы, бессмысленными речами и поступками своих персонажей писатель умеет прозреть сущность человека, так за нелепостью, суесть и сплетнями обычной жизни хочет он обнаружить смысл жизни вообще и особенно жизни русской. Однако Гоголь как художник не ставит себе таких вопросов в общей форме, в форме отвлечений. Нет, он исходит из жизни, из живых образов и приходит или по крайней мере хотел прийти к жизни. Масштаб его не пугает. Перед ним стоит задача: «Как низвести все мира безделья во всех родах до сходства с городским бездельем?» Первой части этой задачи соответствует обе последующие. Но «для <этого?> включить все сходства и внести постепенный ход». Это «включение... сходств», т. е. разработка произведения в двух планах, в плане «городского безделья» и в плане «безделья мира», — как мы увидим впоследствии, облегчит нам понимание поэмы. Второй части соответствует «Противуположное ему преобразование во II <части?>, занятой разорванным бездельем». В первой части — «Весь город со всем вихрем сплетней — преобразование бездельности жизни всего человечества в массу»<sup>18</sup>.

Несмотря на такие широкие задачи, несмотря на то, что писатель собирается говорить об общем, а не о частностях, он не впадает в описание общих мест, он не отделяется безжизненными трафаретами. Напротив, именно та особенность жизни, что в малом мире проявляется большой мир, заставляет писателя ценить сверх меры и пристально изучать будничную, повседневную жизнь и видеть в ней громадную силу — героя своего произведения. Но о герое мы будем говорить еще в другом месте, здесь я хотел бы только подчеркнуть одну особенность в творчестве писателя, умеющего, пользуясь незначительными деталями, постигать существенное и вводить эти незначительные детали в строй как необходимые и значительные. Примеры читатель найдет в моих «Очерках», где я подробно останавливаюсь на этом вопросе в анализе «Носа», «Шинели», «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и др.

Так намечается путь создания поэмы, сначала как забавного, смешного анекдота, который затем, по мере своего развития, затронув в самом писателе основные мотивы его собственной души, связавшись со всем его существом, стал значительным делом в его жизни, подвигом, который он стремился выполнить и к которому готовился, глубоко чувствуя всю его важность и необходимость. В дальнейшем мы убедимся, что к поэме Гоголя можно подходить с разных сторон, усматривать в ней различные ценности, иной раз не представляющиеся таковыми с точки зрения самого писателя. Но разве нам следует обязательно придерживаться взглядов и стремлений писателя? Разве не может случиться, что писатель и сам не подозревал настоящей ценности своего произведения? Он думал, что делает одно с определенной целью, а вышло совсем другое. Гоголь думал дать в «Мертвых душах» моралистическую поэму, а вышло просто художественное, а не моралистическое произведение. Для чего повторять ошибку автора и утверждать то, что уже Погодину казалось неуместным в произведении Гоголя («все морализированье и морализированье без конца»)?

Может быть, для нас, людей иного поколения с иными взглядами, такая задача писателя чужда, неинтересна, не столь значительна, какой она представлялась самому Гоголю? Но как же быть в таком случае?

Все сомнения разрешают план поэмы, набросанный самим писателем, и та задача, которую он себе ставил. Если бы нам захотелось понять в поэме то, что интересовало самого писателя, если бы нашей целью было бы познакомиться с творческим процессом, как он развивался у самого Гоголя, то для нас неизбежным был бы анализ его поэмы именно с точки зрения самого ее творца.

Поэма выросла, как я уже говорил, из анекдота, с течением времени сделалась серьезным произведением для писателя и, наконец, ширясь в своем развитии, выросла до степени жизненной задачи, самого важного и значительно-го, по мнению Гоголя, что только было им написано.

Каким образом, однако, можно было бы представить себе процесс развития поэмы? Этот чрезвычайно важный для анализа творчества поэмы вопрос не может быть решен в настоящее время, так как мы не имеем чрезвычайно существенного для исполнения этой задачи исследования о тексте «Мертвых душ»<sup>19</sup>. Нам придется поэтому пока основываться на тех данных, которые получены нами при изучении других произведений Гоголя, и исходить первоначально из того предположения, что в поэме писатель придерживается тех же приемов в построении, как это для него типично и в других случаях. В дальнейшем мы убедимся, насколько такая точка зрения позволит нам правильно подойти к анализу поэмы. Процесс творчества поэмы можно было бы в согласии с вышеизложенным представить себе таким образом. Писатель, отдаваясь полубессознательным влечениям, вызванным сообщенным анекдотом, «обдумывает и обсуждает» тему — перед ним развертывается начало произведения, которое он стал писать, еще «не определив себе обстоятельно плана, не дав себе отчета, что такое именно должен быть сам герой. Я думал просто, что смешной проект, наполнением которого занят Чичиков, наведет меня сам на разнообразные лица и характеры; что родившаяся во мне самая охота смеяться создаст сама собою множество смешных явлений, которые я намерен был перемешать с трогательными». — Таково начало творческого процесса поэмы. «Но на всяком шагу я был останавливаем вопросами: зачем? к чему это? что должен сказать собою такой-то характер? что должно выразить собою такое-то явление?» Процесс осознания. «Спрашивается: что нужно делать, когда приходят такие вопросы? Прогонять их? Я пробовал, но неотразимые вопросы стояли передо мною. Не чувствуя существенной надобности в том и другом герое, я не мог почувствовать и любви к делу изобразить его». Любовь к делу проявляется в том случае, если оно необходимо и полезно, как об этом в дальнейшем говорит Гоголь.

«Напротив, я чувствовал что-то вроде отвращения: все у меня выходило натянуто, насильно, и даже то, над чем я смеялся, становилось печально.

Я увидел ясно, что больше не могу писать без плана, вполне определительного и ясного, что следует хорошо объяснить прежде самому себе цель сочинения своего, его существенную полезность и необходимость, вследствие чего сам автор возгорелся бы любовью истинной и сильной к труду своему, которая животворит все и без которой нейдет работа. Словом, чтобы почувствовал и убедился сам автор, что, творя творенье свое, он исполняет именно тот долг, для которого он призван на землю, он служит в то же самое время так же государству своему, как бы он действительно находился в государственной службе»<sup>20</sup>.

Таким образом, Гоголь на свое творчество смотрел как на долг перед государством, как на службу, а не только как на источник самоудовлетворения,

как на потребность, которая, однако, регулируется вопросом его чести. Гоголь увидел и убедился в том, какая громадная сила литературное творчество и какое общественное значение оно имеет: «сущность и польза» беспокоят писателя, он хотел «служить земле своей». Он готов на большое самопожертвование, «он любит добро, ищет его и сгорает им: но он не любит своих мерзостей... он ювет с ними и будет воевать и изгонит их...»

В «Переписке с друзьями» Гоголь, давно знавший, что он один, тут только понял всю жуткость своего одиночества: в ней шел он тем путем, каким шел всегда. Религия, главная мысль его жизни, нашла свое отражение в «Переписке» ярче, чем в других его произведениях. Гоголь совершенно правильно указывал, что «от ранней юности моей у меня была одна дорога, по которой иду».

Но чем дальше, тем труднее подвигалась работа. Осознав всю важность и значительность ее, Гоголь отчасти вследствие душевного состояния своего, отчасти не встречая понимания и сочувствия, все больше жалуется на «умственную спячку», на «недвижность», «непостижимую лень и бездействие сил».

«Работа (над «Мертвыми душами») не подвигается: иное слово точно вытягиваешь клещами...» «Не работается, не живется, хотя куда это и не видно другим».

И чем больше предъявлял к себе требований Гоголь, тем медленнее подвигалась его работа и тем менее мог удовлетвориться он ею. Может быть прав Веселовский, когда он утверждает, что «к концу жизни Гоголя отпадает намерение священной ужасом и грозным величием поразить ослепленных людей, и за несколько дней до смерти он просит тоже едва живого Жуковского помолиться с ним, “чтобы работа его была истинно добросовестна и чтобы он хоть сколько-нибудь был удостоен пропеть гимн красоте небесной”»<sup>21</sup>.

То, что Гоголь накануне своей смерти сжег все написанное им как не удовлетворявшее его, — только дальнейший шаг, только признание у морально чуткого писателя, что его произведение, которому он посвятил так много сил, не удовлетворяло его.

Веселовский склонен видеть «глубокое недоразумение» в литературной деятельности Гоголя: он будто бы заблуждался в характере своего дарования и « всю жизнь думал, что главная сила его в прочувствованной нравоучительной проповеди », — и приводит отзыв Данилевского: « все мораль, да мораль, это хоть какому святому надоест ». « Природа, — думает исследователь, — вложила в него громадный сатирический талант »<sup>22</sup>. Однако странно было бы подходить к этому вопросу, разделяя то, что от природы и что не от природы. Для такого расчленения нам не хватает критериев. Мы знаем только одно, что влечения одного характера исходили из глубокой потребности Гоголя (источником их было бессознательное — его творчество), и были иные, уже сознательные мотивы, вытекавшие из боязни перед этими влечениями и старавшиеся рационализировать их и ослабить. Для Гоголя были характерны чувство нежное и сильное, которое, как он боялся, могло бы испепелить его, и рассуждения, которые нередко заставляли близких и не понимать его, и отшатываться от него.

Неуверенный в себе, скрывая те большие планы и фантазии, которые лежали в основе его произведений, сомневаясь, поймут ли их так, как он понимал, и больше всего боясь насмешки (см. «Страшную месть»), Гоголь жадно прислушивается к мнениям людей, всяких людей и из всего черпает знания о характере своего творчества (как в «Носе»: нельзя показать, но невозможно и скрыть). Вот

почему воздействовало на Гоголя мнение Пушкина о его творчестве, вот почему не всякие мнения глубоко задевали писателя, но зато все они *научали* его. Он хотел, он жаждал учения и не отказывался ни у кого поучиться; совсем не то — похвалы, фимиам, которые ему кадили Погодин и другие славянофилы, поскольку Гоголь жаждал этих похвал, но относился к ним с раздражением; и это одна из самых интересных черт в его характере: труднее всего переносить в других то, чем страдаешь сам, от чего хотел бы освободиться. Не здесь ли скрывается та особенная чуткость Гоголя к пошлым людям, к пошлости, которую он видел и обнаруживал даже там, где другие ее не усматривали и проглядывали?

Моральный элемент в деятельности Гоголя глубоко связан с его отношением к творчеству; протест вызывало морализирование, а не сама мораль. Мы убедились в том, что в таких произведениях, как его «Страшная месть», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Шинель», «Нос», «Записки сумасшедшего», у Гоголя всюду под прикрытием фабулы естественно раскрывается нравственная задача. Если это было и в духе времени, то у Гоголя такое стремление нельзя считать данью определенному увлечению или моде, потому что в процессе своего творческого роста он только яснее увидел и более четко осознал то, что можно вскрыть и в его более ранних произведениях, в них *implicite* <скрыто> есть то, что затем раскроется в его последующих произведениях. Гораздо нужнее понять, каковы источники этой морали Гоголя. Совесть, совестливый акт в той или иной степени представляют нам его произведения, она тесно связана с ростом его сознательности. Его мораль связана не только с теми запретами, которые в виде категорического императива существуют у нас как наследие целого ряда отдаленнейших наших предков, оно не только продукт «табу» и различных комплексных образований нашей психики. В основе морали Гоголь полагал начало общественное, которое, по его воззрениям, тесно было связано с религией. Воспитанный в иных условиях, чем Пушкин, не обладая его широким кругозором, Гоголь всматривался в «Мертвых душах», как он сам говорит, через стекла: в телескоп и микроскоп, — «равно чудны стекла, озирающие солнца и передающие движенья незамеченных насекомых»<sup>23</sup>. Гоголь постоянно всматривается, наблюдает, изучает, пользуется различными планами бытия, но всюду и везде прежде всего заинтересовывается тем, что перед ним и каким образом движется и живет тот, кого он видит. И это ему нужно для того, чтобы совершать громадное, ответственное дело — дело его души. Таким делом была поэма «Мертвые души». Она создавалась сначала как интересный, новый анекдот и, понемногу развиваясь и зрея в душе автора, который любил вынашивать свои произведения, меняясь в своем плане и все более углубляясь в своем содержании, превратилась из эпизода в стройное целое, в котором все части, взаимно связанные, подвергались «соображению». Анекдот о Чайкине (Чичикове) превратился в поэму подобно тому, как собранные Гоголем заметки по истории должны были превратиться в большую многотомную историю<sup>24</sup>. Но если для исторического труда ему не хватило знаний и умения, то в «Мертвых душах», которые требовали знания человека, его души, его проявления, его падений и роста, у Гоголя было много знаний, потому что, изучая себя, он тем самым изучал других, а другие помогали ему узнать себя. Так создавалась его поэма, в которой по ее плану можно было увидеть и «солнцы и <...> движенья незамеченных насекомых». Смешной анекдот развился в поэму (не то же ли произошло в повести «Нос»?).

## 3. Поэма

Quid rides? Mutato nomine, de te fabula narratur.

*Horatius*<sup>25</sup>

Мы не будем здесь касаться вопроса о том, каковы были те влияния, которые можно обнаружить в поэме Гоголя. Как сообщает Гоголь, Пушкин отдал ему «свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому»<sup>26</sup>. «Стало быть, — как говорит Веселовский, — поразившее многих впоследствии название гоголевского романа *поэмою* было также указано Пушкиным. Но, разумеется, не в духе светлых и ясных художественных планов Пушкина было присвоить будущему произведению ту полную таинственного символизма основную мысль, которая потом в глазах Гоголя оправдывала столь непривычное в сатирической литературе название, — да и этот символизм лишь с годами проник в «Мертвые души»»<sup>27</sup>.

В настоящее время мы знаем, что символизм проникал в поэму не с годами, как он не проникал и в «Ревизора» Гоголя, а что в процессе углубления в то, что он написал, Гоголь обнаруживал и открывал в своих собственных произведениях такие стороны, которые хотя и были в них, однако оставались для него самого незаметными и невидимыми. Разве не о том же говорит нам запись Гоголя о том, как Пушкин открыл ему в его произведении новую, ему еще неизвестную силу воздействия, не смешное, а печальное. Гоголь в 1842 г. писал Данилевскому: «Через неделю после сего письма ты получишь отпечатанные «Мертвые души», преддверие, немного бледное, той великой поэмы, которая строится во мне и разрешит наконец загадку моего существования». Это потому, что, как в другом месте говорит Гоголь: «О как глубже перед тобой раскрывается это познание (души человеческой), когда начнешь дело с собственной своей души».

У нас нет никаких оснований смотреть на это заявление Гоголя как на позу, потому что у писателя нет других путей для познания других, как обращение к себе самому, и нет путей познания себя, как через наблюдение других. Естественно поэтому, что «Мертвые души» могли развиваться и расти, задуманные сначала, может быть, как целый ряд портретов людей, с которыми приходилось встречаться Чичикову, и затем только, когда Гоголь убедился, что «без плана и соображения» он не может писать, ему пришлось перерабатывать снова и снова свою поэму и требовать от нее того, чего не было, да и не могло быть в первоначальном ее замысле. Рост поэмы связан с ростом самого Гоголя и органически с ним спаян. Мы еще будем иметь случай остановиться на этом существенном вопросе, когда станем разбирать органичность поэмы.

\*  
\*   \*   \*

La poesie epique  
Se soutient par la fable et vit de fiction

*Boileau*<sup>28</sup>

Littre в своем словаре определяет поэму в прозе как произведение о фикциях с гармоническим стилем и выраженное в поэтической форме<sup>29</sup>.

Подходит ли «Мертвым душам» определение, данное Гоголем, который называет свое произведение поэмой? В ней есть момент эпический — излагается эпопея, к сожалению, не доведенная до конца, она написана гармоническим, метрическим стилем (о чем после), в ней мы встречаем не только поэтические описания, но и лирические отступления, усиливающие впечатление от произведения как поэмы. С этой точки зрения понятными делаются те места в 1-й части, которые нередко вызывают недоумение, так называемые отступления, законные в поэме как в художественном произведении. Эта та жажда воли беспредельной мысли большого человека, богатыря в России, которая приводит автора к лирическому подъему и сказывается в архитектонике произведения. «Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшную силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!...» И затем действительность сменяет мечты («что такое реальность против мечты»): «Держи, держи, дурак! — кричал Чичиков Селифану.

— Вот я тебя палашом! — кричал скакавший навстречу фельдъегерь с усами в аршин».

Эти две стороны жизни, сменяющие одна другую, нашли свое выражение в поэме: с одной стороны, высокий лирический подъем («солнцы»), с другой — пошлость обыденной жизни («движения насекомых»).

«Но и друг наш Чичиков чувствовал в это время не во все прозаические грезы <...> он занялся только одной дорожкой, посматривал только направо и налево, и город N как будто не бывал в его памяти, как будто проезжал он его давно, в детстве. Наконец и дорога перестала занимать его, и он стал слегка закрывать глаза и склонять голову к подушке».

«Не вовсе прозаические грезы» Чичикова противопоставляются грезам автора, тоже ушедшего в прошлое, в воспоминания, вместо того, чтобы заниматься настоящей действительностью, — бесцельное посматривание направо и налево, параллельно описаниям дороги, «чудным замыслам, поэтическим грезам <...> дивным впечатлениям».

Таковые отношения проводятся и продолжают на всем протяжении поэмы, в которой мы обнаруживаем как бы два плана, две стороны бытия: одну, которую можно было бы охарактеризовать, опираясь на название, данное самим автором своей поэме — «Похождения Чичикова», и другую, которую он сам первоначально назвал (рядом с первым заглавием) — «Мертвые души». Почему поэме необходимо было дать два заглавия? Для того ли, чтобы они показались смешными? Нисколько. Автору нужно было как можно точнее определить, что такое его поэма. Заглавие «Похождения Чичикова» характеризует только внешнюю сторону поэмы, как внешнее определение оно слишком общо и поверхностно определяет существо поэмы (оно может быть слишком легко для такой тяжелой поэмы); в нем есть динамика, но нет того содержания, которое по преимуществу интересует писателя. Наоборот, «Мертвые души» значительно, подавляюще и загадочно (оно может быть слишком тяжело для поэмы): оно говорит о покое, о смерти, о страшном... Словом, каждое заглавие характеризует только одну сторону поэмы и только оба заглавия ее всю. По своему содержанию поэма не может быть определена каким-либо одним загла-

вием: в ней одновременно раскрываются и то, что соответствует похождению, и мертвым душам. «Похождения» противопоставлены «мертвым душам», легкое — тяжелому, легкомыслие — смерти.

Интересно заметить, что на обложке, нарисованной самим Гоголем, словам «похождения Чичикова» соответствуют рассеянные в верхней части обложки изображения едущего в бричке героя, избы, журавля с колодезцем, многих бутылок, верстового столба, всякой снеди — и все это связано полными движения (но на одном месте) спиралями-украшениями. Тесно связываются черепа и скелеты в том отделе обложки, где уже более крупным шрифтом написано «Мертвые души»: горизонтальные линии, как это характерно для них, дают устойчивость и покой этим останкам покойников; и только бочка, сапог, лапоть, мужик с чаркой нарушают это спокойствие (торг душами и оживление их с целью продажи). Самым крупным шрифтом на черном фоне изображены буквы-слова «поэма» — основного слова обложки<sup>30</sup>.

Гоголь понимал свое произведение прежде всего как поэму, т. е. как художественное произведение о превратностях судьбы его героя, проявляющейся в двух планах: в плане его походов и в плане судьбы, тех невидимых и непонятных самому герою сил, которые руководят его действиями и приводят его, независимо и даже, может быть, вопреки его желаниям, к тому, что будет иметь решающее значение для его дальнейшей жизни.

Чичиков — герой, и, подобно героям, он борется со своей судьбой, и в том, что с ним случается, он сам усматривает действия судьбы. «Очень сомнительно, чтобы избранный нами герой понравился читателям». — И автор затем обещает, что «в сей же самой повести почуются иные, еще доселе не бранные *струны* <ведь это поэма> <...> пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения...»

«А добродетельный человек все-таки не взят в герои <...> потому что праздно вращается на устах слово: “добродетельный человек”...» и т. д.

В герои поэмы взят не добродетельный человек, а такой безликий, который есть в каждом из нас. «А кто из вас, полный христианского смирения <...> углубит вовнутрь собственной души сей тяжелый запрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?»» Чичикова увидишь и узнаешь везде вокруг, но не признаешь его в себе самом. Герой поэмы громаден, он, как Хлестаков, — «везде, везде»; ведь сам он велик если не тем, что богатырь, громаден и исключителен, то зато нет человека, у которого не было бы части Чичикова. Фигура Чичикова, как, впрочем, и он сам, не является чем-то постоянным, неподвижно застывшим, наоборот, он проявляется в своих отношениях, его значение определяется ситуацией, в которой он находится. Он медиум, некая психическая среда, меняющаяся в зависимости от отношений, и в то же время, насколько позволительно о нем судить по первой части, постоянная величина. Чичиков в чиновничьей России — нечто среднее по своему облику, по своему развитию, по своему положению, и вследствие этого он типичен, как типичен гальтоновский портрет, полученный от сведения целого ряда портретов людей одной и той же профессии<sup>31</sup>. Какова же профессия Чичикова? Он делец, аферист, бывший чиновник, затаивший мечту стать независимым помещиком хотя бы и ревизских душ.

Описание Чичикова в поэме, поскольку он является героем ее, строго соответствует стилю поэмы; обратим внимание на то, как медленно, хотелось бы

сказать — торжественно обставлен въезд героя в город (не есть ли город N, как и Миргород, городом мирного жития; город — обывательское в душе Н. Гоголя?). Так подробно описывает автор, как что-то совершенно важное и нужное, останавливаясь как бы на мелочах, случайных встречах и эпизодах.

Обратим внимание на то, что путешествие от ворот гостиницы во двор ее занимает весь первый абзац, второй абзац, не менее длинный, посвящен въезду экипажа и входу героя в гостиницу, третий — осматриванию своей комнаты (в первой главе «приезжий господин» только и делает, что осматривает город N, гостиницу и т. п., и автор, следуя за своим героем, делает то же). И подобно тому, как первое приключение героя Сервантеса<sup>32</sup> происходит в трактире: там он встречает двух женщин, которых называет «погибшими — но милыми созданными»<sup>33</sup>, и свинопаса; здесь, в «Мертвых душах», — тоже трактир, вместо двух женщин — два мужика, а вместо свинопаса — франт в канифасовых панталонах с пистолетом из Тулы, заменившим рог свинопаса. Приезжего в обоих случаях встречают трактирщики.

\*  
\*      \*

Mis arreos son las armas\*

*Сервантес*

Оружие героя, доспехи (в плане бытовом — его пожитки, которые вносят слуги) описываются не менее подробно, чем это сделано в «Дон Кихоте». В противоположность романтическому герою Сервантеса, путешествующему на кляче, которая трактирщику и «в половину не показалась так хороша, как уверял Дон Кихот», кони и бричка Чичикова довольно красивы, а кони, как известно, символ России, так же как Россинант — символ Дон Кихота.

В противоположность Дон Кихоту, отправившемуся путешествовать после того, как он начитался романов и потерял свою библиотеку, Чичиков в своем ларчике хранит «билеты визитные, похоронные, театральные и другие, которые складывались на память. Весь верхний ящик со всеми перегородками вынимался, и под ним находилось пространство, занятое кипами бумаг в лист, потом следовал маленький потаенный ящик для денег, выдвигавшийся незаметно сбоку шкапулки». У Дон Кихота с собой не было никаких денег, и только по совету трактирщика он ими запасся.

Из остальных доспехов или пожитков упоминается «чемодан из белой кожи, несколько поистасканный, показывавший, что был не в первый раз в дороге»: и это снова больше всего напоминает нам естество белокожего, но поистасканного героя поэмы.

Mi descanso el pellar\*

Неутомимостью, постоянной деятельностью отмечены одинаково и Чичиков и Дон Кихот. Правда, Чичиков стремится к богатствам мирским и покрывает

---

\* Мое убранство — оружие (*исп.*). Стихи старинного романа, цитируемого в «Дон Кихоте».

\*\* Мой отдых — битва (*исп.*).

эти стремления своею ответственностью перед детьми и семейством, которых у него нет, и скупает существующие только на бумаге (фантастические) души. Дон Кихот стремится увеличить число подвигов своих и тем прославить себя и свою даму сердца (он так же оперирует дамой сердца, как Чичиков в плане бытовом женой, которой у него нет)...



Мотив *поэмы*, подчеркиваемый Гоголем, звучит снова в его повести о капитане Копейкине или, как выразился почтмейстер, «презанимательная для какого-нибудь писателя в некотором роде целая поэма», — но об этом мы скажем подробно в дальнейшем. В некотором роде целую поэму с точки зрения почтмейстера представляет история о капитане Копейкине в том месте произведения, где нарастающие слухи, толки и догадки наконец связываются в узел и в маленьком, но четком рассказе дается новая, совершенно как будто бы невероятная сторона личности Чичикова. Вот уж действительно «осенило вдохновение» почтмейстера...

Проливавший «в некотором роде» кровь за отечество Копейкин и пострадавший за правду Чичиков связываются как два героя, не примирившиеся с тем, что люди не дали им того, чего они добивались, и решившие, наконец, осуществить свои желания, вопреки тем общественным установлениям и меркам, которые им в этом мешали. Таким образом, поэма выдвигает героя, который борется, как это и приличествует герою, но только не во имя общественного блага, а во имя личного. Громадную энергию обнаруживают и Чичиков и капитан Копейкин, самые деятельные и последовательные герои поэмы. Оба они не могут удовлетвориться тем, что им дано, что с ними случилось, и они алчут другого и без усталости стремятся осуществить то, к чему стремятся.

## 4. Первая глава

После этих вступительных замечаний мы перейдем к анализу первой главы поэмы, выявляя ту органичность, которая лежит в основе произведения. Будем помнить, что поэма имеет две стороны: одну обывательски-бытовую — соответственно «Похождениям Чичикова» (постоянной суеты, беспокойства и треволнений героя), и другую имманентную, вечную, начертанную в заглавии как «Мертвые души».

Обратим прежде всего внимание на те крупные части, на которые автор счел необходимым разделить первую главу. Она легко расчленяется на целый ряд абзацев и приблизительно дает такой план:

В ворота гостиницы... въехала... Когда экипаж въехал на двор, господин был встречен... Пока приезжий господин осматривал свою комнату... и... покамест слуги управлялись и возились... Весь следующий день... На другой день... Такое мнение, весьма лестное для гостя...

Первый абзац говорит о том, что случилось в воротах гостиницы. Чичиков, как приезжий в город N — странник nel mezzo del camin (Дант)<sup>34</sup>, т. е. в среднем

возрасте, въезжает в новый город, с этого момента для него должна начаться новая жизнь. Гоголь, как и Дант, берут человека в среднюю пору его жизни, когда ему есть на что оглянуться и есть основания ждать лучшего будущего. У Данта — только возраст средний, у Гоголя (усиление, подчеркивание) и возраст, и наружность, и положение в обществе, и бричка, в который приехал герой, — все, решительно все среднее — это среднее как бы преследует героя.

Итак, в ворота этого нового «ада» (где однако души не мучаются так, как в «Божественной комедии») въезжает приезжий с двумя спутниками: Петрушкой и Селифаном.

Бричка, на которой герой приехал в город, или в плане мировом — в этот мир, лучше всего характеризует, по крайней мере в первый момент, приехавшего человека, бричку видят раньше, чем сидящего в ней человека; так судят о каждом вновь прибывшем по тому, на чем он приехал, с кем он связан (с родителями). Характер брички — характер самого господина. Эта бричка и господин, в ней прибывший, имеют немало общего: в предмете неодушевленного мира ярче, убедительнее, сразу даны характерные черты господина и то, что она «довольно красивая рессорная небольшая», то, что в ней «ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян», — все это дает нам незабываемую, четкую характеристику всех тех, «которых называют господами средней руки». Встречают по плытью, провожают по уму.

Господин средней руки и по наружности своей, а не только по положению средний: он «не красавец, он и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок». Словом, и здесь выдержана некоторая середина, золотая середина человека. Круглятся черты среднего живого человека и остро выступают черты мертвых.

Естественно (это как бы следствие из всего предыдущего), что «въезд его не произвел в городе совершенно никакого шума» (рессорная; это не такой человек, который шумит, кричит) и «не был сопровожден ничем особенным» (казенное выражение, Чичиков — чиновник и чуть-чуть не был сопровожден после нехорошего дела в таможне в Сибирь). Ничего особенного не представляли замечания двух пьяных русских мужиков (обратим внимание на плясовый ритм этого места): «только два русских мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы» — и затем ритм, напоминающий вензеля, «которые, качаясь, ногами выделывают пьяные»: «...сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем».

Эти «кое-какие замечания», однако, чрезвычайно выисканы и многообразно детерминированы. В плане осведомительном они позволяют нам уточнить местоположение города: недалеко от Москвы и далеко от Казани, в плане психологии встретившихся мужиков: во-первых, оценка колеса, на котором приехал приезжий, — подозрительность к прибывшему — «далеко, брат, не уедешь», во-вторых, оценка колеса не с точки зрения приезда господина, а его *отъезда* в Москву или Казань. Вид въезжающей в ворота брички вызывает у людей, прикованных к одному месту (к городу N), фантазии о путешествии, этой потребности отвечает разговор двух мужиков, с трудом передвигающих ноги по ухабам (первое предложение хорошо передает в своем ритме ухабистость этой мостовой), с которыми сравнительно легко справляется рессорная бричка, — мужики проецируют собственную беспомощность на колесо. Но в

плане повести, тех таинственных судеб, которые ждут героя, этот первый разговор мужиков имеет, может быть, еще значение произвольного предсказания (колесо судьбы) всей судьбы героя: до Казани он не доедет, может быть, лучше всего ему было бы вовсе не приезжать в город N, тут он не найдет того, что ищет. Вторая встреча героя или, лучше сказать, брички («Да еще, когда бричка подъехала к гостинице...») относится к франту «в белых канифасовых панталонах»: он, как и мужики, посмотрел на бричку, а не на сидевшего в ней господина — не человек, а мертвые предметы интересуют встречающих.

«Покушения на моду» особенно заметны герою, приехавшему из пограничного городка, сукна и ткани (канифас, демикотон и т. п.), с которыми ему приходилось иметь дело на таможне, позволяют ему точно определить качество, добротность материалов и покрой платья. «Тульская булавка с бронзовым пистолетом» снова приводит нас в центральную Россию и уточняет местоположение города N. Оборотившийся назад молодой человек, мужики, так же как половой, и наконец, сбитенщик, — все они без лица, точно все они только подробность, и притом ничего не значащая, и только в том случае обращают на себя внимание, если они «лица» или предметы важного назначения, как, например, самовар. С этой точки зрения люди — не что иное, как самовары, наливающие чаем (нимфа с огромными грудями — прообраз громадной матери, питающей чаем младенцев-сосунов — посетителей трактира).

Мотив подозрительности, сомнений, звучащий уже с первого абзаца поэмы: «сопровожден», суждения о «колесе», франт с «пистолетом», половой, у которого (что очень неприятно) лица не разглядишь, — поддерживается перечнем должностных лиц, о которых расспрашивает приезжий. И вся первая часть поэмы заканчивается похоронами прокурора во время отъезда Чичикова из города, когда его густые, черные брови и подмигивающий левый глаз (дурная примета) уже перестали иметь какое-либо значение для покинувшего город N Павла Ивановича.

Вертяливость трактирного слуги или полового органически связана с тем, что спинка демикотонного сюртука оказывается «чуть не на самом затылке» — таким образом, ноги слуги оказываются чуть ли не выходящими из головы, которой нельзя было рассмотреть (образ его напоминает детские рисунки «головиногих»; инфантилизм). Герой в сопровождении слуги отправляется осматривать ниспосланный ему богом покой (хорош этот покой, с тараканами, как чернослив). Приезжий жаждет покоя: дважды повторенное слово «покой» ярко свидетельствует об этом. Бог посылает покой «известного рода», так как гостиница была тоже «известного рода», пошлая, обыкновенная гостиница — цинизм обывателя. Но и здесь, в этом покое, нет покоя от «молчаливого и спокойного» соседа, «чрезвычайно любопытного, интересующегося знать о всех подробностях приезжающего». Внешние подробности о приезжающем сменяются физиологическими подробностями о нем, к которым, по-видимому, и сводятся те подробности, которые интересуют любопытного соседа. В связи с этим автор снова возвращается к описанию обоих этажей гостиницы (ср. «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», в которой символизируется ссора между верхней и нижней половинами одного человека): нижний, соответствующий низменным физиологическим отправлениям, — потемнел «от лихих погодных перемен и грязноватый уже сам по себе», верхний — «выкрашенный вечною желтою краской» (охрой,

казенный, внешне приличный, официальный цвет). Внизу, в области физиологических отправлений, — сдерживающие «хомуты, веревки и баранки», тут же, внизу, в окне, помещался сбитенщик «с лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною, как смоль, бороною». Трижды упомянутый самовар подчеркивает, может быть, физиологическую функцию наливания и выливания — в этом плане человек — не что иное, как самовар, и отличается от него разве только бороною.

Новый абзац посвящен «доспехам» и слугам героя: вносят его пожитки, существенные для человека приобретения — его «чемодан из белой кожи, несколько поистасканный, показывавший, что был не в первый раз в дороге», так же как его владелец. «Вслед за чемоданом внесен был небольшой ларчик красного дерева с штучными выкладками из карельской березы, сапожные колодки и завернутая в синюю бумагу жареная курица». Все эти «доспехи» героя, что он считал необходимым взять с собою в дорогу и что было внесено слугами, начиная с чемодана (символ живота) и кончая жареной курицей (снова для живота), тесно связаны с его внешностью. Шкатулка в первой главе описывается только снаружи: она из красного дерева и с штучными выкладками; внутренность, порядок, в котором внутри ее были расположены предметы, и как она делилась — будет описано в другой главе, где устройство шкатулки-коробочки может органически слиться с другой ситуацией, не только внешней (Чичиков у Коробочки), но и внутренней, но об этом я скажу в своем месте.

Мотив чемодана (живота) звучит в последних строках третьего абзаца, где тютяк Петрушки сравнивается с блином: «замаслившийся, как блин, который удалось ему вытребовать у хозяина гостиницы» (так же тараканы сравнивались с черносливом). Блин как съестное связывает третий абзац с четвертым, когда господин отправляется «в общую залу». В зале стены, «потемневшие вверх от трубочного дыма и залосненные снизу спинами разных проезжающих, а еще более туземными купеческими, ибо купцы по торговым дням приходили сюда сам-шесть или сам-сём <= сесть и съесть> испивать свою известную пару чаю». Далее названы «бездна чайных чашек, как птиц на морском берегу», и «нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал».

Длинный период, заключающий в себе все только что перечисленные образы и мысли, тесно связан с последующим: «Господин скинул с себя картуз и размотал с шеи шерстяную, радужных цветов косынку, какую женатым приготовляет своими руками супруга, снабжая приличными наставлениями, как закутываться, а холостым — наверное не могу сказать, кто делает, Бог их знает, я никогда не носил таких косынок. Размотавши косынку, господин велел подать себе обед».

Теперь ясно, что весь предыдущий длинный и ритмичный по своему течению отрывок соответствует этому разматыванию косынки, операции, при которой господину, естественно, пришлось держать голову высоко поднятой — так удобнее разматывать ее: этим объясняется, что в поле зрения господина попадают сначала предметы высоко расположенные: потолок, стены, люстра, картины, чашки. Косынка, которую приготовляет супруга, приводит постоянно мечтающего о женитьбе господина в самодовольно юмористическое настроение; и он смотрит на все эти чаепития как на процесс, свойственный,

может быть, только младенцам, засаливающимся и сосущим целое море чая и смотрящим на нимфу с огромными грудями как на кормилицу, — тогда как на люстре прыгают и звенят стеклышки, как игрушки для малолетних.

Радужная косынка, радужные мысли, радужное настроение. Господину не раз приходилось в таможне видеть таких нимф, купленных нашими вельможами в Италии по совету везших курьеров, потому-то он осведомлен так хорошо в этом вопросе.

Обычные в трактирах блюда приводят к обычным в трактире разговорам о мошенниках, с которыми связывается интерес приезжего к властям в городе N, расспросы о губернаторе, председателе палаты и прокуре и расспросы о значительных помещиках и о повальных болезнях в губернии, и притом «так обстоятельно и с такою точностью, которая показывала более, чем одно простое любопытство», могли бы навести полового на подозрение, кто такой проезжающий (не разбойник ли, подделыватель кредитных билетов или что-нибудь в этом роде — см. главу десятую). Но нет, такое подозрение так же неприемлемо для полового, как потом оно оказалось неприемлемым для всего города N. Чиновники не могли никак связать внешность героя с тем, что о нем рассказывали.

Половой учитывает те же внешние признаки солидарности, притом же господин «высмаркивался чрезвычайно громко. Неизвестно, как он это делал, но только нос его звучал, как труба. Это, по-видимому, совершенно невинное достоинство приобрело, однако ж, ему много уважения со стороны трактирного слуги, так что он всякий раз, когда слышал этот звук, встряхивал волосы, выпрямлялся почтительнее и, нагнувши с вышины свою голову, спрашивал: не нужно ли чего?» Мошенники и подозрительные лица, конечно, должны сморкаться очень тихо, а тот, кто производит это так громко, не вызывает никаких сомнений относительно своей солидности и веса. (В этой трубе, может быть, есть отзвук трубы свинопаса, встретившего Дон Кихота в трактире, но здесь ситуация решительно обратная той: роль свинопаса берет на себя Чичиков, а роль Дон Кихота слуга — в полном согласии с тем, что я говорил о других слугах, о Селифане и Петрушке.)

Пообедав и отдохнув, господин «написал на лоскутке бумажки» имя, фамилию. Половой прочитал: «Коллежский советник Павел Иванович Чичиков, помещик, по своим надобностям». Каковы эти надобности, приведшие Чичикова в город N, об этом нам пока еще ничего неизвестно. «Чичиков отправился посмотреть город, которым был, как казалось, удовлетворен, ибо нашел, что город никак не уступал другим губернным городам».

Город был средним, как и сам Чичиков. «Вывески с кренделями и сапогами, кое-где с нарисованными синими брюками и подписью какого-то Аршавского портного; где магазин с картузами, фуражками и надписью: «Иностранец Василий Федоров»; где нарисован был бильярд с двумя игроками во фраках, в какие одеваются у нас на театрах гости, входящие в последнем акте на сцену. Игроки были изображены с прицелившимися киями, несколько вывороченными назад руками и косыми ногами, только что сделавшими на воздухе антраша. Под всем этим было написано: «И вот заведение»». Сам Чичиков, приехавший из пограничного города, прекрасно учитывал то значение, какое для обывателей города N имеет все заграничное, т. е. до известной степени он сам — как приехавший с самой границы. (Игроки с вывороченными назад

руками и косыми ногами, только что сделавшими в воздухе антраша, соответствуют психической ситуации самого Чичикова — прицелившегося, вывороченного назад и сделавшего антраша после истории в таможене.)

Далее Чичиков расспросил, как пройти к собору, к присутственным местам, к губернатору, и подобно тому как он обращал внимание на все, и важное, и несущественное, — так и в афише, которую он оторвал от столба, он прочел все сначала до конца, даже «переворотил на другую сторону: узнать, нет ли и там чего-нибудь, но, не найдя ничего, протер глаза, свернул опрятно и положил в свой ларчик, куда имел обыкновение складывать все, что ни попадалось». И визиты приезжий делает так же исчерпывающе обстоятельно, знакомясь со всеми городскими сановниками: «В разговорах с сими властителями он очень искусно умел польстить каждому», благодаря чему все наперерыв стали его приглашать к себе — «кто на обед, кто на бостончик, кто на чашку чаю».

«О себе приезжий, как казалось, избегал много говорить; если же говорил, то какими-то общими местами, с заметною скромностию, и разговор его в таких случаях принимал несколько книжные обороты...» Таких книжных оборотов немало в поэме, начиная с первых строк: «сопровожден», «незначащий червь мира сего и недостоин того, чтобы много о нем заботились», «имел много неприятелей, покушавшихся даже на жизнь его»... Книжными оборотами, как мы знаем, люди пользуются чаще бессознательно в таких случаях, когда дело идет о чем-то сильно задевающим, волнующем, неприятном, — тогда человек облекает или заслоняет личное безличным, книжным, придавая своим выражениям характер показного или пошлого.

Все это, конечно, только показное, внешнее, за которым трудно проглядеть сущность. Новое лицо не преминул показать себя на губернаторской вечеринке, куда он едет во фраке брусничного цвета с искрой, при «тощем освещении» «по бесконечно широким улицам». «Вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Все было залито светом». Вслед за этим помещается как бы отступление — сравнение гостей на вечеринке у губернатора с мухами, прилетевшими на сахар. Благодаря такому сравнению автору удастся выдержать объективный тон и в то же время познакомить с мыслями и переживаниями героя. И герой, так же как мухи, прилетел на вечеринку «вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потерять одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потерять ими у себя над головою, повернуться и опять улететь, и опять прилететь с новыми докучными эскадронами».

Такое «кулинарное» сравнение находится в полном согласии с теми сравнениями, которые нам встречались до сих пор в повести. Эти сравнения как нельзя более характеризуют Чичикова как человека, воспринимающего окружающее с точки зрения вкусового, съедобного: тараканы — чернослив, сбитенщик — самовар, тюфяк — блин, чайные чашки — птицы.

«Не успел Чичиков осмотрелся <к этому моменту беглого осмотра относится сравнение с мухами>, как уже был схвачен под руку губернатором», и затем, «когда установившиеся пары танцующих притиснули всех к стене, он, заложивши руки назад, глядел на них минуты две очень внимательно». Все

последующее относится к этому внимательному разглядыванию дам и мужчин. Естественно, что Чичиков прекрасно разбирается в «тонких» и «толстых». Чичиков размышлял о «тонких» и о «толстых» (к которым он принадлежал), о том, как «наконец толстый, послуживши Богу и государю, заслуживши всеобщее уважение, оставляет службу, перебирается в имение и делается помещиком, славным русским баринном, хлебосолом, и живет, и хорошо живет».

Эта характеристика гостей губернатора на вечере показывает нам на те крайние «тонкие» и «толстые» типы, золотой серединой между которыми является приезжий, и в то же время открывает нам затаенные мысли и мечты героя о будущем, когда он станет помещиком. И так как пути к приобретению имения и крестьян у Чичикова вызывают подозрение и он сам, естественно, должен побаиваться, как бы не обнаружили его мошеннические планы, то после таких мечтаний очень уместно описание между «толстыми» «прокурора с весьма черными густыми бровями и несколько подмигивавшим левым глазом так, как будто бы говорил: "Пойдем, брат, в другую комнату, там я тебе что-то скажу", — человека, впрочем, серьезного и молчаливого». Страшен прокурор Чичикову, и замеченные им особенности в мимике и физиогномике прокурора больше всего знакомят нас с душевным состоянием держащегося «на чеку» героя. Прокурор появляется в поэме как безмолвный свидетель в тот момент, когда Чичиков уже намечает план стать помещиком, начать покупку душ у Манилова и Собакевича, и умирает, когда Чичиков уезжает из города N и такой обвинитель уже совершенно лишен (органичность в построении поэмы).

Интересно отметить, что Гоголь постоянно в текстнике произведения дает сначала следствие, а затем уже знакомит нас с причиной. Так было это в той сцене, когда приезжий, разматывая косынку и принужденный держать высоко голову, мог видеть только то, что находилось сверху, так было в сравнении бала с мухами, слетающимися на сахар, в пространных суждениях о «толстых» и «тонких» и т. п. Такое расположение следствий и причин позволяет автору в плане своей поэмы дать в описаниях больше, чем только следствие тех или иных положений героя. Герой и его поведение объединяют и позволяют осмыслить нить, ткань произведения, но не все произведение. Такие описания, отступления, сравнения и т. п. шире, захватывают больше, чем если бы они относились только к тем или иным переживаниям Чичикова. Притискивают к стене пары танцующих Чичикова, притискивает и прокурор, наступает на ногу Собакевич, и в дальнейшем глубоко органично и законно развиваются как будто бы ненужные подробности о карточной игре. Игры лучше всего характеризуют людей, общество города N и вместе с тем они отвечают потребности Чичикова выиграть игру, которую он затеял и в которой первым наступит ему на ногу в деле покупки душ Собакевич. <...>

Отзывы чиновников, довольных приездом нового лица, не всегда соответствовали их компетенции, но зато прекрасно рекомендовали самих чиновников.

Губернатор нашел Чичикова «благонамеренным человеком», прокурор — «дельным», жандармский полковник — «ученым», председатель палаты — «знающим и почтенным», полицмейстер — «почтенным и любезным», жена полицмейстера — «любезным и обходительнейшим человеком»; словом, все увидели в Чичикове некий идеал себя самих, того, кого они больше всего хотели бы в нем видеть. Смешно, что никто из них не увидел того, каков на самом деле Чичиков. Даже Собакевич в кровати сказал своей худошавой жене: «Я,

душенька, был у губернатора на вечере, и у полицеймейстера обедал, и познакомился с коллежским советником Павлом Ивановичем Чичиковым: предприятный человек!» На что супруга отвечала: ««Гм!» — и толкнула его ногою». Супруга Собакевича, привыкнув к тому, что муж ее постоянно всех бранит, не очень-то верит мужу. В связи с этим последний абзац первой главы говорит о том, что «такое мнение, весьма лестное для гостя <...> держалось до тех пор, покамест одно странное свойство гостя и предприятие <...> не привело в совершенное недоумение почти всего города».

## 5. Две стороны бытия в первой главе

Такова внешняя форма, бытовая картина, в которую вылилась первая глава поэмы. Но задачей автора является не бытописание, не воспроизведение событий — за «похождениями» скрываются «мертвые души», а на «мертвых душах», как на моральном начале, строятся похождения. Есть внешнее, видимое для поверхностного наблюдателя, может быть, единственное содержание поэмы; другая сторона, скрытая, но в то же время сущностная, основная, в произведении должна быть открыта, она не дана непосредственно, а обнаруживается благодаря тому, что всякий символ имеет много значений, много сторон. «Похождения» развиваются в легкомысленном, бытовом плане, «мертвые души» в плане серьезности проблемы существования такой не живой души.

На пути прибывшего в город N героя попадают мужики, в пьяном виде обсуждающие в плане бытовом добротность колеса брички, в плане мировом (такова была задача Гоголя — «городское безделье возвести до прообразования безделья мира») — обсуждается колесо судьбы Чичикова: «далеко не уедет». Молодой человек с тульской булавкой с бронзовым пистолетом, оборотившись назад, посмотрел экипаж; половой до того вертлявый, что лица у него не рассмотришь, — все это волнующие, неприятные предзнаменования, свидетельствующие в плане бытовом о суеверном страхе, о вере в приметы у испуганного наученного жизнью человека, каким является Чичиков, а в другом — свидетельствующие о глубокой связи между явлениями в плане органичности произведения и целокупности его, когда каждая часть произведения должна сливаться и взаимообуславливать другие его части и входит в него как необходимая, неизбежная часть.

Пустые подробности окружающего противопоставлены таинственным силам, управляющим нашей жизнью; и нам неведомо, что может иметь значение в жизни, а что — нет, что как бы предсказывает дальнейший ход событий, а что безразлично для нас. Взорные приметы, над которыми смеется обычно человек, приобретают над ним власть, когда он в себе неуверен, когда пытается свое счастье — тогда не трудно впасть в суеверия и, смеясь в сознании над их значением, в глубине души испытывать сомнения или даже страх перед пустыми и ничего не значащими проявлениями жизни. Случайность только еще больше подчеркивает нашу зависимость от судьбы. Так, в плане обывательском фамилия Чичиков, как и фамилия Гоголь, случайно выпали на долю определенных лиц и с таким же успехом могли бы оказаться связанными с другими лицами. Чичиков — фамилия выдуманная, но, как я уже говорил, Чичиков и Гоголь — в известном смысле одно и то же лицо, и фамилия Гоголь, похожая на кличку,

на пейоративную характеристику («гусак» Иван Никифорович), — показывает нам человека, который свой путь гоголя раскрыл в Чичикове (чичик — франт, показывающий себя). Случайности обыденной жизни превращаются в органическое, в судьбу в произведении искусства, и случайности оформляются, получая определенное, закономерное развитие.

Но ничего, может быть, не ведает сам герой повести, привязанный в плане своих действий только к непосредственно перед ним происходящему, и совсем иначе мыслит о жизни и взаимосвязанности писатель, предвидящий все последствия и главные ходы и пружины поэмы. Но хорошо разбираясь во всем этом, автор не торопится раскрывать все то, что ему необходимо показать, наоборот, он чаще всего скрывает, прячет существенное, заставляя читателя задуматься и самому найти то, что входит в планы писателя. Гоголь рассчитывает не на пассивного, а на активного читателя — он пишет для тех, кто может узнать и хочет узнать.

Путешествующий Чичиков ищет покоя — бог посылает ему покой «известного рода», иллюстрируемый описанием гостиницы, города, бала у губернатора и т. п. <...> Всё в этом городе N было не так, как следовало бы. Если «переверотить на другую сторону», то за всем внешним, как на той афише, которую так прилежно при свече читал Чичиков, не найдешь ничего — остается только свернуть опрятно и положить в ларчик, куда герой имел обыкновенные складывать все что ни попадалось. — Резюме дня — порция холодной телятины, бутылка кислых щей и крепкий сон — как нельзя более соответствует переводу изображенного на язык, лучше всего понятный Чичикову, — на язык вкусовых ощущений. Такова другая сторона этих явлений для Чичикова, но в плане мировом, который имеет в виду сам писатель, намереваясь бытовой план произведения связать с громадным вопросом о сущности душевной и духовной жизни человека, — в плане такого подхода здесь лицемерие, личина, обман, которому может поверить разве только ленивый думать — и все-таки люди верят, потому что хотят верить, хотя действительность всячески разрушает их утверждения. Каждый стремится уверить других, что он не то, что есть на самом деле, а что он более ценен — например, иностранец Василий Федоров. Впрочем, видимость всегда и всюду заменяет сущность и хочет импонировать, как она. Такое положение (и самого героя, и окружающего его, когда всё не то, чем кажется, или только отчасти соответствует ему) — лучше всего отвечает изображению первой главы, где все представлено так, чтобы в дальнейшем возможно было постепенное развитие и усложнение, а главное, выявление того, что окажется сущностью, но что пока не воспринимается как таковая ни самим героем, ни читателем. Пока все не такое, каким оно есть, лицемерие граждан деформирует всё, подготавливая в дальнейшем существенную деформацию — слухи и толки о Чичикове.

Но в плане душевного состояния и психологической характеристики Чичикова его прогулка по городу дает немало: и казенная желтая краска бьет в глаза — особенно ему, смытые вывески, аршавский портной, иностранцы — все это смешно для него, приехавшего с границы, видевшего не только Варшаву, но и заграничных людей и товары. Игроки, изображенные на вывеске с прицелившимися киями, привлекают внимание Чичикова, который ведь тоже начинает прицеливаться в новом городе и т. д.

Ф. М. Достоевский

Он и его произведения





## Введение

Среди всего ряда писателей, которым еще долгое время суждено быть учителями и тайновидцами, Ф.М. Достоевскому принадлежит совершенно особое место и положение. В его произведениях, нашедших не одного талантливую истолкователя и исследователя как среди ученых, так и литераторов-критиков, одни останавливаются, с изумлением обнаруживая у писателя глубокие и проникновенные в своем анализе психологические и психопатологические документы (Чиж, Муратов, Аменицкий), другие — искание философского осмысливания жизни (Гроссман), третьи — попытки социальной ориентировки деклассированных в бесправном обществе (Переверзев), еще другие усматривают в нем пророка и ясновидца (Мережковский), наконец, иные охотнее всего прослеживают влияние его индивидуальных склонностей (проекции его самого) в его творческих образах, в которых он искал возможности освобождаться от мук действительности, ища разрешения и освобождения (Розенталь, Нейфельд)<sup>1</sup>. Но ни один исследователь, будь он литературный критик, психолог или психиатр не может в анализе творчества писателя обойти вопрос о каком-то особенном увлечении его психопатологическими, нездоровыми личностями и характерами. И если психиатры подчеркивают и удивляются тонкой наблюдательности и правильности творческой интуиции Достоевского, указывают на точность его в изображении картин различного рода душевных заболеваний, то до последнего времени исследователи очень мало уделяли внимания и не старались установить связь между особенностями черт личности и характера писателя и характеров, выведенных в его произведениях. Целый ряд заметок о том, что та или другая черта, свойственная самому писателю, приписывается им тому или иному персонажу его произведений, сделан был Анной Григорьевной Достоевской<sup>2</sup>, много ценного в этом отношении дают вновь опубликованные материалы, отдельные воспоминания, письма и т. п.

По приблизительной статистике Чиж, 25% всех персонажей Достоевского в большей или меньшей мере ненормальны психически<sup>3</sup>, и это, разумеется, такой процент, который, вероятно, очень трудно было бы найти у какого-либо другого писателя. Не прошло незамеченным и то, что Достоевский, по-видимо-

му, охотнее всего и всего обстоятельнее описывает по преимуществу такие болезненные проявления, которыми, как известно из его биографии, он или страдал сам, или которыми боялся заболеть по свойственной ему в высшей степени ипохондричности. К таким болезням относится и падучая болезнь писателя.

Эпилепсия писателя, о которой высказывали свои соображения очень многие выдающиеся исследователи, не может быть и до сих пор твердо установленной в своей чистой форме. Если Сегалов, Чиж и др. склонны считать припадки Федора Михайловича типично эпилептическими<sup>4</sup>, то новейшие исследования этого вопроса, например, Розенталь, приводят к заключению о том, что у Достоевского с гораздо большей вероятностью можно предполагать так называемую «аффективную эпилепсию» (Братца)<sup>5</sup> или, как я высказался еще в 1913 году в специальной работе, у писателя, по-видимому, имела место не настоящая эпилепсия, а истерическая эпилепсия, то есть болезнь, только внешне сильно напоминающая эпилепсию и резко отличающаяся от нее по существу (см. мою «Истерическую эпилепсию»)<sup>6</sup>. Того же мнения придерживался и лечивший Ф.М. врач Яновский<sup>7</sup>.

Если даже в такой, по-видимому, не слишком уж сложной и запутанной области у исследователей еще до сих пор не существует единообразных мнений и согласия, то что же можно сказать о других сторонах проявления личности Ф.М., более неуловимых, спорных, труднее устанавливаемых благодаря отсутствию точно и строго проверенных наблюдений из жизни писателя.

Мы можем ждать, что новый метод исследования и понимания как психических, так и психопатологических проявлений — психоанализ, как кажется, может помочь нам до некоторой степени понять и осветить кое-что в запутанных вопросах как в личности, так и в творчестве писателя. Пытаясь органически связать личность писателя с особенностями его творчества и рассматривая это творчество через сложную систему психических механизмов — проекции себя, осуществления желаний и т. п., психоанализ и в настоящей стадии своего развития может дать нам возможность увидеть немало такого, что мы рискуем не заметить и проглядеть как несущественное при других подходах к этим же проявлениям. От подробного анализа личности и творчества Достоевского можно ждать в будущем очень много важного для понимания; к сожалению, такая работа по плечу только специалисту в области соответствующей литературы, но при условии, если он вооружен психоаналитическим методом.

В новейшей работе Нейфельда, имеющейся в очень неудачном переводе на русский язык, сделана попытка такого психоаналитического подхода, к сожалению, в основу работы положен такой материал, который очень мало заслуживает доверия, и, кроме того, немецкий исследователь, не владея русским языком и пользуясь переводами произведений писателя, лишен возможности использовать в целях анализа как раз то наиболее ценное, что уже не может быть переведено на другой язык.

Работа Т. Розенталь, насколько известно, так и не была доведена до конца, и при этом автор ее, удовлетворяя требования института по изучению мозга и психической деятельности, должна была отказаться от многого существенного (например, от рассмотрения влияния эдиповского комплекса на творчество писателя, выдвигаемого, наоборот, на первый план Нейфельдом), благодаря чему анализ так и остался незаконченным<sup>8</sup>.

К познанию творчества Достоевского ведут не один, а много различных путей, и если одним исследователям удастся больше всего увидеть и узнать, двигаясь по одним путям, то другим, для того чтобы получить наибольший результат, приходится пользоваться другими путями, и, конечно, все эти различные пути каждого ведут к пониманию писателя или по крайней мере определенных его сторон.

Так, одни видят в нем крупное явление в истории литературы, другие, подходя к нему со стороны психологии творчества, психопатологии, социологии, усматривают в нем глубокого психолога, «жестокий талант», бесстрашного исследователя глубин человеческой психики. Одни отстраняются от творчества писателя, мучающего читателя, и смотрят на «достоевщину» как на близкое к патологическому явление, а в его типах усматривают исключительно лишь проекцию его собственных недугов и неуравновешенности, ипохондрической озабоченности. Другие узнают себя в его персонажах и болезненно переживают то, чего они не желали бы и, может быть, не решаются знать. Если существовали такие «критики», которые видели в творчестве писателя только «рукоделие от ничегонеделания», то зато другие готовы провозгласить его пророком, мистиком, человеком, мучающимся в попытках разрешить вековые проклятые вопросы.

Однако как ни подходить к Достоевскому, как бы его ни понимать, одно, по-видимому, непреложно и ясно в нем: в своих анализах, в стремлении показать то, что он считает правдой человеческой психики, он переходит все до него дозволенные границы и, как неумолимый хирург, все дальше и дальше рассекает, разрывает живые, нежные, болезненные ткани, рассекает их для того, чтобы удовлетворить мучительной потребности увидеть, узнать то, что скрывается там внутри, в глубине и что можно обнаружить только приемами не знающей жалости вивисекции. Он не жалеет и себя, и когда он проделывает эту операцию над собой, он как бы раздваивается и со стороны глядит на открывающиеся в его собственной глубине психические процессы, борьбу, конфликты, противочувствия. И наряду с болью мучительной операции у него, в нем же самом, звучит радость познающего исследователя, и чем глубже и мучительнее его вивисекция, тем больше радости и удовлетворения дает она. Однако в итоге не радость ждет его, так как все новые и новые вопросы и сомнения возникают перед ним по мере того, как он проникает вглубь. Спокойнее не заглядывать в сокровенные тайники психики, верить и видимости, так как в таком анализе обнаруживаются противоречия, двойственность, и он задает себе вопрос относительно мучительных противоположностей, уживающихся мирно бок о бок: что это, признак широты или пошлости?

Мучительно это обнаружение глубин психики, но оно сопровождается каким-то стремлением нанести себе еще больше боли, сделать ее еще мучительнее, потому что это сопровождается особенно приятным, вероятнее всего, сладострастным чувством. Так что чем горше его героям и чем больше унижены они и оскорблены, тем как будто бы больше наслаждаются они и унижением своим, и своею скверною, и своим отчаянием. Как будто им нужно доказать себе, что теперь уже ничто не остановит их и они дойдут до крайности, угро-

жая отрицательному суждению судящей в них инстанции и наказывая тем самым ту, которая ей не угодила... И в этом самоуничтожении они уже выступают против себя, они на стороне той инстанции, которая наказует, осуждает. И тогда им можно дойти до последней черты, точно в иступлении, не помня себя, и в сладострастном мучении они уже не в состоянии остановиться...

В состоянии такого «ада», может быть, чаще, чем это на первый взгляд кажется, скрывается «невозможность любить», отсутствие связи с окружающими людьми, когда перестаешь чувствовать себя, свое тело (например, Раскольников) или чувствуешь, что все окружающее отходит, и видно и слышно точно издалека, а в сердце в это время испуг: весь мир вдруг делается каким-то тесным, маленьким (баня с пауками)<sup>9</sup>, и особенно четко, навязчиво воспринимаешь каждую мелочь, каждую подробность. Все это от того, что не можешь любить, что чувствуешь тоскливый испуг одиночества и сознаешь, что не на кого опереться. А когда есть на кого опереться, тогда чувствуешь свою зависимость от него и хочется, мучительно хочется освободиться от этой зависимости: ненавидишь, потому что любишь.

Надо было глубоко и не боясь мучений заглянуть в себя, чтобы все это увидеть и узнать, и верное изображение и познание душевного состояния истеричных, нравственно помешанных, случаев патологического эффекта удастся не всякому. Можно удивляться тому, как объективно, безо всяких преувеличений и искажений умеет он показать нам и обратить наше внимание и на явления наследственности, на генезис и психологическое обоснование преступления, указывает нам на особенности вырождающихся, на своеобразие их поступков, их противочувствий. Чиж отмечает интерес Достоевского к ненормальностям половой жизни, его привлекают и бешеная страсть, нравственное падение, растрепанность, половые уклонения у мужчин и женщин. У одних крайняя степень безграничной распушенности, у других асексуальность. Чиж не дает нам подробного анализа аномалий половой жизни в произведениях писателя. Так же мало дала в этом смысле брошюрка Кашиной<sup>10</sup>. Зато Чиж останавливается на верном клиническом описании меланхолии, при которой все делается противно, все окрашено неприятным чувством, люди ищут одиночества, утрачена способность радоваться и даже печалиться, какое-то окаменение, тягостное, болезненное бесчувствие.

Однако нам нет надобности сейчас идти вслед за Чижом или за другими психопатологами, старавшимися персонажей Достоевского заключить в четкую и определенную схему распознавания душевного заболевания, диагностирования болезненных состояний. Мы заметим только: едва ли можно думать, чтобы психопатология в произведениях Достоевского вытекала из простой потребности подвергать анализу встречавшиеся ему на пути случаи психических болезней и ненормальностей. Он не психолог, а реалист, т. е. его прежде всего интересует не психология того или другого лица, не его психическое состояние само по себе, но всегда в связи с окружающей действительностью<sup>11</sup>. Достоевский смотрит на такие проявления с совершенно другой стороны, его интересует генетика, динамика, окружающая среда, которая является стимулом для тех или других проявлений. В этой взаимосвязанности пытается он осмыслить органическое отношение, так как только во взаимодействии, во взаимной связи между средой и отдельным человеком, бунтующим против

порабощения или обезличенного борьбой, униженного, оскорбленного, усматривает он трагические коллизии жизни.

Его интересуют самые скрытые, затаенные от других и до времени от самого себя движения души человеческой, но только непременно в социальном окружении, в их отношении к среде, потому что герои, если и стремятся стать независимыми, если и бунтуют против подчинения, то приходят обычно к тому, что теряют свою самостоятельность и задор, вступая в коллизию, в конфликты, поскольку общество ограничивает отдельного своего члена. Эти ограничения, однако, не у всех вызывают одинаковые реакции, большинство подчиняется им беспрекословно, и только немногие восстают против них.

Но и у тех, кто угнетен и подавлен, кто смирился и подчинился, не в сознании, а где-то в другой области — бессознательного, все еще имеются действенные запасы сил, которые продолжают существовать хотя и в скрытом виде, где-то в «подполье», нелегально, куда загнали их требования, предъявляемые нашим идеалом нашему «я» как социальной единице. Все наше воспитание базируется на этом, и весь наш культурный рост, как мы думаем, связан с этим моментом «вытеснения», т. е. непризнания всего того, что по чувствам и по понятиям современной культуры мы склонны считать недопустимым, непозволительным, вредным. В процессе своего развития каждый человек принужден проделать этот путь снова, так же как по биогенетическим законам развития он, может быть, повторяет филогенетический ряд в своем онтогенезе. Но в этом процессе не все доходят до одних и тех же ступеней культуры, не у всех пройденные и как будто бы преодоленные этапы одинаково далеки от того, что они представляют в данный момент. И хотя одни, встречая на своем пути препятствия, легко теряют все то, что было вытеснено, устранилось из сознания как тягостное для него и унижительное (как для нас, так и для окружающих нас), но оно все-таки продолжает существовать и даже проявляться, оказывая нередко даже очень сильное влияние на все наше поведение, на все наши поступки и чувства. Такие поступки и чувства, поскольку у нас нет никакого представления об их связи с нами, с нашими желаниями и мыслями, обычно находятся в полном противоречии с нашими сознательными интересами и противоречат тому, что мы сами от себя ждем.

Поскольку у нас проявляются такие поступки, такое поведение, постольку проявляется у нас очень своеобразное к ним отношение: нас как-то совсем не интересует их познание, мы даже пугаемся их, стараемся не углубляться в анализ, а сразу даем им определенную оценку (действие цензуры<sup>12</sup>); эта оценка как бы стоит на страже всякого суждения, предупреждает всякую возможность настоящего познания такого нежелательного для нас явления. Мы не считаем себя виновниками или участниками случившегося (сопротивление) и очень легко объявим такое проявление случайным болезненным. Все то, что подавлено и вытеснено из нашего сознания, что не участвует уже более в деятельности нашего сознания, может вернуться не узанное сознанием благодаря причудливой, нелепой, искаженной форме.

Не находя себе прямых путей, эти стремления пользуются всякой оказией для того, чтобы найти возможность проявиться вместе с другими в самой искаженной форме, совершенно не признаваемыми сознанием своим законными, соответствующими сознательному намерению. Однако не исключена воз-

можность и того, что эти стремления из бессознательного проявятся и более прямым путем; но и в этом случае мы никак не будем расположены признать их своими собственными или нормальными, законными и будем объяснять их, ссылаясь на патологию, тем легче и увереннее, чем меньше у нас на это существует каких-либо оснований или знания патологии. «Ненормальное» в нашей жизни нередко свидетельствует и есть проявление того, чего мы не желаем признавать по тем или иным основаниям, о чем не хотим слышать, чего не желаем знать, а совсем не продукт болезни: нам не хватает мужества, и мы не можем во многом сознаться даже перед самим собою. Многие у Достоевского следует отнести к этой «патологии», которую Фрейд очень удачно назвал «психопатологией обыденной жизни» со всеми ее тяжелыми, неудобными и мучительными проявлениями<sup>13</sup>.

То, что является пустяком, вздорным для сознания, в чем трудно сознаться самому себе, — это наши фантазии, та воображаемая, фантастическая область, которая все время вмешивается в нашу жизнь, исправляет все то, что нам не нравится в реальности, и приводит нас после того, как мы осуществили наши желания в фантазии, к смирению, к резиньяции. Выходит так, что эта воображаемая реальность, прямо противоположная действительности, неприятной, отрицаемой сознанием, оказывается той областью, куда уходит огорченное сознание. Но грубая, раздражающая действительность не оставляет такого мечтателя в покое, она пытается возвратить его к неприятному, снова и снова представляет ему требования, которые решены уже и устранены в фантазии. Тогда человек отвращается от такой действительности, которая его огорчает, и признает такую, которая его до известной степени удовлетворяет и несколько меньше предъявляет к нему претензий, несколько меньше его мучает. В пределах двух крайностей при господствующем принципе удовольствия — воображаемого вожаемого наслаждения и огорчительной действительности, субъективного и объективного, радости и огорчения — мятется душа его персонажей; и на самом краю таких переживаний они приходят к такому состоянию, когда поступают хорошо, и это им приятно, поступают, наоборот, скверно — и тоже испытывают удовольствие. В таком состоянии они уже не могут жить. И это удовольствие от хорошего и дурного ведет их к невозможности жить, к самоубийству.

Достоевский любит описывать и анализировать такие крайние состояния психики, когда проявляются двойственные, исключаящие друг друга стремления, когда обнаруживаются такие тенденции, которых, казалось бы, не смеет проявить задвленное, испуганное сознание. Существуют состояния, в которых ярко проявляются такие двигающие силы нашей психики, о которых мы ничего не знаем в обычных условиях, это состояния, близкие к болезненным, и здесь получают условия, при которых можно отойти от себя и как бы со стороны наблюдать и оценивать все то, что происходит в психике. Такие состояния в большей или меньшей степени свойственны всем людям; и поскольку это так, поскольку и автор и читатель тяготеют одними и теми же ограничениями, поскольку мотивы борьбы и овладения существуют и проявляются в нас самих, постольку в силах мы его понять, постольку через наши конфликты идентифицируем мы его с собою и в нем видим настолько, насколько у нас существует общее.



Теории, изменяясь, проходят, факты остаются. Эти факты, которые мы в силах открыть и осмыслить при помощи нового метода, играют большую роль, представляют, по-видимому, немаловажное значение в формировании как творчества, так, следовательно, и жизни писателя. Потому что тесно при-мыкают друг к другу творчество и жизнь, и первое говорит о том, что представляет собою вторая. Эти факты, наблюденные и получившие должную оценку, лежат в основе психоанализа — теории, которая в известной мере, как всякая теория, представляет собою, так сказать, надстройку над явлениями. Теория может расти и, развиваясь, изменяться, в ней могут произойти те или иные изменения и дополнения; но, как кажется, как бы ни осветилась в будущем сущность психобиологических процессов, влияние, которое оказывают на развивающуюся и затем на окончательно сформированную психику определенные психические условия, среда, влияние отца, матери, других детей, полового развития, эрогенности определенных унаследованных зон в деле формирования характера, процессы вытеснения, действие могущественного эдиповского комплекса и целого ряда других условий, пусть, может быть, со временем под другими названиями, по своему существу должны остаться и сохранить свое значение.

Установленные опытом и наблюдениями явления помогают вскрывать и позволяют нам несколько больше увидеть в каждом данном случае, чем это возможно было до сих пор; мы можем, кроме того, с большей или меньшей вероятностью оценивать движущие причины тех или иных явлений. Это то, что относится к так называемым здоровым проявлениям. Но уже совершенно неоспоримо для наблюдателя и исследователя значение метода в деле анализа и понимания тех болезненных, непонятных и странных проявлений в творчестве и жизни писателя, которые не могут найти иного объяснения и которые, если отказаться от применения к ним психоанализа, останутся вообще по-прежнему непонятными и необъяснимыми.

Немало найдется у Достоевского этого непонятного и необъяснимого; для всех, кто пытался подходить к писателю с психологическим анализом, его творчество представляется большой, интересной и неразрешимой загадкой. В таких выражениях говорят очень многие, писавшие о нем, о его творчестве. И неудивительно. Все его персонажи проникнуты противоречиями, и притом самыми непримиримыми, непонятными, пугающими, мучительными, в них трудно разобраться. Он жесток как исследователь, и эта жестокость, направленная нередко против него самого, помогает ему обнаружить то, чего другие не видят. Но будучи в одно и то же время и действующим лицом и наблюдателем, он должен чувствовать эту раздвоенность, как его двойник — Голядкин, о котором речь будет впереди<sup>14</sup>. И как его Голядкин и многие другие, он сам весь полон противоречий — его религиозность, например, ведет его к самым кошунственным дерзновениям. Он не позволяет своему пасынку Паше неободительно отнестись к памяти его отца<sup>15</sup>, а сам в своем лучшем романе все время трактует вопрос об отцеубийстве и т. п. На все эти вопросы мы до сих пор еще не имеем никакого ответа.

Так же трудно, как и самого писателя, понять его героев, являющихся плотью от плоти и костью от кости его: они также сотканы из противочувствий, противоречий, они иррациональны, неустойчивы, жутки и одиноки. Методами обычного психологического исследования сознательной психической жизни здесь немного сделаешь, остается выход — и им уже не раз с успехом пользовались — объявить героев писателя больными, ненормальными, а самого писателя великим психопатологом. Но таким образом мы только заменяем одно неизвестное другим, одну загадку другой. Конечно, легко объявить Достоевского и великим психопатологом, но ведь он им все-таки не был, как бы мы ни удивлялись его великому прозрению, как бы ни любовались мы его гением, его согласными с действительностью наблюдениями, его способностью вскрывать в психике такие мучительные противоречия, которые не замечает в себе здоровый человек и которые, с его точки зрения, конечно, только свидетельствуют о патологии.

Однако почему все эти мучения его больных героев нас мучают? Почему в его героях зачастую, несмотря на их болезни и ненормальность, мы узнаем самих себя, наши мученья, наш разлад и терзанья? Они не настолько далеки и чужды нам, чтобы мы не могли себя идентифицировать, отождествлять себя с ними; и разве можно себе представить, что в героях Достоевского мы только сострадаем душевнобольным, которым мы в силах сочувствовать, но не в состоянии понять их. Какими-то более глубокими, чем сознание, слоями психики связаны мы с ними даже в том случае, если у нас нет никаких оснований считать то или другое ненормальным.

Но, может быть, как очень осторожно выражается на этот счет Чиж, причиной этого является то, что в самой личности Достоевского мы встречаемся с целым рядом не совсем нормальных, болезненных проявлений и прежде всего с эпилепсией.



## Болезнь Достоевского

Как знать, не касаемся ли мы здесь самого глубокого первоначального и неразгаданного в существе Достоевского, в его телесном и духовном составе? Не сходятся ли в этом узле все нити клубка?

*Д. С. Мережковский*

То, что Достоевский страдал эпилептическими припадками, является фактом общеизвестным. Начало своей болезни сам писатель связывал, хотя и совершенно неправильно, с пребыванием на каторге<sup>1</sup>, тогда как по другим источникам оказывается, что болезнь эта у Федора Михайловича началась еще в детстве и первый припадок случился после какого-то душевного потрясения (Н. Страхов)<sup>2</sup>. О том, что Достоевский страдал настоящей эпилепсией, в свое время писали Муратов, Сегалов и другие<sup>3</sup>, причем одни анализировали подробные описания припадков в произведениях писателя, другие находили указания на эти припадки в свидетельствах родственников и жены Ф.М. А.Г. Достоевской. Доктор Яновский, личный друг писателя, имевший возможность близко знать Ф.М. и наблюдать припадки писателя, был того мнения, что он страдал болезнью, похожей на эпилепсию, которая, однако, не была эпилепсией<sup>4</sup>. И несмотря на целый ряд работ, предпринятых выдающимися психиатрами, приходится скорее согласиться с мнением Яновского, особенно потому, что все проявления болезни писателя гораздо лучше и проще объясняются с точки зрения одного заболевания — истерии, чем если предположить у него наличие двух болезней, и притом эпилепсии, для которой не хватает очень многих существеннейших признаков.

Уже с детства у Ф.М. наблюдался целый ряд истерических проявлений, как например, страх темноты, фобия волка, истерическая афония, так что и нетипические для эпилепсии его припадки правильнее всего объяснять тою же истерией, ссылаясь на наблюдения Яновского и памятуя об условиях, при которых возникали припадки.

Семейные традиции связывали первое появление болезни с известием о насильственной смерти отца, задушенного мстившими ему за жестокость крепостными<sup>5</sup>. Писатель, как это указывают многие биографы, отличался необычайно повышенной и утонченной чувствительностью, которая за время каторги еще более развилась и усилилась. В согласии с этим легко объясняется факт, сообщенный Григоровичем — свидетелем того, как у Ф.М. случился припадок во время прогулки при внезапной встрече с похоронной процессией<sup>6</sup>. Другое воспоминание такого же рода принадлежит самому писателю, который рассказывал в присутствии С. Ковалевской, что у него был припадок на поселении, когда к нему, после четырехлетнего заключения, отвыкшему от общества людей, в первый раз приехал товарищ. Достоевский пришел в состояние религиозного экстаза («Я реально постиг бога и проникнулся им») и упал в припадке, повторившемся еще раз уже дома, после того как он взволновался, уже только воспроизводя рассказ о припадке и об экстатическом переживании<sup>7</sup> (припадки, следовательно, вызывались аффективными состояниями\*). Страху довелось однажды быть свидетелем припадка обыкновенной силы у Ф.М.: во время оживленного обсуждения очень важного отвлеченного предмета он очень одушевился (снова аффективное состояние), ходил по комнате, «говорил что-то высокое и радостное; когда я поддержал его мысль каким-то замечанием, он обратился ко мне с вдохновенным лицом, показывавшим, что одушевление его достигло высшей степени. Он остановился на минуту, как бы ища слов для своей мысли, и уже открыл рот. Я смотрел на него с напряженным вниманием, чувствуя, что он скажет что-нибудь необыкновенное, что услышу какое-то откровение. Вдруг из его открытого рта вышел странный, протяжный и бессмысленный звук, и он без чувств опустился на пол среди комнаты»<sup>9</sup>.

Очень важным в смысле диагностическом является то обстоятельство, что, несмотря на периоды очень частых припадков, ни умственные способности, ни характер Ф.М. не изменились так резко, как он этого ждал, жалуясь на свою болезнь хотя бы в письмах к Александру II. Здесь Достоевский, «бывший государственный преступник», жалуется: «Болезнь моя усиливается более и более. От каждого припадка я видимо теряю память, воображение, душевные и телесные силы. Исход моей болезни — расслабление, смерть или сумасшествие»<sup>10</sup>. С одной стороны, нам известно, что ничего из этого тяжелого прогноза Достоевского не осуществилось, с другой — его крайняя мнительность заставляла его ожидать всегда самого ужасного. Если во времена Достоевского эпилепсия была еще очень темным заболеванием и из нее не были выделены формы, которые ближе подходят к истерическим\*, чем к эпилептическим, то в

\* В этом отношении очень большое значение имеет описанная в воспоминаниях А.Г. Достоевской причина припадка — покушение на Александра II (образ отца), которого он считал убитым<sup>8</sup>.

\* Так называемая «аффект-эпилепсия».

настоящее время, как я уже упоминал об этом, припадки Ф.М. правильное всего связывать с проявлениями основного его страдания — с истерией.

Достоевский всю свою жизнь отличался крайней мнительностью и ипохондричностью, на что, между прочим, определенно указывает и доктор Яновский. Как все ипохондрики, занятые своими бесчисленными болезнями, Ф.М. очень интересовался медицинскими разговорами и книгами, которые он брал у своего доктора. Из этих книг мог он почерпнуть сведения о том, что угрожает ему в будущем, если бы у него действительно оказалась падающая болезнь. Крайняя мнительность заставляла Ф.М. в то же время чрезвычайно бояться «кондрашки», головных дурнот, и, черпая в книгах знания о различных болезнях, Достоевский применял их к себе самому, страдая все время воображаемыми заболеваниями. Особенно интересовала его психиатрическая литература, сочинения Галля по френологии и другие<sup>11</sup>. Какие размеры принимала эта озабоченность, видно, например, из следующего его письма к брату (1846 г.): «Я теперь почти в паническом страхе за здоровье. Сердцебиение у меня ужасное, как в 1-е время болезни <...> Я бегу от всего затем, что хочу быть здоровым...»<sup>12</sup> В 1857 году Ф.М. пишет Врангелю: «...я был ипохондриком в высшей степени, но излечился вполне крутым поворотом, случившимся в судьбе моей»<sup>13</sup>. Однако это излечение, по видимому, не наступило никогда, так как затем Ф.М. утверждает, что из 20 лет своей жизни он половину отдал работе, а другую половину ипохондрическим приступам и озабоченности<sup>14</sup>. При такой ипохондричности, естественно, писателю казалось, что он одержим более тяжелой болезнью, и страхи перед последствиями болезни должны были казаться ему в преувеличенном виде. На самом деле, как это легко понять, припадки Ф.М., которые, по свидетельству Страхова и по дневнику А. Г. Достоевской, бывали у него то раз в месяц, то дважды в неделю, а то и очень редко, не привели его в состояние, характерное для эпилептического изменения личности. Было бы ни с чем не соотносимым говорить об обеднении психического богатства писателя, создавшего «Преступление и наказание», «Братьев Карамазовых», «Подростка», «Идиота» и др.

Если по своему характеру припадки писателя более всего напоминают те, которые Братц и Крепелин описывают под именем аффективной эпилепсии<sup>15</sup>, то все же нужно полагать, что и на такую эпилепсию припадки писателя не совсем похожи: едва ли можно связать эти припадки с тем восторженным состоянием и с тем чувством полноты, высокого счастья, какого-то «последнего синтеза», которые отмечают в них и сам писатель и его окружение. Нам известны, с одной стороны, такие эпилептические припадки, которые, как правило, врываются в жизнь больного, разрушают сознание насильственно, как посторонняя, враждебная сила; существуют, с другой стороны, и состояния экстаза у эпилептиков. Но при всем этом совершенно невозможно связать с настоящими эпилептическими припадками то чувство, которое проявлялось у Достоевского после припадков: это чувство вины, чувство, что он совершил какое-то преступление, жуткий страх смерти. Но об этом мы скажем после. Если конец припадков связан был с такого рода переживаниями, то начало его, как на это обратил внимание еще Страхов\*, связано с чем-то высоким и радо-

\* Сам Ф.М. рассказывал Страхову, что перед припадком у него бывают минуты восторженного состояния.

ственным, с каким-то откровением, для которого, может быть, разрешающим напряжением и являлся припадок (истерический симптом). Сам Ф.М. в «Бесах» и «Братьях Карамазовых» не раз описывает припадки. В «Бесах» он возвращается к легенде о знаменитом кувшине Магомета, не успевшем пролиться в то время, как пророк на коне Аллаха облетел небеса и преисподнюю<sup>16</sup>. Смердяков в «Братьях Карамазовых» совершенно неожиданно дает следующие данные о своих припадках (у него бывают настоящие припадки и припадки сомнений истерического характера с очень типичными спазмами): «Лезу, — говорит он, — я тогда в этот самый погреб и думаю: «Вот сейчас придет, вот она ударит, провалюсь али нет?», и от самого этого сумления вдруг схватила меня в горле эта самая неминуемая спазма-с... ну и полетел!»<sup>17</sup> (истерический клубок — горловая спазма — наблюдалась и у самого писателя)\*.

Так описывает Ф.М. припадки Смердякова, но вот описание его собственного припадка: «На несколько мгновений <...> я испытываю такое счастье, которое невозможно в обыкновенном состоянии и о котором не имеют понятия другие люди. Я чувствую полную гармонию в себе и во всем мире, и это чувство так сильно и сладко, что за несколько секунд такого блаженства можно отдать десять лет жизни, пожалуй, всю жизнь». Вот каковы были чувства писателя во время припадка, после же припадка, наоборот, душевное состояние его было очень тяжело: он едва справлялся со своею тоскою и впечатлительностью. «Характер этой тоски, по его словам, состоял в том, что он чувствовал себя каким-то преступником, ему казалось, что над ним тяготеет неведомая вина, великое злодейство»<sup>20\*\*</sup>.

Анна Григорьевна Достоевская так описывает это послеприпадочное состояние: «Ему бывает после припадка чрезвычайно грустно, тяжело, точно он на чьих-то похоронах»<sup>22</sup> (влияние смерти отца и внезапной встречи с похоронами, о чем сообщает Григорович, получит свое объяснение в дальнейшем). После припадка (совершенно в согласии с этим) чрезвычайно усиливались у Ф.М. идеи самообвинения и страх смерти — всегдашнее явление после припадков: Ф.М. умолял жену не отходить от него, не оставлять его одного, как бы надеясь, что ее присутствие предохранит его от смерти (он просит, например, утром посмотреть на него и убедиться, жив ли он)<sup>23</sup>.

Так в припадках Ф.М. разыгрываются главным образом два крайних противоположных друг другу аффективных состояния: великая радость, высший синтез — и глубокая печаль, тоска, обвинение себя в каком-то преступлении, состояние, точно он присутствует на чьих-то похоронах. Все это ни в какой мере не похоже на то, что мы знаем о чисто эпилептических припадках, кото-

\* В «Записках из подполья» упоминается об истерических порывах «со слезами и конвульсиями», о тоске и об «истерической жажде противоречий» (с Достоевским в этот период случались истерические припадки)<sup>18</sup>. В 1857 году в письме к Врангелю Достоевский пишет, что доктор сказал, что у него настоящая эпилепсия: «...припадки могут принять самый дурной характер, и я в один из них задохнусь от горловой спазмы, которая почти всегда случается со мной во время припадка»<sup>19</sup>.

\*\* В воспоминаниях А.Г. Достоевской: ««Как будто я потерял самое дорогое для меня существо в мире, точно я схоронил кого — таково мое настроение», — так всегда определял Ф.М. свое послеприпадочное состояние»<sup>21</sup>.

рые после более или менее продолжительной ауры налетают, как стихийная сила, отнимают у больного сознание и после себя оставляют не чувство вины или совершенного преступления, а чувство разбитости, усталости, плохой ориентировки, иногда страха за свою жизнь. В тех случаях, где дело касается так называемого эпилептического эквивалента, то есть психических проявлений, являющихся равноценными и замещающих эпилептический припадок, мы наблюдаем или полную потерю памяти — амнезию, или чрезвычайно спутанное сознание.

Совсем не то встречаем мы у Достоевского, как на это очень правильно указывает Мережковский, усматривая в болезни писателя больше, чем простой, не имеющий отношения к его личности недуг<sup>24</sup>. Один из биографов чрезвычайно глухо и сдержанно говорит о том, что весьма вероятно особенности тяжелого характера отца писателя, его угрюмость, резкость, подозрительность и скупость должны были иметь глубокое влияние на формирование характера Ф.М. и, может быть, его болезни. Остановившись на вопросе о происхождении падучей у писателя, биограф замечает, что «есть еще одно совершенно особое свидетельство о болезни Ф.М., относящее ее к самой ранней его юности и связывающее ее с трагическим случаем в их семейной жизни. Но хотя это и передано мне на словах очень близким к Ф.М. человеком, я ниоткуда более не встретил подтверждения этому слуху, а потому не решаюсь подробно и точно его изложить»<sup>25</sup>.

Как я уже упоминал, семейные предания связывают появление первого припадков падучей у Ф.М. с известием о смерти отца. Нейфельд совершенно правильно связывает состояние припадков с действием на писателя известия о смерти отца (эдиповского комплекса), это известие могло сделать припадки особенно сильными<sup>26</sup>, и оба тяжелых события — убийство отца и припадки — связались между собою особенно крепко в семейных преданиях. Как бы то ни было, тема об убийстве отца притягивает интерес писателя, делается одной из самых проработанных в его произведениях. С другой стороны, оба брата никогда не вспоминали в своих письмах об отце, потому что, как кажется, эта тема для них обоих была слишком неприятной<sup>27</sup>. Нам еще придется рассмотреть вопрос об отношениях Достоевского к своему отцу, здесь мы ограничимся наиболее существенным. Не представляет никаких сомнений, что Достоевский мучился всю жизнь «неблагообразием своего семейства». В «Подростке», который, по проф. Буличу, имеет автобиографическое значение<sup>28</sup>, герой романа — «член случайного семейства», он «смешон и унижен» с самых почти детских лет. Все это в той или иной степени относится и к писателю, которого отец воспитывал очень строго (см. главу «Его отец») как раба (смерд-раб — Смердяков или поведение Подростка по отношению к Сюшару<sup>29</sup>).

В связи со всем этим обратим внимание на одно место из романа «Братья Карамазовы», а именно на то, где прокурор Ипполит Кириллович приводит следующие соображения относительно Смердякова: «Сильно страдающие от падучей болезни, по свидетельству глубочайших психиатров, всегда склонны к непрерывному и, конечно, болезненному самообвинению. Они <...> мучаются угрызениями совести, часто даже безо всякого основания, преувеличивают и даже сами выдумывают на себя разные вины и преступления. И вот подобный-то субъект становится действительно виновным и преступным от

страху и от запугивания»<sup>30</sup>. Эти рассуждения прокурора совершенно ошибочные, так как у Смердякова вовсе не болезненные и будто бы фиктивные угрызения совести, ведь он настоящий убийца старика Карамазова, своего отца, но он считает себя только орудием в руках Ивана и переносит всю ответственность за преступление на него: «Вы убили, вы главный убийца и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил»<sup>31</sup>. Смердяков — незаконный сын Федора Павловича от Лизаветы Смердящей, «член случайного семейства», с самых детских униженных лет он был смешным, он страдает, как и сам писатель, эпилепсией, он симулирует припадок, чтобы скрыть свое преступление — убийство отца (у Ивана тоже «пальцы-то <...> все дрожат-с, в судороге»). Иван — идейный убийца: идея убить отца и отнять деньги пришла в голову Ивану, Смердяков явился лишь низшей инстанцией, подчиненной Ивану; но Иван об этом только помышлял, только проговорился об этом, разрешая себе в идее, а не в действительности такое преступление. Припадок Смердякова, который при этом симулирует, должен скрыть участие его в преступлении. Иван желает смерти отца (на следствии он заявляет решительно: «Он убил, а я его научил убить... Кто не желает смерти отца?..»<sup>32</sup>), а Смердяков, услышав о таком желании, привел его в исполнение. Причинная связь между припадками, угрызением совести и самоубийством Смердякова слишком ясна для всех, чтобы на этом дольше останавливаться. Нам известны припадки, которые наступают как защита от таких желаний и наказание в одно и то же время. Причинная связь между угрызениями совести в состояниях после припадков делается более ясной в то время, когда бессознательные, вытесненные мысли и желания проявляются более откровенно, так что их не удается уже подавить, потому что гнет цензуры ослаблен, и потому вместе с проявлением таких желаний и чувство вины становится более ощутимым.

В «Братьях Карамазовых» очень многое теснейшим образом связано с жизнью самого писателя и обнаруживает не только отдельные черты, общие у писателя с героями, на что указывают и Любовь Достоевская, и А.Г. Достоевская, но, может быть, нигде с такою ясностью не проанализирован «эдиповский комплекс» писателя, как в этом романе<sup>33</sup>.

Все четыре брата Карамазовых (не исключая Алеши) являются различными противоборствующими или содружественными сторонами психики самого Ф.М.<sup>34</sup> Дочь писателя Любовь очень определенно на это указывает: «Мне всегда казалось, что Достоевский, создавая тип старика Карамазова, думал о своем отце. <...> Быть может, — не простая случайность, что Достоевский назвал Чермашней деревню, куда старик Карамазов посылает своего сына Ивана накануне своей смерти». Согласно передававшимся в семье рассказам, как говорит дочь писателя, он изобразил себя в Иване Карамазове. «Еще удивительнее, — прибавляет Любовь Достоевская, — что Достоевский назвал старика Карамазова Федором и заставляет Смердякова говорить Ивану: «Вы, как Федор Павлович, из всех детей наиболее на него похожи вышли». Любовь Достоевская объясняет это тем, что Ф.М. всю жизнь преследовал страх, что он мог унаследовать пороки своего отца»<sup>35</sup>.

Внутреннюю борьбу между различными сторонами своей души Ф.М. воплотил в четырех братьях Карамазовых: Смердяков, как и Подросток, тоже не-

законнорожденный ребенок: у писателя, вероятно, как у многих детей, была мысль, что он незаконнорожденный сын, что обуславливается особенностью отношений к матери и отцу\*. Смердяков воплощает в себе все мелкие, эгоистические, сластолюбивые стремления незаконнорожденного, униженного и оскорбленного неблагообразием отца своего и «отсутствием родового предания». Прямую противоположностью Смердякову является Алеша, в котором автор сосредоточил все то нравственно хорошее, что в нем было и к чему он стремился детски прекрасной душой, но и в Алеше, как в его братьях, много сладострастия, и он понимает желание убить отца. У Мити тоже много общего с писателем, он широкая натура, как сам писатель, любит покупать сласти, любит бесшабашную, разгульную жизнь. Иван — новая сторона в психике писателя, по-видимому, ближе всего к писателю: он эпикурец, скептик, тонкий и бесстрашный мыслитель, может быть, самый одаренный и самый большой из всех братьев. Он такой же идейный убийца отца, как и сам писатель в «Преступлении и наказании» и в «Братьях Карамазовых», причем, как на это уже указала Любовь Достоевская, Ф.М. поместил его в том имени, по дороге куда был убит его отец<sup>36</sup>.

Нам вряд ли удастся сейчас, еще не касаясь отношений писателя к отцу, раскрыть более глубоко и обсудить сложные взаимоотношения, которые строятся на комплексе Эдипа. Мы можем только сказать, что, по-видимому, основным моментом его припадков были его отношения к отцу, о чем речь будет в следующей главе, причем припадки Ф.М., как уже упоминалось, насколько можно судить по биографическому материалу, скорее носят истерический, а не эпилептический характер.

Сложные взаимоотношения, существующие в психике Достоевского и обнаруживающиеся в его припадках, заводят нас в область более сложных и более важных в психическом смысле процессов, чем это имеет место при эпилепсии. Если эпилепсию вызывают чисто физические причины, хотя бы иной раз и не очень грубые, то истерия обязана своим происхождением очень обостренным внутренним психическим конфликтам. У нас не имеется никаких серьезных оснований остановиться на распознавании у писателя эпилепсии или, скажем осторожнее, свести все проявления его к типично эпилептическим. Одной эпилепсией, уж если станут на этом настаивать, никак не объяснить всей многосложной и легко понятной с точки зрения истерии цепи ненормальных проявлений и болезней у писателя. Истерией гораздо лучше и полнее объясняются многие факты из жизни писателя, все эти факты объединяются между собою в единое целое, тогда как эпилепсия входит каким-то углом в жизнь писателя, и с ее точки зрения толком не удастся объяснить даже самих припадков у писателя. Предприпадочные восторженные состояния и чувство вины и совершенного преступления после припадков лучше всего объясняются истерией, точно так же как и другие проявления его болезни. Все это убеждает нас в том, что основным страданием писателя нужно считать отнюдь не эпилепсию, а истерию.

Сам Ф.М. сообщает в «Дневнике писателя», что в девятилетнем возрасте он страдал фобией волков (страхом волков). Это истерическое заболевание

\* Момент, понятный только с точки зрения облегчения желаний.

имело место в Чермашне, где у Ф.М. была слуховая галлюцинация: «волк бежит»<sup>37</sup>. Механизмы такой фобии и галлюцинации чрезвычайно несложны с точки зрения психоанализа\*. Мальчик, исполняя поручения матери по хозяйству, нередко отправлялся в Даровое из Чермашни. Очень нетрудно представить себе, каковы были и каковыми бывают фантазии такого ребенка, сильно привязанного к матери и гордого тем, что он, как взрослый, как отец, помогает ей в жизни, он себя чувствует сильным и большим, но на пути такой фантазии стоит реальный отец, который рисуется как помеха, как конкурент, которого не удастся превзойти, как мститель за желание и за радость, что его нет тут<sup>39</sup>. И вот этот мститель появляется в виде страшного зверя — волка, который разлучит его с матерью. Перепуганного ребенка успокаивает крепостной мужик Марей (как образ отца, другое «его издание»). «Конечно, всякий бы ободрил ребенка, — вспоминает об этом через несколько десятков лет Ф.М., живо переживая чувство, так ему недостававшее в то время, — но тут <...> случилось как бы что-то совсем другое, и если б я был собственным его сыном, он не мог бы посмотреть на меня сияющим более светлую любовью взглядом...»<sup>40\*\*</sup>. Мужик Марей утешил и ободрил ребенка, испугавшегося в виде волка страшного отца (такого же происхождения страх маленького Ганса в работе Фрейда<sup>43</sup>), и сыграл роль доброго, любящего, а не грозного отца. В связи с истерическими фобиями находится и страх темноты, которым писатель страдал в детстве.

Другое истерическое явление — это внезапная потеря голоса (афония), развившаяся у писателя тотчас же после смерти матери, когда ему минуло 17 лет<sup>44</sup>. После ее смерти, провожая ее на похоронах, после того как уже не стало той, которую он любил больше всех и с кем он всего охотнее стал бы говорить, он лишился способности говорить. Из этого истерического заболевания вывел его и исцелил отец, обративший все свое внимание и всю любовь на сына, и подобно предыдущему случаю, в котором мужик Марей, заменивший отца, мог успокоить и дать бодрости ребенку, так и теперь настоящий отец, его любовь помогли сыну снова овладеть речью. Интересно заметить тут же, что когда Ф.М. ссорился с женой, то он с нею переставал разговаривать<sup>\*\*\*</sup>.

Еще одним бросающимся в глаза симптомом истерии у Достоевского, которую, по-видимому, подозревал у него и лечивший его врач Яновский, был долго мучивший писателя страх оказаться заживо погребенным в летаргическом сне. Обо всем этом сохранились сведения как самого писателя, так и его жены. Ложась спать, Ф.М. на ночь нередко оставлял на ночном столике записку следующего содержания: «Сегодня я засну летаргическим сном. Не зары-

\* «Крик был, впрочем, такой ясный и отчетливый, но такие крики (не об одних волках) мне уже раз или два и прежде мерещились и я знал про то. (Потом, с детством, эти галлюцинации прошли.)»<sup>38</sup>.

\*\* «...и припомнилась эта нежная, материнская улыбка бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой»<sup>41</sup>. На пути в Чермашню был затем убит отец Достоевского, задушенный кожаными подушками от экипажа<sup>42</sup>. Безобидные, казалось, фантазии ребенка нашли свое кошмарное осуществление, и чувство вины уже не покидало его.

\*\*\* См. «Дневник» А.Г. Достоевской<sup>45</sup>. Этой чертой характера Ф.М. мы займемся далее.

вайте меня в землю раньше пяти дней»<sup>46</sup>. Анна Григорьевна Достоевская отмечает, кроме того, состояния страха, когда Ф.М. «молился и говорил, что как бы ему было теперь тяжело умирать, расстаться со мной, не видеть Сонечки или Миши, как бы ему было это больно, и просил меня беречь Сонечку, а утром, когда проснусь, непременно посмотреть на него, жив ли он»<sup>47</sup>. Сюда же следует отнести необоснованный страх перед Полиной Сусловой, которая, как он боялся, из мести за то, что он ее не узнал, будто бы способна убить его детей: «Ради бога, не отпускай их из дому!»<sup>48</sup>

Наряду с такой повышенной аффективностью у Ф.М. наблюдались и ипохондрические мысли и опасения, чрезвычайно типичные для него, как на это указывает Яновский. Благодаря этой ипохондричности писатель склонен был постоянно углубляться в себя, следить за своими переживаниями, отдавать себе отчет в том, что он испытывает во время припадков (поскольку при его истерических приступах не было расстройства памяти — амнезии); все его наблюдения еще больше заставляли его волноваться и опасаться за здоровье, приходилось ожидать худшего, все мысли были направлены в сторону грядущих и неизбежных ухудшений в состоянии здоровья. Этим объясняется то, что когда мысли Достоевского обращались к его болезни, она представлялась ему в более мрачном свете и более чреватой всякими ужасами, чем это было на самом деле. Ипохондрические опасения, мучившие писателя, отняли, по его собственному мнению, у него добрую половину его жизни. Мы имеем все основания связывать эти мучения, эту болезненную озабоченность состоянием своего здоровья с тем же эдиповским комплексом. В нашей аналитической практике такие случаи встречаются всякий раз, когда между пожеланием кому-либо из близких смерти и затем наступлением ее прошел сравнительно небольшой промежуток времени. Тогда по принципу «после этого, значит, вследствие этого» и связанная с представлением о так называемом «всемогуществе мыслей»\* смерть — есть результат преступных мыслей-желаний и потому проявляется особая озабоченность о здоровье, так как пожелавший смерти сам должен быть наказан — болезнями, страданиями, несчастьями (у него убьют детей, и он не доживет до такого возраста, чтобы порадоваться на своих детей и т. п., то, о чем мы уже говорили применительно к Достоевскому).

Как страдающий истерией, Достоевский в высшей степени был склонен к различным обманам чувств. Мы уже упоминали о слуховой галлюцинации (волк бежит). О зрительной галлюцинации (или иллюзии?) упоминает А. Г. Достоевская, когда писатель в Дрездене увидел в одной канцелярии своего брата Мишу<sup>49</sup>. Яновский, сообщая о том, что писатель жаловался на галлюцинации, к сожалению, совершенно не упоминает об их содержании. Только в «Братьях Карамазовых», в «Двойнике» и в других произведениях, которые сам писатель считал своей исповедью<sup>50</sup>, мы имеем богатейший материал для суждения о том, как благодаря ипохондричной направленности Ф.М. глубоко вдумывался и анализировал эти явления, о которых он ничего не мог прочесть в книгах по той причине, что в книгах об этом еще не писали, а писатель мог о них узнать, черпая сведения только из собственного опыта.

\* Примитивное мышление дикарей и детей приписывает мыслям (желаниям) силу реально действующей причины (так же как, например, глазу, которым можно сглазить).

Из собственного опыта мог он узнать не только то, что в каждом человеке живет двойник. Сделав попытку глубже заглянуть в себя, он открыл, в каких отношениях стоит этот двойник к основной личности. Достоевский утверждал, что Голядкин («Двойник») в 10 раз выше «Бедных людей», и писал брату: «Наши говорят, что после «Мертвых душ» на Руси не было ничего подобного, что произведение гениальное и чего-чего не говорят они! <...> Тебе он понравится даже лучше «Мертвых душ», я это знаю»<sup>51</sup>. «Двойника» Достоевский считал одним из замечательных своих произведений не только потому, как думает Розенталь, что эта повесть говорила гораздо больше самому писателю, а не читателю, так как в ней вскрывались интимные стороны его души, и не только потому, что в этот период времени Ф.М. находился в состоянии «регрессии»<sup>52</sup>, но, конечно, прежде всего потому, что писатель в этой повести, как он сам выражается, выставил «превосходную идею, величайший тип, по своей социальной важности», который он «первый открыл и которого <...> был предвозвестником»<sup>53</sup>. С последними словами Достоевского приходится согласиться: в «Двойнике», поскольку эта повесть является исповедью (а это собственное признание писателя), Ф.М. понял и описал двойственность человеческой личности, в которой обе крайности — одни приемлемые, другие неприемлемые для нравственного сознания стороны личности — делаются настолько чуждыми друг другу, что представляются двумя диаметрально противоположными людьми. И в то же время они обе — один Голядкин, который не может и не хочет признать себя в этом двойнике, которому в противовес настоящему Голядкину все удастся, потому что он не стесняется, неразборчив в средствах достижения цели. Неприемлемое сознание вытесняется и возвращается в него в виде совершенно постороннего, чуждого, отвратительного, но оно потому и было вытеснено, что с ним не мирилось сознание — нравственное «я»: «Двойник» — галлюцинация Голядкина, заболевшего психически. Доходило ли раздвоение (истерическое) у самого писателя до каторги до такой степени, нам очень трудно судить в настоящее время. В письме к Яновскому от 1872 года Ф.М. пишет: «Вы любите меня и возились со мною, с больным *душевною болезнью* (ведь я теперь сознаю это), до моей поездки в Сибирь, где я вылечился»<sup>54</sup>. О своей болезни Ф.М. пишет только брату и очень скупно: «Здоровье мое ужасно расстроено; я болен нервами и боюсь горячки или лихорадки нервической»<sup>55\*</sup>.

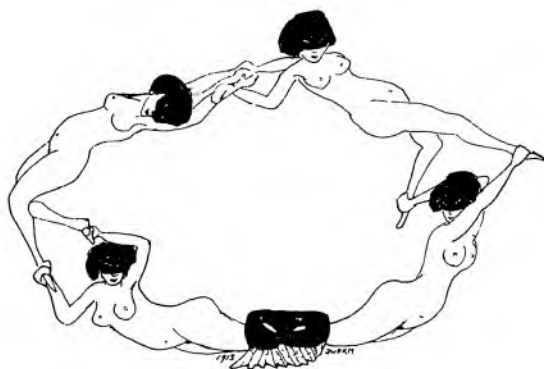
Открытый Достоевским как социальное явление двойник отныне встречается почти во всех произведениях писателя, в наиболее яркой и убедительной форме в черте — кошмаре Ивана Федоровича Карамазова.

Подводя предварительные итоги нашему беглому рассмотрению болезни Достоевского, мы прежде всего отметим, что попытки оценивать болезнь как

\* О том, какие колебания настроения и оценок приходилось переживать Ф.М., лучше всего говорит письмо к брату: «Что же касается до меня, то я даже на некоторое мгновение впал в уныние. У меня есть ужасный порок: неограниченное самолюбие и честолюбие. Идея о том, что я обманул ожидания и испортил вещь, которая могла бы быть великим делом, убивала меня. Мне Голядкин опротивел <...> Рядом с блистательными страницами есть скверность, дрянь, из души воротит, читать не хочется. Вот это-то создало мне на время ад, и я заболел от горя»<sup>56</sup>. Связь с «Двойником» и с истерическими состояниями здесь резко обозначена.

нечто чуждое, не связанное с личностью писателя, не может привести к каким-либо результатам. В обзоре болезненных проявлений мы неизбежно сталкиваемся то с целым рядом вопросов, которые отвлекают нас в сторону отношений Ф.М. к его родителям, то к вопросу о сущности его характера, то к вопросу о том, в какой мере связаны произведения писателя с основным ядром его личности. Мы убедимся впоследствии, что учетом одной только сознательной психической жизни писателя мы очень мало что можем вскрыть, мы увидим, что он сам в своем анализе задолго до появления психоанализа придавал большое значение тому, о чем человек не знает и что, между тем, руководит им и направляет его деятельность («Вечный муж»).

У Достоевского, как кажется, основным его заболеванием была не эпилепсия, а истерия: с точки зрения последнего заболевания становится понятным целый ряд болезненных проявлений писателя. Его ипохондрия, его страхи, его раздражительность, забывчивость, рассеянность — все это только выражение других причин, скрытых от сознания, лежащих в бессознательном. Среди этих причин отношения к отцу и матери имели для писателя, как и для всякого человека, особенно большое значение.





## Отец Достоевского

Я с самого детства привык воображать себе этого человека, этого «будущего отца моего» почти в каком-то сиянии и не мог представить себе иначе, как на первом месте везде.

*«Подросток»*

Любовь Достоевская, дочь писателя, характеризует своего деда, отца Федора Михайловича — Михаила Андреевича как «очень своеобразного человека». «Пятнадцать лет от роду он вступил в смертельную вражду со своим отцом и братьями и ушел из родительского дома». Он отправился в Москву изучать медицину, тогда как родители готовили его к духовному званию. С тех пор он никогда не упоминал о своей семье и никогда не распространялся на тему о своем происхождении. И только уже пятидесяти лет от роду у него, как думает внучка, появились угрызения совести, что он бросил отчий дом, и тогда он напечатал в газетах объявление, в котором просил родных дать о себе сведения, но никто не ответил ему<sup>1</sup>.

Разрыв между отцом писателя и дедом его произошел на почве громадного увлечения Михаила Андреевича медициной. Убедившись, что от отца нельзя рассчитывать на какую-либо помощь, пятнадцатилетний Михаил Андреевич уходит из отчего дома в Москву без гроша денег и безо всякой протекции. Здесь ему благодаря настойчивости удается получить высшее образование, здесь он достигает довольно хорошего положения. Как обязанный всем исключительно самому себе, о чем он любил говорить с полным правом и с известной гордостью, он отличался, как это свойственно подобного рода людям, особен-

ной требовательностью к другим, суровостью в отношениях к окружающим и подавляющим других деспотизмом. В воспоминаниях писателя отец его оставался всегда чем-то вроде военнотружашего ввиду того, что свое поприще он начал штаб-лекарем и на всю жизнь сохранил военную выправку. Михаил Андреевич был человек упорный, неутомимый работник, честно исполнявший свой жизненный долг, и сознание всего этого позволяло ему с тем больше нетерпимостью и требовательностью относиться к окружающим.

Еще больше имели на него влияние тяжелые жизненные условия, которые ожесточили его, сделав его угрюмее и нетерпимее. Крайне энергичный, упорный, властный, Михаил Андреевич в то же время отличался крайней, даже патологической скупостью, подозрительностью и жестокостью, причем страдал еще алкоголизмом и был особенно зол и подозрителен в пьяном виде. Семье приходилось жестоко страдать от его скупости, о чем немало грустного можно узнать из семейной переписки<sup>2</sup>. Сыновьям приходится выпрашивать у отца самую ничтожную сумму. «Неужели Вы можете думать, — пишет 17-летний Ф.М., — что сын Ваш, прося от Вас денежной помощи, просит у Вас лишнего. Бог свидетель, ежели я хочу сделать Вам хоть какое бы то ни было лишение...» «Уважая Вашу нужду, не буду пить чаю», — пишет отцу Ф.М. из инженерных лагерей, где ему приходится заблудиться и мокнуть в палатке холодной петербургской весной в худых сапогах<sup>3</sup>. Скупость и жестокость отца нередко заставляют старшего брата писателя Михаила отказывать себе в пище, он нуждается иногда в пяти копейках, которых тщетно стал бы ждать от отца<sup>4</sup>. Свою скупость и жестокость Михаил Андреевич прикрывал особой елейностью и сентиментальностью, чертою очень нередкой у жестоких людей (например, барыня в крепостное время, проливающая слезы над страданиями молодого Вертера и заставляющая мальчишку-казачка за какую-то провинность лизать кипящий самовар). В письмах отца писателя, как правило, встречаются такие чрезвычайно выразительные в этом смысле места: он постоянно жалуется на свою бедность, на то, что он оставлен всеми и т. п. «Ах, как жаль, что по теперешней моей бедности не могу тебе ничего послать ко дню твоего ангела, душа изнывает»; или: «Не забывай меня, бедного, бесприютного», «не забывай меня, бедного, горемыку»<sup>5</sup>. В параллель к этим выдержкам можно было бы привести слова 16-летнего Ф.М., который о своем отце в письме выражается так: «Мне жаль бедного отца! Станный характер! Ах, сколько несчастий перенес он! Горько до слез, что нечем его утешить»<sup>6</sup>. Мы увидим в дальнейшем, что писатель не без основания всю жизнь свою мучился боязнью, как бы не унаследовать от своего отца его пороки.

Наряду с такой сентиментальностью, склонностью чувствовать себя обиженным и покинутым всеми (припадки мнительности и беспричинной тоски, по всей вероятности, следует связывать с его алкоголизмом), отец Достоевского проявлял жестокость, неблагодарность и даже циничность (не имеем ли мы здесь дело с алкогольным одичанием у предрасположенного субъекта?). Обо всем этом чрезвычайно ярко свидетельствует следующий случай: когда раз на Светлой неделе получено было в Москве известие, что вотчина Достоевских сгорела, и родители Ф.М., благочестивые по старине, бросились на колени и стали молиться, их няня Алена Фроловна, обыкновенно не бравшая жалованья, чтобы дать ему накопиться, вдруг шепнула матери своих питомцев: «Коли

надо вам будет денег, так уж возьмите мои, а мне что, мне не надо...»<sup>7</sup> Эта Алена Фроловна затем заболела чахоткой, четырнадцатилетний Ф.М. в письме к матери соболезнует страданиям несчастной нянюшки, которая «скоро вся исчезнет от чахотки». Его отец по этому поводу пишет в письме: «Нянюку поблагодари за память, очень жаль, что у ней чахотка, но из этого я усматриваю немаловажную пользу, ибо до поездки в Москву весу у ней убавится до 3 пудов, какая разница»<sup>8</sup>. Что все это не шутка, доказывают нам другие факты жестокого отношения Михаила Андреевича к своим крепостным, приведшие его к трагической насильственной смерти.

«Мой дед Михаил, — сообщает Любовь Достоевская, — обращался всегда очень строго со своими крепостными. Чем больше он пил, тем свирепее становился, до тех пор, пока они, в конце концов, не убили его. В один летний день он отправился из своего имения Дарового в свое другое имение под названием Чермашня и больше не вернулся. Его нашли позже на полпути, задушенным подушкой из экипажа. Кучер исчез вместе с лошадьми, одновременно исчезли еще некоторые крестьяне из деревни. Во время судебного разбирательства другие крепостные моего деда показали, что это был акт мести»<sup>9</sup>.

Не подлежит, по-видимому, никакому сомнению, что в «Подростке», который имеет автобиографическое значение, Достоевский, вспоминая свое детство, своего скупого, неблагообразного, жестокого отца, говорит: «Есть дети, с детства уже задумывающиеся над своей семьей, с детства оскорбленные неблагообразием отцов своих, отцов и среды своей, а главное — уже в детстве начинающие понимать беспорядочность и случайность основ всей их жизни, отсутствие установившихся форм и родового предания» (рукопись «Подростка» по Гроссману)<sup>10</sup>.

Как думает дочь писателя, Ф.М. в образе старика Карамазова изобразил своего отца: «Достоевский, создавая тип Федора Карамазова, может быть, вспомнил о скупости своего отца, доставившей его юным сыновьям столько страданий в училище и столь возмущавшей их, и об его пьянстве, как и о физическом отвращении, которое оно внушало его детям <...> Вероятно, Достоевского всю жизнь преследовала окровавленная тень его отца, и он следил с болезненным вниманием за своими собственными поступками в постоянном страхе, что он мог унаследовать пороки своего отца»<sup>11\*</sup>.

Сам Достоевский тяготился воспоминаниями о своем детстве, в его творчестве нет никаких следов светлых воспоминаний об отце<sup>12</sup>. Впоследствии, вскоре после смерти отца, рассказывая одному из друзей историю своей жизни, Достоевский сообщил ему немало о своем безрадостном детстве, но при этом «об отце он решительно не любил говорить и просил о нем не спрашивать»<sup>13</sup>.

С точки зрения психоанализа Михаил Андреевич Достоевский, отец писателя, представляет собою типичный случай анально-эротического характера. Триада симптомов, типичная для такого рода характеров, нашла здесь свое

\* Не потому ли Ф.М. назвал старика Карамазова своим именем, чтобы все его дети как бы были с ним самим связаны и их объединяло не только общее их желание убить отца? Отчество Карамазова — «Павлович» может быть навеяно убийством Павла I в Инженерном замке, где воспитывался сам Достоевский, очень интересовавшийся подробностями этого царевубийства.

яркое проявление и крайнее выражение: о скупости уже не приходится больше распространяться, и если упрямство, резкость, своенравие, раздражительность и жестокость относятся к 3-й черте этого характера, то мелочность и педантическая сухость хорошо иллюстрируют последнюю черту. Кроме того, Михаил Андреевич, как это нередко встречается при таком характере, страдал еще алкоголизмом, который естественно усилился после смерти жены, и вот тут-то все черты его неприятного характера, и без того совершенно невыносимого в общении, проявились еще резче, еще грубее проявились и его садистические наклонности, и бред подозрений. Он подозревал всех и все, подозревал дочерей, очень не доверял сыновьям, причем его скупость и жестокость стали явно болезненными и уже ни для кого невыносимыми<sup>14</sup>.

Можно себе представить, как тяжело должно было протекать детство писателя при наличии такого патологического отца. За детьми строго следили, няне приходилось, спасая их от родительской грозы, многое скрывать. Детей воспитывали в строгости и в возможной изоляции от окружающих, всюду и везде чувствовались ограничения со стороны родителя, чему, может быть, способствовала и больничная обстановка, в которой росли и развивались дети\*. Гулять дети ходили в Марьину рошу, причем отец, старавшийся использовать всякий случай для поучения детей и для того, чтобы обнаружить свои знания (чем он, как увидим в дальнейшем, чрезвычайно подавлял детей), пользовался, как говорят, всякими искривленными переулочками, по которым им приходилось проходить, для того чтобы сообщать им сведения и в геометрии. Нередко попавшийся по дороге камушек, растение, животное служили материалом для минералогических, ботанических и зоологических бесед. По вечерам отец читал детям «Историю» Карамзина, евангелие, жития святых (авторитет и значение отца таким образом усиливались).

Известно, что, так как в частном пансионе Чермака, куда были отданы дети, не преподавали латыни, то отец сам стал с ними заниматься<sup>16</sup>. «Разница между отцом-учителем и посторонними учителями, к нам ходившими, — вспоминает Андрей Михайлович, — была та, что у последних ученики сидели в продолжение всего урока вместе с учителем; у отца же братья, занимаясь нередко по часу и более, не смели не только сесть, но даже облокотиться на стол. Стоят, бывало, как истуканчики, склоняя по очереди <...> или спрягая <...> Братья очень боялись этих уроков, происходивших всегда по вечерам. Отец, при всей своей доброте <?>, был чрезвычайно взыскателен и нетерпелив, а главное, очень вспыльчив»<sup>17</sup>. Не отсюда ли проистекает тот аффективный тон, с которым Достоевский выступает против латыни как против тупого способа подчинить и убить инициативу в ребенке (за этим выпадом скрывается протест против отца-учителя, его тупого и отупляющего метода). Сам отец, получивший и культивировавший военную выправку, заставлял и детей учиться,

\* «Если за исключением Ванички Ушкова, впрочем, и не товарища Достоевских по пансиону, никто не ходил к ним из сверстников, то это, вероятно, происходило от строгой разборчивости и мнительности родителей, особенно отца. Я не помню ни одного случая, когда бы братья вышли куда-нибудь одни; это считалось отцом за неприличное (между тем детям было 16—17 лет). В пансион ездили всегда на своих лошадях и точно так же и возвращались»<sup>15</sup>.

не смея сесть, вытянувшись по-военному и не облакачиваясь; иначе он на них сердился, кричал, выгонял, чего они очень боялись. Таким образом, авторитет отца, получивший подкрепление в том, что он же был и их учителем, возрос до такой степени, что Достоевский уже всю свою жизнь не в силах был освободиться от влияния этого авторитета, что, между прочим, выражалось в очень многих сторонах его деятельности и поведения (Нейфельд)<sup>18</sup>.

Как сильно из бессознательных источников властвовал над Ф.М. этот авторитет (комплекс) отца, видно хотя бы из того, как безропотно терпел он и переносил не только холод и голод в Инженерном училище (в то время как его отец-помещик отказывался ему помочь, жалуясь на свою бедность, разыгрывая роль забытого, покинутого людьми), но и всяческие, как мы увидим далее, унижительные отношения со стороны воспитателей этого училища, против которых восстали все воспитанники, кроме одного Достоевского<sup>19</sup>. Странное впечатление производят юношеские письма Ф.М. к отцу: он никогда не может осмелиться просить у него чего-либо, он так охотно и так легко во всем уступает, как может только уступать человек, у которого в бессознательном существует вина по отношению к отцу (эдиповский комплекс). Несмотря на все то, что приходилось сыну терпеть от своего скупого и жестокого отца, только потребностью в идеализации отца (снова вина) можно объяснить его слова, сказанные брату в один из моментов, когда он решился говорить на эту тему: «...знаешь ли, брат, ведь это были люди передовые... и в настоящую минуту они были бы передовыми!... А уже такими семьянинами, такими отцами... нам с тобою не быть, брат!...»<sup>20</sup> Таким рисуется перед ним не столько его подлинный отец, сколько воспроизведение из детских лет потребности видеть в своем отце некоторый идеал, недосягаемый для ребенка образец силы и могущества.

Обычно в дальнейшем часть связи с отцом и его авторитетность переносится ребенком на учителя, и в это время обычно наблюдается ослабление зависимости и протесты против отцовской власти. До нас дошло немного сведений о детстве Ф.М., знаем только, что он был, как «огонь», отец в одном письме к своей жене выражается, что «от Феди всего можно ждать»<sup>21</sup>, и в состоянии крайней раздраженности предсказал ему, что быть ему «под красной шапкой» (т. е. в арестантской роте)<sup>22</sup>. Ф.М. выражается, как и следует ожидать, очень сдержанно: «Отец был взыскателен, нетерпелив, а главное, очень вспыльчив»<sup>23</sup>. Эту детскую оценку родителей и покорность им можно проследить на целом ряде случаев из жизни писателя, из этого источника пишется его интерес или, как выражается А. Суворин, его любимый предмет — «отношение царя к народу, как отца к детям»<sup>24</sup>. Этим продолжающимся повиновением и послушанием объясняется то, как принял Достоевский наказание за участие в деле петрашевцев и как относился он, к удивлению Уоллеса, присутствовавшего при разговоре писателя с И. Аксаковым, к личности славившего его на каторгу Николая I<sup>25</sup>. То же самое продолжающееся повиновение. И благодаря чувству вины, как я упоминал, Достоевский не принял участия в демонстрации против начальства: сила отцовской власти и власти учителей, начальства победила в Достоевском чувство солидарности с товарищами, выступившими против угнетателей<sup>26</sup>.

Такое послушание обусловлено на самых ранних этапах развития моментом привязанности, любви, а следовательно, идентификации себя с отцом, что доставляет ребенку, стремящемуся походить на взрослых и особенно на папу,

громадное наслаждение. Такое отождествление, идущее уже из бессознательного, обуславливает многое сходное между писателем и его отцом: Ф.М., конечно, сам не замечая, может быть, этого, повторяет во многих отношениях судьбу своего отца, и потому неудивительно, если во многих проявлениях в жизни писателя мы найдем немало сходного с судьбой отца, чего он, естественно, должен был опасаться, как-то навязчиво сравнивая себя почему-то с отцом. Механизм такой боязни, подвергшейся рационализации и кажущемуся обоснованию путем привлечения угрожающей будто бы писателю дурной наследственности, есть возвращение в сознание некогда вытесненного желания быть именно таким, как его отец, которого он представлял себе лучшим и сильнейшим из всех.

Эдиповский комплекс влечет писателя как одна из действенных сил его бессознательного на заговор петрашевцев, обнаруживается вина, и она позволяет ему сравнительно нетрудно переносить все ужасы каторги и заниматься на каторге закаливанием своего здоровья<sup>27</sup>. Наказание он принимает как должное, как заслуженное, быть может, это покажется очень странным, но, по его мнению, каторга его спасла от помешательства<sup>28</sup>. После ареста и во время заключения в Петропавловской крепости Достоевский пишет повесть «Маленький герой», такую яркую, радостную... Одиннадцатилетний мальчик переживает впервые половое чувство, глухое и сладкое томление, и это написано в тюрьме, и притом в таком положении, когда писатель не знал, что с ним будет завтра. Один из друзей писателя сообщает, что Ф.М. говорит о приятной поездке на санях, о своем прекрасном аппетите при отправлении на каторгу, как будто бы речь шла о желанной поездке за границу<sup>29</sup>. Даже больше, уже впоследствии, говоря о поездке за границу, он утверждает, что лучше снова в Сибирь, чем за границу<sup>30</sup>.

Каторга, как отмечает сам Достоевский, произвела полный переворот в состоянии его здоровья. Так, брату своему Михаилу он пишет: «Если ты думаешь, что я все такой же ипохондричный, раздражительный, подозрительный, то ты жестоко ошибаешься — от всего этого нет и следа»<sup>31</sup>.

Нейфельд полагает, что если в тяжелых условиях каторги одни, сильные, погибают, а другие, слабые здоровьем, как Ф.М., выживают и даже укрепляются, то это объясняется тем, что все лишения, страдания и испытания связаны с удовлетворением, так как испытываются чувства заслуженного, законного наказания, которое освобождает человека от вины, подавлявшей его до сих пор. Так исполнилось предсказание отца, в детстве нередко говорившего сыну, что быть ему под «красной шапкой»<sup>32</sup>. Собственные комплексы позволяли отцу прекрасно чувствовать бессознательное сына, так же как сыну они позволяли в других подмечать то, от чего страдал он сам. В характеристике арестантского начальства в «Записках из Мертвого дома» Ф.М. очень тонко подмечает основные требования, так сказать, благообразия начальства (идеализация): «...сами арестанты не любят слишком фамильярного и *слишком* уж добродушного с собой обхождения начальников. Ему хочется уважать начальника, а тут он как-то перестает его уважать. Арестанту любо, например, чтоб <...> он был видный собою, в милости у какого-нибудь высокого начальника, чтоб был и строг, и важен, и справедлив, и достоинство бы свое соблюдал. Таких арестанты больше любят: значит, и свое достоинство сохранил, и их не обидел, стало

быть, и все хорошо и красиво»<sup>33</sup>. Здесь Ф.М. резко вскрывает отцовский комплекс, такой близкий и понятный ему\*.

Но и в последующей жизни у Ф.М. все время проявляется действие отцовского комплекса — идентификация с отцом. Этот комплекс содействует тому, что он женится на вдове Исаева, у которого был сын Павел, и Ф.М. восторженно переживает возможность испытать великое счастье — быть отцом, главой семьи. В согласии с этим Ф.М. как-то сильно рассердился на своего пасынка, который осмелился при нем презрительно отозваться о своем отце, об Исаеве, утверждая, что тот был «тряпкой» в руках его матери. Защищая память капитана Исаева, Ф.М. запретил пасынку когда-либо выражаться подобным образом о родителях<sup>35</sup>.

То же стремление создать семью, быть подобно идеализированному в мечтах отцу, участвовало в благородном решении писателя, хотя юридически никто не мог его принудить к этому, взять на себя после смерти брата Михаила заботу о его семье, признать себя ответственным за долги брата. Ф.М. помогает вдове, становится как бы главным лицом в семье брата: принимает участие в решении всех важных вопросов семьи, занимается обучением и воспитанием мальчиков, словно воспроизводя все те отношения, которые он сам испытывал в детстве, — так поступал с ним и с его братом отец. Он и на каторге, как отец, занимается обучением грамоте татарина Алея и вкладывает в его уста многозначительные слова: «Ты для меня столько сделал, столько сделал, — говорил он, — что отец мой, мать мне бы столько не сделали: ты меня человеком сделал...»<sup>36</sup>

Но особенно резко, как и следовало ожидать, проявляется значение отца в судьбе писателя, когда он сам делается настоящим отцом (а не только отчимом), когда дети подрастают, и он может начать их воспитывать, как когда-то воспитывал его самого и брата отец: он учит своих детей тем же молитвам\*\*, каким учили самого его в детстве, он не мог дожидаться того времени, чтобы начать им читать вслух книги, как это делал по вечерам его отец. Любовь Достоевская вспоминает, как писатель читал им «Разбойников» Шиллера, когда ей исполнилось семь, а брату еще не было шести лет; эксперимент, естественно, не удался, как это было ясно и самому Ф.М.<sup>38</sup> (Федор Павлович Карамазов называет Ивана почтительнейшим Карлом Моором, а Митю непочтительным Францем.)

Но судьба писателя, может быть, еще теснее связана с судьбой его отца (врача больницы для бедных), которую он в известном смысле повторяет в

\* Здесь резко очерчен и материнский комплекс, т. е. родительский (над мертвым арестантом Михайловым Чекунов проговорил: «Тоже ведь мать была!» — и отошел прочь. Помню, эти слова меня точно пронзили... И для чего он их проговорил, и как пришли они ему в голову?). Особенно уродливую форму принимает отцовский комплекс в рассказе о Жеребятникове и о Смекалове: «Отче наш, иже еси на небеси... а ты ему поднеси» (цинизм и упоение своею властью наказующего отца)<sup>34</sup>.

\*\* «Едва ли не самым ранним воспоминанием Ф.М. было, как однажды няня привела его, лет около трех, при гостях в гостиную, заставила стать на колени перед образами и, как это всегда бывало, на сон грядущий прочесть молитву: «Все упование, Господи, на тя возлагаю. Матерь божия, сохрани мя под покровом своим». Гостям это очень понравилось, и они говорили, лаская его: «Ах, какой умный мальчик!» Воспоминание это врезалось в его память, молитву же ту он твердил всю жизнь и ею же напутствовал ко сну своих собственных детей»<sup>37</sup>.

своей жизни больше, чем это кажется на первый взгляд. Тут мало говорить о первых, самых ранних впечатлениях ребенка, родившегося в атмосфере божедомов-божедомов, больных, бедных. Конечно, не первые впечатления, а то, что этим делом занимался его отец как высший авторитет в детстве, предопределило судьбу писателя. Идентификация с отцом, стремление быть как он, сосредоточение интересов на больных, слабых, беспомощных людях обусловлено, помимо другого, и этими основными механизмами в психике развивающегося ребенка. Разве не сделался впоследствии Ф.М., сын врача, как бы клиницистом, психиатром, превзошедшим своего отца, глубже понимавшим и тоньше анализирувавшим тех бедных, обиженных судьбой и недужных больных — пациентов отца, с которым он в этом как бы так успешно конкурирует. В утверждении, что Достоевский представляется нам психиатром, криминологом, психологом, вскрываем не столько наследственное предрасположение, не столько влияние среды и первых впечатлений, а прежде всего влияние комплекса отца, отождествление себя с ним.

Но наряду с чувством полного подчинения, отождествления и зависимости от отца у писателя проявляется как выражение противоположных тенденций (амбитендентность) и немалая ненависть к нему, о чем мы располагаем несравненно большими данными, чем о любви его к отцу<sup>39</sup>. Ненависть может проявляться только по отношению к тому, кого сильно любили, ненависть есть не что иное, как подвергнутая вытеснению любовь. Дочь писателя определенно заявляет, что одно только воспоминание об отце долгое время было так тяжело для Ф.М., что он даже уклонялся говорить о нем<sup>40</sup>. Эта отрицательная установка по отношению к отцу прежде всего связывалась с отношением к матери и выразилась в той фобии волка, которая имела место в девятилетнем возрасте. Фобия эта проявилась в Чермашне, где мальчик жил с матерью, далеко от сурового отца (его нет здесь, хорошо было бы, если бы он совсем не появлялся, т. е. исчез вовсе — это на детском языке и значит «умер»), тогда отец появляется в виде грозного зверя, мстящего сыну за его преступные желания. Наиболее яркое свое выражение отцовский комплекс получает в повести «Хозяйка», в которой герой Ордынов под влиянием нервного заболевания регрессирует к далекому прошлому, снова видит себя маленьким ребенком. Мать, наклоняясь над его колыбелью, крестит и целует его. «Но тут вдруг стало являться одно существо, которое смущало его каким-то недетским ужасом, которое вливало первый медленный яд горя и слез в его жизнь; он смутно чувствовал, как неведомый старик держит во власти своей все его грядущие годы, и, трепеща, не мог он отвести от него глаз своих. Злой старик следовал за ним всюду. Он выглядывал и обманчиво кивал ему головою из-под каждого куста в роще, смеялся и дразнил его, воплощался в каждую куклу ребенка, гримасничая и хохоча в руках его, как злой скверный гном; он подбивал на него каждого из его бесчеловечных школьных товарищей или, садясь с малютками на школьную скамью, гримасничая, выглядывал из-под каждой буквы его грамматики. Потом, во время сна, злой старик садился у его изголовья... Он отгонял рой светлых духов, шелестивших своими золотыми и сапфирными крыльями кругом его колыбели, отвел от него навсегда его бедную мать и стал по целым ночам нашептывать ему длинную, дивную сказку, невнятную для сердца дитяти, но терзавшую, волновавшую его ужасом и недетскою страстью»<sup>41</sup>.

Этот старик — его отец, отнявший у ребенка его мать; в этом отце — все злое, все что мучило ребенка; это был всегда и единственно его отец, он его мучал, он его пугал; он, всегда только он, виною всему, что случалось с его сыном: страхи в роще обусловлены им, ночные ужасы, страшные сны, все, все навевает страшный старик. Этот отрывок из «Хозяйки» — удивительный образчик не только характеристики инфантильного или большого регрессивного мышления, но и удивительная по своей правдивости мотивировка примитивного мышления — ненависти к отцу. То же чувство, но уже рационализированное, облеченное в форму обвинения родителя в дурной наследственности, в бурном, болезненном характере, проявляющемся в опасении унаследовать все отрицательное в характере отца, отравляло существование самому Ф.М. Розенталь полагает, будто бы Достоевский в «Хозяйке» воспроизвел подлинную галлюцинацию одного из своих «сумеречных состояний», во время которых у него не наблюдалось полной амнезии (забвения). Этот автор того же мнения, что старик, образ, получившийся путем «сгущения», является и отцом и возлюбленным Катерины; в данной галлюцинации это его собственный отец, лишаящий его любви матери<sup>42</sup>. Нельзя не остановиться с удивлением на этом исключительном по своему проникновению описании процесса идентификации ребенка с отцом: ребенок во всем видит, везде воспринимает отца, и все создается в его жизни силами, могуществом отца: если доброго, то все светло и радостно, если злого, то все страшно и ужасно. Момент соперничества из-за любви матери создает чувство вины — эдиповский комплекс. Нейфельд в своей книжке старается показать нам, каково громадное значение этого комплекса в жизни Достоевского. Особенно сильно подавляет его этот комплекс, как это всегда наблюдается у невротиков, когда бессознательные желания получают неожиданное осуществление. Тогда его психика, разрываемая противоречиями, противоположными чувствами — любовью и ненавистью к отцу — не выдерживает известия о его смерти (как исполнения аморальных желаний по отношению к злему старику). Сознание не может допустить такого осуществления — и тогда оно помрачается в припадке. При другом внезапном впечатлении, при встрече с погребальной процессией, оно снова было разбужено неожиданным раздражителем, приведшим писателя к припадку благодаря сильному вытеснению и непереносимости для сознания таких психических содержаний. И затем после каждого припадка Достоевский мучается какою-то неведомою ему виной, точно он совершил какое-то «преступление», точно он какой-то «злодей»<sup>43</sup>.

Мы хорошо знаем, каково это инфантильное преступление, которое затем мучает человека и является основой его морали, но у Достоевского как писателя был еще и иной путь обнаружить и освободиться от воздействия этого эдиповского комплекса, поскольку он мог это сделать путем создания определенных произведений искусства. Злобное, преступное желание относится к его раннему детству; в последующей жизни энергия этих желаний, вытесненная и не нашедшая своего применения, выражалась как обращенная на него самого злоба, как уничтожение в себе отца в виде припадков (временная смерть и, как противоположность, страх быть заживо погребенным), в виде страха, как бы не стать похожим на отца. И борьба с этой возможностью выразилась в создании художественных произведений, в центре которых стоит вопрос об отцеубийстве<sup>44</sup>.



## Его мать

Ничего я не помню и не знаю, но только что-то осталось от вашего лица у меня в сердце на всю жизнь, и, кроме того, осталось знание, что вы моя мать.

*«Подросток»*

Подобно тому как это впоследствии сделал и сам писатель, отец Достоевского взял себе в жены молодую девушку из купеческого рода Нечаевых. Женился он не очень рано, вскоре после назначения его главным врачом госпиталя. Любовь Достоевская сообщает, что Нечаева «принесла своему мужу небольшое состояние, но это был брак, главным образом основанный на любви и взаимном уважении. Впрочем, молодая чета не терпела недостатка ни в чем, так как в те времена государственная служба была очень выгодна. Если государство и не оплачивало своих чиновников слишком щедро, то оно предоставляло им зато все, что нужно было для беззаботной жизни»<sup>1</sup>.

Но если молодая супруга не испытывала материальной нужды, то зато она находилась под постоянным гнетом тяжелого характера своего мужа<sup>2</sup>. Мария Федоровна Нечаева представляла собою женщину беззащитную, кроткую — такой взял ее себе в жены Михаил Андреевич и ее довоспитывал. В семью она вносила покорность, тихую ласку мягкой, хрупкой натуры.

Мария Федоровна отличалась очень слабым сложением, была болезненна: первого ребенка, сына Мишу, она кормила сама и любила его, по словам Федора Михайловича, больше других; остальных детей вскормила мамка<sup>3</sup>. Первой учительницей своих детей была мать (отец, как мы знаем, обучал их уже

впоследствии латыни), и Ф.М. она обучала грамоте по библейским текстам. Книгу, по которой его обучала мать, он хранил как святыню<sup>4</sup>, точно так же до конца жизни он сохранил как священную реликвию принадлежащую его матери маленькую старинную миниатюру с изображением летящего ангелочка и стишком. Кажется, как говорит Гроссман, тоска об отсутствующей любви никогда не замирала в нем<sup>5\*</sup>. Образ матери оставался на всю жизнь одним из самых дорогих воспоминаний, она так же ярко и постоянно присутствует в его творчестве, как отношения его к отцу, которые он снова и снова воспроизводит.

Любил вспоминать писатель о паломничествах детей с матерью по монастырям, московским церквам и особенно в Троицкую лавру, куда они ездили без отца, занятого в Москве и не имевшего возможности отлучаться. Вспомнились ему сцены во время этих посещений, глубоко запавшие в душу Ф.М., сцены исцеления беснующихся и кликуш: «Меня ребенком это очень поражало и удивляло». Интерес к этим исцелениям теснейшим образом сплетался и с тем обстоятельством, что отец писателя — врач, что сам Ф.М. родился в больнице для бедных, где все первые годы его жизни он только видел и слышал о больных, о страждущих. Болезни, нищета, страдания, смерть были обычными впечатлениями его ранних лет и потому-то особенно сильно и ярко должны были запечатлеться в его памяти чудесные исцеления, чудесные проявления болезней<sup>7</sup>.

Другое воспоминание, когда он был вместе с матерью на церковной службе, тоже связанное со страданиями, относится к восьмилетнему возрасту: он присутствует при чтении книги о Иове, произведшей на его мечтательную и чуткую душу сильное, неизгладимое впечатление. Его потрясают вопли и страдания возмущенного Иова. В этом чтении ребенок нашел много созвучного ему самому и окружающему его, и он обливался слезами, слушая этот негодующий вызов страдальца, терпящего безмерные и незаслуженные муки<sup>8</sup>. «Читаю книгу Иова, — пишет жене Достоевский, — и она приводит меня в болезненный восторг; бросаю читать и хожу по часу в комнате, чуть не плача, и если б только не подлеишие примечания переводчика, то, может быть, я был бы счастлив. Эта книга, Аня, странно это — одна из первых, которая поразила меня в жизни, я был еще тогда почти младенцем!»<sup>9</sup> Не следует забывать, что умственное развитие писателя было преждевременным и уже четырех лет его засаживали за книжку. Он рано стал понимать, а еще раньше начал чувствовать, в каких тяжелых условиях протекало его детство. Страдающий Иов — это он сам; жестокий, испытывающий, волнующий бог — одна из сторон в дальнейшем развитии образа его отца.

Всего больше, как это обычно бывает, производило на него впечатление и отразилось на всей дальнейшей его жизни то, что уже с раннего детства ему

\* В «Подростке», насыщенном автобиографическими данными, Ф.М. приводит ярко запомнившийся на всю жизнь случай, имеющий символическое значение. Во время причащения мать приподняла его «принять дары и поцеловать чашу; это летом было, и голубь пролетел насквозь через купол, из окна в окно...»<sup>6</sup> (одно из значений этого воспоминания — непродолжительное пребывание с ним матери, жажда ее присутствия).

приходилось делить любовь матери не только с отцом, но еще и со старшим братом Мишей, которого мать особенно любила и выделяла, как вскормленного ею самой. В дальнейшем мы убедимся в том, что в связи с этим положением в семье, по крайней мере в известный период жизни писателя, воспроизведение положения «пострадавшего третьего» было необходимым условием его любви (см. следующую главу).

В своих произведениях Достоевский чрезвычайно часто воспроизводит образ своей матери в виде кроткой, незлобивой и даже безответной женщины-жертвы. Такова Софья Андреевна в «Подростке», с которой Версиков, по его выражению, «прожил <...> молча», такова же и Софья Ивановна в «Братьях Карамазовых»<sup>10</sup>.

Фобия волка, как мы уже упоминали, связана с нежной привязанностью мальчика к матери и со страхом перед страшным волком — отцом (тот же механизм в фобии 5-летнего Ганса у Фрейда). Как в рассказе о Марее (не Макарий ли?) мужик-крепостной заменил отца и успокоил перепугавшегося мальчика, так и в «Подростке», как отдаленную, может быть, реминисценцию о Марее, мы встречаем двух отцов Подростка — Макара Ивановича Долгорукого и Версикова...

Слабая здоровьем мать Ф.М. все время прихварывала, и мальчик любил в это время сидеть около нее и не отходить ни на шаг\*. Когда же на 16-м году его жизни мать умерла, то, как я уже упоминал, у Ф.М. появилась истерическая афония (немота), аналогичная описанной Фрейдом у его пациентки Доры после смерти любимого ею отца. Наиболее резкое выражение отношения к матери и зависимости от ее судьбы у Достоевского можно проследить как в условиях его первого брака, так и в некоторых его особенностях. После того как Ф.М. отбыл каторгу и был зачислен нижним чином он встречается, наконец, в лице замужней женщины (образ несвободной женщины — его матери), ту, кого он полюбил в первый раз. Мария Дмитриевна Исаева, первая жена писателя, была несвободна, когда Ф.М. с нею встретился и заинтересовался ею<sup>12</sup>. Муж Марии Дмитриевны был капитаном, служил в Семипалатинске, страдал чахоткой и был алкоголиком. Ф.М. полюбил Исаева как родного брата (он повторяет это не раз)<sup>13</sup> и увлекся его женой. Для бессознательного Достоевского Исаев был как бы братом его, у которого он хотел бы отнять и обратить на себя любовь матери, отдавшей предпочтение другому. То же самое, как мы уже знаем, случилось и после смерти его брата Михаила, когда он заменил семье брата главу. Конечно, это не единственная причина увлечения Ф.М. Марией Дмитриевной, но в учете сил, действовавших в этом случае, и этим влечениям следует приписать не последнее значение. Три года продолжалось знакомство с Исаевыми, знакомство, сопряженное для Ф.М. с невероятными мучениями, и только измучившись до последней степени, он, наконец, женится. В письмах к Врангелю Ф.М. жалуется: «Я как помешанный... теперь уже поздно...

\* Интересно с этой стороны письмо Достоевского к матери от 1834 года. Ф.М. жалуется, что ему «стало чрезвычайно скучно», когда уехала маменька: «...на меня нападет такая грусть, что я никак не могу ее прогнать, еси б Вы знали, как мне хочется Вас увидеть, я не могу дожидаться сей радостной минуты. <...> Целую Ваши ручки и прибуду покорный Вам сын Ваш Ф. Достоевский»<sup>11</sup>.

мои дела ужасно плохи, и я почти в отчаянии. Трудно предугадать, сколько я выстрадал. Я трепещу, чтобы она не вышла замуж, ей богу, хоть в воду, хоть вино начать пить»<sup>14</sup>. Если далеко не всему можно верить из того, что сообщает нам о Марии Дмитриевне и ее жизни с Ф.М. Любовь Достоевская, то все же факт увлечения ее в Кузнецке каким-то красивым учителем не подлежит никакому сомнению. Эта ситуация нашла свое отражение в трех главных действующих лицах из «Униженных и оскорбленных»: Иван Петрович, Наташа и Алеша — это он, Мария Дмитриевна и учитель<sup>15</sup>. Внешний облик Наташи безусловно сходен чертами своими с обликом Исаевой, как его рисует Врангель в своих воспоминаниях. Отношения Ф.М. к учителю В<ергунову>, бывшему жениху Марии Дмитриевны; его заботы о ней, любимой, но любящей другого, настойчивые письма к Врангелю с просьбой ускорить хлопоты о назначении ей пенсии и об отыскании для этого учителя какой-нибудь службы, и тогда они, Исаева и этот учитель, без страха за будущее скорее повенчаются (см. «Воспоминания» Врангеля: «на коленях готов за него (за учителя В<ергунова>) просить. Теперь он мне дороже брата родного, не грешно просить, он того стоит... Ради бога, сделайте хоть что-нибудь — подумайте, и будете мне братом, родным»<sup>16</sup>); отказ от своего счастья ради нее, любимой, это стремление ступать перед своим соперником, лишь бы она была счастлива, являясь психологической основой и «Униженных и оскорбленных».

Брак с Исаевой был несчастный: Ф.М. через год после ее смерти говорит: «...мы были с ней положительно несчастны вместе»<sup>17</sup>. Ни Страхов, ни Врангель, ни даже сам Достоевский не распространяются в подробностях о его первой жене; как-то особенно холодно говорит Ф.М. об ее предсмертных страданиях<sup>18</sup>. Все это заставляет если не согласиться с явно преувеличенными и неправдоподобными обвинениями дочери писателя, механизм которых вполне ясен (ривалитет, соперничество с первой женой писателя), то все-таки думать, что в этой области у Достоевского не все было так гладко, как это ему хотелось представить.

Нет сомнений, что отношения этого учителя к Марии Дмитриевне были более близкими, чем об этом мог писать Врангелю Достоевский. Долинин, делая три предположения о сущности этих отношений, останавливается на том, что путь художественный и жизненный, взаимно переплетаясь, сближались моментами и вновь расходились, в душе была неустанная борьба: хотелось простить, казалось иногда, что простил, а страсти не унимались, и вставляли злые чувства к ней (это в плоскости душевной). В романе же воплощена только одна сторона его борений, победа добра над злом, «духа над плотью»<sup>19</sup>.

Немалое значение во всей этой первой любовной истории, закончившейся браком Ф.М., имеет то, что писатель впервые полюбил несвободную женщину, жену своего друга\*. Мало того, и после смерти ее мужа Мария Дмитриевна не была свободна, она была влюблена в учителя В<ергунова>, находилась с ним в интимной связи. Как это видно из предыдущего, Ф.М. старается устроить брак между вдовой Исаева и своим соперником, но когда это ему не удается, он женится на ней сам, пережив при этом много тяжелого, измучившись

\* Первое увлечение, о котором Ф.М. пишет брату, было таким же: оно относилось к жене Панаева, но продолжалось недолго<sup>20</sup>.

вконец. Здесь мы имеем дело с хорошо известным нам специфическим условием в любовной жизни, когда человек выбирает себе не свободную женщину, а непременно такую, на которую претендуют муж, жених или друг. Такое условие у Достоевского является настолько роковым, по крайней мере в этот период его жизни, что им обуславливается его поведение. Совершенно очевидно, что в основе такого выбора лежат отношения ребенка к матери в прошлом. Легче всего принять такое условие любви, при котором женщина была бы несвободна, т. е. чтобы был «пострадавший третий», исходя из условий детской привязанности ребенка к матери — от материнской конstellляции, которая у Достоевского, как мы увидим еще, была очень сильна. Этим пострадавшим третьим в данном случае являются Исаев и учитель В<ергунов>. Вторым условием любви Ф.М. является необходимость испытывать чувство ревности, причем, как это типично, ревнуют не к законному обладателю — мужу, а к чужим, в близости к которым женщину подозревают. Эти муки ревности резко проявлялись у Достоевского не только по отношению к ветреной Марии Дмитриевне, но даже к Анне Григорьевне, не подававшей никаких поводов к этому\*. Наконец, еще одним условием любви у Ф.М. является стремление спасти любимую женщину («Подросток»).

Достоевский был убежден, что он спас от голода и нищеты не только Исаеву, но ее малолетнего сына Пашу; он продолжает спасать и охранять от вредных влияний и свою вторую жену Анну Григорьевну, о чем она говорит в своих воспоминаниях. Интересно отметить, что Достоевский, как все люди, над которыми властвует инцест, нисколько не ревновал и не протестовал против законного обладателя Марии Дмитриевны, но испытывал сильные мучения, когда подозревал тягостную для него истину ее увлечений и измен. «Несмотря на то, что мы были с ней положительно несчастны вместе (по ее странному, мнительному и болезненно-фантастическому характеру), — пишет Врангелю Ф.М. о семейной жизни, — мы не могли перестать любить друг друга; даже чем несчастнее были, тем более привязывались друг к другу»<sup>22</sup>.

Эта любовь, эта готовность переносить тяжелые страдания ревности, даже там, где для нее не было оснований, объясняется, как я говорил, условием любви, происхождение которого — инцест: возлюбленная есть не что иное, как второе издание давнего образа матери, той единственной женщины, которую, как хочется верить в детстве, будешь любить всю жизнь. В ревности Ф.М. как бы оживает снова та детская ревность, которая сделалась условием его любви, так как она теснейшим образом связана с его отношениями к двум конкурентам в любви к матери — к отцу и брату; и для полноты воспроизведения этих детских отношений мало наличия его и любимой женщины, при этом должен быть еще соперник, без которого в положении любовной жизни не хватает самого существенного условия. Не с этой ли точки зрения необходимой инсценировки легкомыслия нужно рассматривать очень интересные дета-

\* Рассказывая о том, как весело было на именинах у крестной, Анна Григорьевна упоминает об оживленной болтовне с двумя «милыми и веселыми студентами»: «Федор Михайлович опять затуманился» (он ревновал). Поскольку такое условие — увлечение любимой женщины другими — было необходимо Достоевскому, постольку он усматривал его в отношениях окружающих к его жене<sup>21</sup>.

ли, сообщаемые в воспоминаниях А.Г. Достоевской: «...Федор Михайлович меня очень удивил: в разгар нашей работы раздался звуки шарманки, игравшей из «Риголетто» известную арию <...> Федор Михайлович оставил диктовать, прислушался и вдруг запел эту арию, заменив итальянские слова моим именем-отчеством: Анна Григорьевна! <...> Я смеялась и притворно обижалась, что такие легкомысленные слова Федор Михайлович применил к моему имени; я уверяла, что непостоянства нет в моем характере, и если я его полюбила, то уж полюбила навек. «Увидим, увидим!» — смеялся Федор Михайлович». В другом месте, цитируя собственные слова Ф.М., Анна Григорьевна говорит о том, что он поставил себе целью беречь ее от всех развращающих впечатлений: «Мне бог тебя вручил, чтобы ничего из зачатков и богатств твоей души и твоего сердца не пропало, а напротив, чтобы богато и роскошно возросло и расцвело; дал мне тебя, чтобы я грехи свои огромные тобою искупил, представив тебя богу развитой, направленной, сохраненной, спасенной от всего, что низко и дух мертвит»<sup>23</sup>.

Особенно интересным с точки зрения более углубленных отношений Марии Дмитриевны к писателю является любовь и ненависть, о которой говорит дочь Достоевского в своих воспоминаниях. Даже отстранив все то, что естественно должна была чувствовать дочь писателя по отношению к другой женщине, не ее матери, отстранив все преувеличения и принимая во внимание резко аффективный тон, мешающий Любви Достоевской отнестись объективно к личности Марии Дмитриевны, все же нужно согласиться с тем, что отношения писателя к его жене были до конца неясны. Нельзя отрицать того, что упреки Марии Дмитриевны действительно имели место, и если у Ф.М. было более чем достаточно оснований для ревности, то и у нее, может быть, не было недостатка для осуждения и даже ненависти. Любовь Достоевская полагает, что сознание писателем, что у него никогда не будет собственных детей (вспомним, как он радовался, когда стал отчимом или, как он выражался, отцом Паши Исаева) и домашнего очага, делало его несчастным. Весь гнев, всю унижительность своей роли, презрение к себе он выразил в романе «Вечный муж», в котором он себя изобразил в виде «презренного, некрасивого, старого, вульгарного и смешного» человека. «Мой отец, — говорит Любовь Достоевская, — презирал себя самого за свою наивность и доверчивость, не позволявшие ему открыть раньше бесстыдную интригу и наказать вероломных возлюбленных»<sup>24</sup>.

Тогда возникает, однако, вопрос, почему Ф.М. так желавший стать отцом и впоследствии имевший детей от второй своей жены, отчаивался иметь детей от Марии Дмитриевны, у которой ведь тоже был сын и которая, следовательно, могла стать снова матерью. С другой стороны, если она действительно так хорошо устроилась с любовником, то почему же у нее прорывается такое раздражение, может быть, ненависть против Ф.М. Почему Ф.М., такой ревнивый, по каким-то причинам не замечал ее любовника, о котором он слишком много знал в этом смысле? Почему он только уже очень поздно все это узнал и заметил? Для решения целого ряда подобных вопросов нам, естественно, не хватает материалов. Еще по отношению к писателю мы находимся в лучших условиях, чем по отношению к обычному человеку: писатель может в своих произведениях, в той или иной мере скрыв, замаскировав себя, отреагировать

на этот мучительный для него вопрос. Но понятно, что все наши построения лишь более или менее вероятные догадки. Ненависть у Марии Дмитриевны могла, как это обычно и бывает, развиться только после сильной привязанности к писателю\*. Конечно, вовсе не то, что Ф.М. был «каторжником», вызвало и обострило эти враждебные отношения, ведь не мешало же это его вначале полюбить. Здесь, по-видимому, центр тяжести лежит в другой области, в той, в которой писатель, помимо своих желаний, был виновен перед женой. Эта вина заставляла его покорно переносить многое не переносимое при других условиях. Легче всего и всего вероятнее к этой ненависти ее привел исключительный темперамент, который пугал Ф.М., как это чаще всего бывает у невротиков, и не позволял ей чувствовать себя удовлетворенной. Ипохондричный, сомневающийся в себе, двойственный Ф.М., конечно, ярче всего, как это обыкновенно бывает, проявлял свою невротичность в половой жизни, о которой, по вполне понятным причинам, у нас имеется меньше всего сведений<sup>26</sup>.

Сильный материнский комплекс, участвовавший в выборе женой Марии Дмитриевны, матери ребенка и замужней, а потом вдовы (влияние эдиповского комплекса и желание «спасти мать»), в то же время, возможно, обуславливал некоторую — не то частичную, не то и полную — психическую импотенцию по отношению к тем женщинам, которые наиболее пригодны для замены матери; с другой стороны, к тем, которые при этом проявляют большой темперамент, как это было в случае Марии Дмитриевны. На пути к нормальной половой деятельности из бессознательного идут такие влияния, которые делают половую деятельность несовершенной. Чем резче писателя в Марии Дмитриевне привлекал образ матери, тем более бессильным делала она его вследствие страха инцеста: по отношению ко «второму изданию матери» позволено проявляться только нежности (как инфантильному чувству), но никоим образом не «страстности». О характере таких именно отношений, может быть, свидетельствует следующее место из письма к Врангелю, где Ф.М., с самой лучшей стороны характеризуя свою умершую жену, указывал, что прошел год, а чувство его к ней не уменьшается<sup>27\*\*</sup>. Наше предположение приобретает еще большую вероятность, если мы примем во внимание, что в это же самое время страстное его чувство направлено на Полину Суслову. Но и по отношению к Полине, и даже, как я уже упоминал, по отношению к Анне Григорьевне известную роль играла та же ревность. Наличие «пострадавшего третьего» активировало любовь и вызывало мучения. Недоговоренность в отношениях к Марии Дмитриевне, вероятнее всего, объясняется именно этим страхом перед инцестом и перед ее темпераментом, страшным для него в такой женщине<sup>29</sup>. Все это, вероятно, мешало писателю жить с нею нормальной половой жизнью.

\* Та же ненависть повторилась и в отношениях к Ф.М. Полины Сусловой (см.: Долинин. Т. II. С. 177)<sup>25</sup>.

\*\* Фрейд о такого рода отношениях говорит: интересно отметить, что именно заторможенные в целевом смысле сексуальные влечения создают длительные привязанности людей друг к другу. Эти стремления не способны к полному удовлетворению, тогда как незаторможенные всякий раз после достижения сексуальной цели претерпевают сильное понижение<sup>28</sup>.

Страх, друг писателя, чрезвычайно сдержанно намекает на атмосферу половой распущенности, в которой вращался до каторги писатель и которая никем тогда не осуждалась. Достоевский, надо думать, в полной мере использовал эту распущенность. Если по отношению к Минушкам, Кларушкам, Марианнам он проявлял большую распущенность («эмансипацию плоти», по выражению Страхова), то по отношению к тем, кого он уважал, кто в бессознательном для него идентифицировался с образом матери, он оказывался бес- сильным; у Достоевского чрезвычайно резко проявляется именно тот тип выбора любимой женщины, которая приводит, как это всегда отмечается, к тому, что такие люди оказываются неспособными к половой жизни в тех случаях, когда они любят, и способны там, где желанная женщина унижена. Вполне вероятно, что в этих поисках образов матери, как и вообще при проявлениях бессознательных влечений, наблюдаются нередко такие точные и безошибочные воспроизведения, к которым совершенно неспособно наше сознание. Много общего было между Марией Дмитриевной и матерью писателя, тоже Марией, обе они были хорошими хозяйками, нежными, хрупкими, страдали одной и той же болезнью, умерли приблизительно в одном и том же возрасте<sup>30</sup>.

Мы уже знаем, что в романе «Униженные и оскорбленные» Ф.М. в образе Наташи нарисовал свою первую жену Марию Дмитриевну, себя же он изобразил в виде любящего братской любовью друга, уступающего Наташу другому, счастливому сопернику. И как параллель к этой любви развивается другая — между Нелли и Иваном Петровичем. Та же ситуация «пострадавшего третьего» имеется налицо и в следующем увлечении Ф.М. Полиной Суловой. Не останавливаясь сейчас на особенностях любовной жизни Ф.М., я только замечу, что и в этом увлечении, по-видимому, сыграла известную роль ревность как тонизирующее, вызвавшее Ф.М. к деятельности — к погоне за Полиной, несмотря на то, что окружающие условия и здравый смысл требовали как раз противоположного решения<sup>31</sup>. Не дождавшись Ф.М. и устав ждать, пока он соберется и поедет, наконец, в Париж, Полина едет одна и спустя некоторое время пишет Достоевскому, что между ними «все кончено»: «Ты сам виноват, зачем ты оставлял меня так долго одну»<sup>32</sup>. Ревность охватила писателя и, потеряв всякую возможность сопротивляться своему бессознательному, он бросает все дела, не обращает внимания на серьезные препятствия, не останавливается перед крупными затратами, оставляет все дела по журналу, бросает тяжело больную жену и мчится очертя голову в Париж, к Полине. Для суждения об отношениях между писателем и Полиной Суловой мы располагаем значительным материалом: сюда относится роман «Игрок», в котором героиня сохранила имя Полины; у нас имеется дневник Суловой (в работе Долинина). В романе Ф.М. изобразил себя в виде учителя (учитель В<ергунов>, за которого, как за брата родного, хлопотал Ф.М.). В романе этот учитель — сам автор; он, отвергнутый любимой девушкой, идет прямо к распутнице, которую ненавидит, презирает и любит, и едет с нею в Париж для того, чтобы отомстить той девушке, которую он продолжает чисто любить. Так в этом романе писатель своею связью с Полиной мстит той, с которой у него нет и не может быть связи (своей жене Марии Дмитриевне). Отношения Ф.М. к Полине, как мы увидим в дальнейшем, действительно носили характер оскорбительный для нее в сексуальном смысле, этого она простить ему не могла<sup>33</sup>.

После всего этого становится сомнительной та характеристика, которую дает Полине Розанов, цитируя одно место из «Униженных и оскорбленных», написанных еще до встречи с Полиной<sup>34</sup>. Дело идет о женщине «холодной и недостижимой своей грозной добродетелью, и в то же время не было развратницы развратнее этой женщины... Барыня моя была сладострастна до того, что сам маркиз де Сад мог бы у нее поучиться»<sup>35</sup>.

Насколько Достоевский находился под властью материнского комплекса, говорит еще и его крайняя забывчивость там, где, казалось бы, ее меньше всего можно было бы ожидать. Так, через несколько лет после того, как он расстался с Полиной, рассказывает Любовь Достоевская, в то время, когда писатель был уже женат на Анне Григорьевне, к Ф.М. пришла Полина, отказавшаяся назвать себя по имени. Достоевский ее не узнал и вспомнил свою посетительницу тогда, когда она в гневе покинула его квартиру и была далеко. Тогда Ф.М. охватил ужас, как бы Полина из мести не убила его детей, он просил не выпускать их гулять и волновался<sup>36</sup>. В этом забывании (несмотря на то, что Полина, как потом убедился и сам писатель, совсем не так сильно изменилась) мы встречаемся с комплексным отношением к женщинам, что особенно явно из следующих случаев, уже относящихся к Анне Григорьевне. В своем дневнике она рассказывает, что когда Ф.М. необходимо было заявить в полицию (в Германии) о рождении у него дочери, дать сведения об имени и фамилии матери и отца новорожденной, то в последний момент выяснилось, что Ф.М. никак не мог вспомнить девичью фамилию своей жены<sup>37</sup>. В другом случае Ф.М. не узнал своей жены, которая, желая проверить степень «рассеянности» мужа, подошла к нему на улице во время прогулки и протянула руку, прося милостыню. Ф.М. подал ей и затем очень сердился, когда узнал о проделке. Все эти случаи забывчивости указывают нам на действие материнского комплекса, при котором основное значение играет не тот или другой заместитель ее, а она сама, единственная, незабываемая, оживляемая в этом более подходящим образом<sup>38\*</sup>. Сюда же относится как будто бы имеющий только самую отдаленную связь постоянный страх Достоевского в чужих краях забыть родную мать — Россию, перестать ее понимать (что будет объяснено в дальнейшем).

Как я уже говорил, на второй жене писателя мы можем проследить многое характерное для материнского комплекса Достоевского, однако, поскольку она была девушкой, поскольку она была еще очень молодой, эти отношения носили несколько иной характер. Прежде всего спросим себя, что соединило уже стареющего писателя с молодой девушкой? Для этого обратимся к записям самой Анны Григорьевны: «Никакими словами нельзя передать того гнетущего и жалкого впечатления, какое произвел на меня Федор Михайлович при нашей первой встрече. Он мне показался растерянным, тяжело озабоченным, беспомощным, одиноким, раздраженным, почти больным. Казалось, что

\* В воспоминаниях А.Г. Достоевской в этом смысле особенно заслуживает внимания, например, такое примечание: «Только к концу месяца Федор Михайлович запомнил мое имя, а то все забывал и меня о нем переспрашивал». Или как Ф.М. признался, что только через месяц их совместной работы он обратил внимание на красивые серые глаза своей будущей жены;<sup>39</sup> но это не мешало ему рассказывать ей многое из его интимной жизни.

он до такой степени подавлен какими-то несчастьями, что не видит вашего лица и не в состоянии вести связного разговора...»; «...ни один человек в мире, ни прежде, ни после, не производил на меня такого тяжелого, поистине удручающего впечатления, какое произвел на меня Федор Михайлович в первое наше свидание. Я видела пред собою человека страшно несчастного, убитого, замученного»<sup>40</sup>. Таким же измученным, несчастным он женится на Марии Дмитриевне (см. письма к Врангелю), таким же одиноким, беспомощным, требующим любви, прощения, снисхождения, заботы о себе он предстает перед молоденькой Анной Григорьевной. Он, словно нарочно, делает все, чтобы разрушить ее радужные мечты о его силе, о его самостоятельности. Нет, ей приходится его утешать, уходить в его практические дела, которых он не умеет вести, она его утешает, и в словах ее утешения мы словно слышим те же слова, которыми старалась успокоить своего любимого мужа мать Ф.М.: «Да скажи мне, душа моя, что у тебя за тоска такая, что такие за размышления грустные и что тебя мучает, друг мой. У меня сердце замирает, когда воображу тебя в таком грустном расположении. Умоляю тебя, ангел мой, божество мое, береги себя для любви моей, вспомни что я, хотя в разлуке с тобою, но боготворю, люблю тебя, единственного моего друга, более моей жизни». Так пишет Мария Федоровна отцу писателя Михаилу Андреевичу<sup>41</sup>. Таких же ответов на свои грустные, безотрадные письма, в которых он пишет о болезни своей, о слабости, о делах, об изнурительной работе, об одинокой трапезе, ждет и его сын от своей невесты, предстающей перед ним в виде любимой матери, в поддержке которой он так нуждается и любовь которой он хотел бы привлечь, может быть, своими бесчисленными страданиями\*. И только под конец такого грустного отчета две-три строки приветов и ласки (Гроссман<sup>43</sup>). Такого же рода было увлечение Ф.М. Панаевой, о чем у Гроссмана со слов А.Г. Достоевской говорится следующее: «В доме у них, где к Федору Михайловичу начали относиться насмешливо, неглупая и, по-видимому, чуткая Панаева пожалела Достоевского и встретила за это с его стороны сердечную благодарность и нежность искреннего увлечения...»<sup>44</sup>

«Общий мрачный тон писем Достоевского-жениха, — говорит Гроссман, — только прелюдия к будущим страницам его переписки с женой. Вот где разворачивается во всю ширь картина тягчайшей моральной пытки и беспрестанного нравственного истязания любимого и любящего существа». В дальнейшем Анна Григорьевна приходилось не раз душевно поддерживать Достоевского, она оказалась «сильнее и глубже» и «во многих случаях была просто ангелом-хранителем моим», говорит писатель<sup>45</sup>. Так постепенно, в связи с внутренним ростом, Анна Григорьевна, видя полную неспособность своего мужа заниматься практической деятельностью, берет на себя всю официальную и денежную часть. Постепенно в связи с тем, что, с одной стороны, у писателя вместе с возрастом ослабевало влияние эдиповского комплекса, а с другой стороны, и в характере Анны

\* Врангель говорит, что М. Д. Исаева «приняла горячее участие» в Ф.М., «пожалела несчастного, забитого судьбою человека. Возможно, что даже привязалась к нему, но влюблена в него ничуть не была <...> Федор же Михайлович чувство жалости и сострадания принял за взаимную любовь и влюбился в нее со всем пылом молодости»<sup>42</sup>.

Григорьевны обнаружались, как это заметил и сам Достоевский, новые черты, уставший писатель мог уже с радостью, хотя и не без некоторых болезненных проявлений, о которых много говорят дневники Анны Григорьевны, признать в жене своего покровителя, защитника, опору, т. е. образ, приближающийся к образу матери, сохранившемуся в его бессознательном<sup>46</sup>.

Но действие комплекса матери далеко не ограничивается пределами одной только семейной жизни человека, с ним связаны теснейшим образом и такие проявления, как, например, любовь к родине, к матери-земле, к отечеству, к церкви. Ф.М., как уже упоминалось, любил матушку Россию, верил в нее, в ее великую будущность. Родина его — нареченная страна Господа Бога, Россия спасет мир, Россия — великий образец для Европы, в ней создается истинное христианское государство, в то же время Европа — это только вторая мать наша. Любовь к родине, как и примитивная любовь к матери-земле, нашей общей матери, горячая любовь к родной земле — развивается из примитивных источников, находящихся в нашем бессознательном: из любви к матери, а не к отцу, хотя мы и называем «отечеством» нашу родную страну. Мать, кормилица, защитница наша, прибежище всех своих детей, в нашем бессознательном идентифицируется с землей, с почвой, на которой мы одновременно живем, опираемся на нее, она дает нам все, чем мы питаемся, на ней мы растем и в нее же мы возвращаемся. Из глубокой древности в нашем бессознательном до сих пор хранятся следы когда-то бывшего культа земли — все мы дети земли, земля — наша мать. Эти старые, извечные символы нашего далекого прошлого в виде образов еще имеют значение для сознания в художественном творчестве. В этом как раз смысле Достоевский резко осуждает тех, кто, будучи русским, живет за границей, так как этим они оскорбляют свою мать (Россию). Беспочвенны те люди, которые потеряли свою связь с матушкой Россией, с родной почвой. И перед лицом России он не верит в старую Европу, она для него только громадное кладбище. То же отношение к Родине проявляется у Достоевского в романе «Бесы», где Шатов верит в Россию, православие, и в бога он со временем поверит (какое интересное противоположение родины-матери богу-отцу)<sup>47</sup>.

Нет возможности перечислить все те символы матери, которые имеют значение в жизни Достоевского: не только любовь к родине-матушке России, но и религиозность — культ богородицы (Марии), откуда «Рыцарь бедный» Пушкина как идеал Достоевского, «вхождение в лоно церкви» (для невротика церковь, принимающая его в свое лоно, играет роль охраняющей и любящей матери)<sup>48</sup>. И из биографических данных, и из автобиографической повести «Подросток»<sup>49</sup> мы знаем, как сильно увлекался Ф.М. двумя символами женщины: на него громадное, незабываемое впечатление произвела Сикстинская Мадонна в Дрездене, перед ней он преклонялся, как перед высшим воплощением безгрешной матери-девы, преклонялся и перед другим символом женщины (о котором я подробно говорил в своем докладе «Символика ворот»<sup>50</sup>) — вратами, так называемыми райскими воротами флорентийского Баптистерия (крестильни). Особенно ярко противоположение Сикстинской Мадонны и дверей Баптистерия другой картине, которую отметил Достоевский, — это разлагающийся труп Христа, от вида которого может «вся вера пропасть»<sup>51\*</sup>.

\* Здесь интересно вспомнить, как Ф.М. обвинял и не мог простить Белинскому то, что он «ругал ему Христа»<sup>52</sup>.

Такая идеализация безгрешной, бесполой, чистой матери-девы как естественного идеала детского воплощения матери, по которому затем тоскует воображение ребенка, прикоснувшееся к реальности и загрязненное глубокой действительностью, отвергает как недостойное и низкое все половое, которое представляется «чистому» детскому воображению грязным, грубым, нечистым. Наряду с этими оценками у каждого человека проявляются и прямо противоположные тенденции унижения, низкой нравственной оценки, может, даже клеветы на мать и половое, с нею связанное. Один из случаев таких противоположных отношений Ф.М. изображает в «Подростке», где герой повести, имеющий очень много общего с самим писателем, всюду разглашает о своей незаконнорожденности и при этом совершенно упускает из вида, что тем самым он разоблачает тайну своей матери и, как объясняет ему Версилов, «из какой-то ложной гордости, тащит свою мать на суд перед первое встречною грязью»<sup>53</sup>. В «Подростке» Достоевский определяет различие между любовью к матери и ее оценкой и любовью к другой женщине: «...я ее люблю <...> я не стыжусь этого: мама — ангел небесный, а *она* царица земная»<sup>54</sup>, т. е. мама бесплотная, а у той есть плоть, хотя она и царица, словом, любовь небесная и земная. В плане любви к матери, к матери-земле страх Достоевского, о котором нам приходилось уже говорить, является символическим страхом перед инцестом. Особенно доказательным является это на первый взгляд совершенно необоснованное предположение, если мы обратимся к повести Достоевского «Бобок», с его развратом дряблых гниющих трупов на кладбище, со стремлением обнажиться.

Мотив строгого осуждения и мести Маргарите, провинившейся, изменившей своей чистоте, повторяется в фантазиях Тришатова, безуспешно стремящегося сочинить оперу на сюжет из «Фауста». «Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения! <...> Конец всему, проклята!» — и затем ее обморок и ликуящи возглас «Hossanna!»<sup>55</sup>.

Во всех этих примерах резко проявляются особенности инфантильного мышления, у которого своя логика, свой способ делать те или другие заключения, руководствуясь только своими желаниями и наслаждением. Крайне глупо и несуразно, что «Подросток», будучи Аркадием Долгоруким, в то же время вовсе не князь Долгорукий, а просто незаконнорожденный сын своего помещика Версилова: в своей фантазии каждый ребенок принц, королевич, знатный человек, и раз он Долгорукий, то, конечно, и князь. Нарциссизм молодого человека, его влюбленность в себя самого и переоценка своего значения заставляет его видеть в своих отце и матери самых значительных и важных людей или же отрицать, что те, кто называются его родителями, действительно ими являются. Подросток считает себя не сыном Макария Долгорукого, крепостного Версилова, а незаконным сыном самого помещика Версилова<sup>56</sup>. Он возвышает себя тем, что называет себя сыном, хотя бы незаконнорожденным, Версилова, и не понимая этого, унижает свою мать. Унижена мать, и это унижает его самого, и тогда он получает мучительное наслаждение от того, что еще больше унижает, оскверняет «кроткую», поряdochную, безответную женщину, мстя и доказывая ей, что она вовсе не чистая, а грязная и гадкая. Потому что если его мать грязная, то не должно быть

и не может быть чистых женщин. И вот, не понимая, что он делает, он из одного как будто бы озорства пристает к порядочным женщинам и девушкам на Тверском бульваре. Подросток и его товарищ преследовали женщин, при этом «пускаясь в такие тонкости, объясняя разные скверности и свинства, что самое грязное воображение самого грязного развратника того бы не выдумало». Подросток пугает женщин, и только «порядочных», пока, наконец, одна решительная девушка, возмущенная до глубины души, не дала пощечину его товарищу и не обругала их подлецами. Чтобы оправдать такую «оригинальную» забаву, делается ссылка на эксгибиционизм Руссо. Эти безобразные выходки представляют только мщение так называемым чистым женщинам — идеалу матери — за то, что она в действительности оказалась совсем не такой, какой она рисовалась влюбленному в нее сыну, т. е. не безгрешной, она имела половые сношения с Версильевым — чем же она лучше тех, кто ходит по бульварам? И тогда в горечи он, не останавливаясь, с какой-то мстительной радостью пачкает всех порядочных женщин: раз мама такая, то «все они такие» (он незаконнорожденный)\*.

Совершенно аналогичен этому случай, рассказанный Починковской о том, как Ф.М. ей, честной девушке, бросил мысль, что негодяи ночью могли бы остановить ее, приняв за проститутку. «Вы только представьте это себе! — возбужденно продолжал он, как бы электризуясь моим волнением. — Вы, гордая, чистая девушка, труженица, усталая и измученная, после целых суток труда, — вы идете одна — и вдруг вам плюнут в лицо, потому что оно *показалось* недостаточно чисто или свежо!.. А знаете, — закончил он вдруг с своей судорожно-измученной и как будто жестокой улыбкой, — знаете, я бы даже хотел, чтобы это с *вами* случилось. Какую бы я вам тогда в защиту речь написал»<sup>57\*\*</sup>.

Вслед за описанием этой мерзкой сцены на Тверском бульваре в «Подростке» следует анекдот о незаконнорожденной Риночке, при встрече с которой совсем по-другому активируется комплекс незаконного происхождения героя: Подросток тотчас же забывает свою «идею» и тратится, для него совершенно непонятно, почему, на этого ребенка. Все это необъяснимо, если не принять естественной возможности ему пережить в Риночке свою собственную судьбу, в судьбе этого ребенка. Оба этих анекдота, как ни мало они на первый взгляд между собою связаны, проистекают и питаются из одного и того же источника.

Но это унижение и загрязнение «чистых» девушек или женщин имеет еще и другой смысл. Мотивы такого загрязнения могут быть различными, и среди других здесь наибольшее значение имеет стремление унижить объект любви, сделать его более доступным, так как инфантильно-преувеличенное представление о чистоте объекта делает его, этот объект, совершенно недостижимым, а субъекта, стремящегося к обладанию, — бессильным, импотентным.

\* То же, как мы увидим, очень определенно подчеркнуто в «Записках из подполья»: ненависть к Лизе связана со страстью и мщением, своим обладанием он оскорбил, унизил ее (вспомним, что и Полина Суслова не могла простить писателю его «отношений»).

\*\* Другой вариант той же темы: гордая девушка ищет уроков, ей дают адрес, и она попадает в публичный дом, где ее оскорбляют проститутки («Подросток»).

Достоевский, по-видимому, хорошо чувствовал значение этих скрытых в бессознательном механизмов, которые приводят нас к определенному поведению; и только обсуждая результаты, начинаешь понимать и убеждаться, что в основе их лежат какие-то повторения — воспроизведения одних и тех же ситуаций. Эти принудительные воспроизведения создают нашу судьбу, наш фатум. Этот фатум нигде не проявляется так откровенно, как в нашей любовной жизни. Вот как говорит Достоевский об отношениях Версилова и Ахмаковой: «Все-де, что было в нем свободного, разом уничтожалось пред этой встречей, и человек навеки приковывался к женщине, которой совсем до него не было дела. Он не пожелал этого рабства страсти <...> даже самые светлые женщины бывают подлы в этих случаях, и это — их непреодолимый инстинкт. Кончилось у них ожесточительным разрывом, и он, кажется, хотел убить ее: он испугал ее и убил бы, может быть; но все это обратилось вдруг в ненависть». В дальнейшем дается мотивировка этой ненависти: «самая ординарная», «даже дрянная женщина» «обязана иметь все совершенства». «Потому что, имея такую власть, она обязана иметь все совершенства! — злобно вскрикнул он». Мы уже говорили о том, что подчиняющийся авторитету может подчиняться только в том случае, если этот авторитет соответствует его «идеалу я», его инфантильным представлением о великих, могущественных и чистых образах родителей. «Это был чад», — говорит Версильов и продолжает: «Без этого ослепления я бы, может, никогда не отыскал в моем сердце так всецело и навеки единственную царицу мою, мою страданицу — твою мать»<sup>58</sup>.

Мать кротка, она же царица (инфантильная переоценка), она же страданица, то есть она не легко и свободно идет по этому пути унижающей ее в глазах ребенка половой любви, она должна протестовать, бороться, страдать, борясь с насилием, и уступить насилию только вследствие своего бессилия, но всегда против своей воли. В согласии с этим Версильов не может рассказать, как это случилось, они прожили с матерью Подростка, как он выражается, «молча».

Ребенку в его инфантильных отношениях к матери известна нежная установка, но ему неизвестна другая установка как компонент сексуальности — это страсть как жестокость, садизм; но он не может объединить на одном объекте оба эти компонента, и отсюда его либидозное влечение проявляется то как нежность при пассивной установке, то как жестокость, бурная страсть, но тогда без нежности, что оскорбляет, унижает и загрязняет женщину (вспомним Полину Суслову). Безобразная сцена на Тверском бульваре, помимо места, есть проявление жестокости, насилия, грубости в любви. Нужно унижить и оскорбить женщину, так как половой акт, с точки зрения еще недоразвитого ребенка, может только загрязнить женщину (компонент анально-садистический), и тогда-то вместо полового, к которому еще неспособно детское в человеке, проявляется страсть к мучительству, терзанию (телесному или нравственному), даже к преступлению (Раскольников).

«Я вас *истреблю!*» — кричит Версильов, обращаясь к Катерине Николаевне. Такая «насильственная, дикая любовь», по словам Ф.М., «действует, как припадок, как мертвая петля, как болезнь, и — чуть достиг удовлетворения — тотчас же упадает пелена и является противоположное чувство: отвращение и

ненависть, желание истребить, раздавить»<sup>59\*</sup>. В припадке такой именно страсти Рогожин истребляет Настасью Филипповну («жестокое насекомое уже росло, уже разрасталось в нем» — символ очень прозрачный в контексте). Так великая нежность сменяется громадной жестокостью не только у такого мягкого по характеру мужчины, как Версильов, но и у женщины, как у «паучихи, пожирающей своего самца»<sup>61</sup>, после того, как она наслаждалась с ним<sup>\*\*</sup>. В Игре полковые желания к Полине выражаются в самых ярких садистических проявлениях: «Бывали минуты <...> что я отдал бы полжизни, чтоб задушить ее! Клянусь, если б возможно было медленно погрузить в ее грудь острый нож, то я, мне кажется, схватился бы за него с наслаждением. А между тем <...> если бы <...> она действительно сказала мне: «бросьтесь вниз», то я бы тотчас же бросился, и даже с наслаждением»<sup>62</sup>. В таких именно картинах, как известно, как втыкание ножа или скатывание вниз, рисует нам сновидение половой акт, который нередко инсценируется как убийство.

От этого желания погрузить острый нож в грудь Полины совсем недалеко до убийства в «Преступлении и наказании». После совершения преступления Раскольников видит в сновидении, как он снова и снова бьет топором старуху, а она заливается смехом. «Повинуйся, дрожащая тварь, — кричит он почти в безумном бешенстве, скрежеща зубами. — О, ни за что, ни за что не прошу я старушонке... Кажется, бы другой раз убил, если бы очнулся...» И затем, почти без перехода, точно кто-то заговорил в нем другой, другим голосом: «Лизавета, Соня. Бедные, кроткие, с глазами кроткими... милые, зачем они не плачут? Зачем они не стонут? Они все отдают... глядят кротко и тихо... Соня, Соня, тихая Соня... О как я их всех ненавижу»<sup>63</sup>. И затем удивительно ценное психологическое признание: «О, если б я был один и никто не любил меня, и сам бы я никого никогда не любил! *Не было бы всего этого!*»<sup>64</sup>

Если с точки зрения сознательной деятельности Раскольникова убийство старухи является навязчивым стремлением разрешить мучительный вопрос о том, что он: тварь дрожащая или настоящий человек, который смеет преодолеть ее, — то в глубине бессознательных источников, доставляющих энергию для совершения этого преступления, мы открываем сексуальное влечение, именно связанное с садистическими компонентами. В сновидении ситуация приобретает вид ритмического нанесения ударов<sup>65</sup>, от чего старуха смеется, так как ему, убийце, не удастся то, к чему он стремится (см. следующую главу). И вот, чтобы загладить свой грех — грех инцеста — он просит прощения и целует другую мать, мать сыру землю. «Ты живешь, Соня, в грязи», — говорит он, а во время покаяния перед народом целует (как пьяный) грязную землю и чувствует свою близость к живущей в грязи Соне<sup>\*\*\*</sup>. Земля, как говорит Зоси-

\* Половое связано в инфантильном мышлении с унижением; лишь только сближение произошло, как появляется протест против такого унижения идеала и желание истребить эту недостойную, грязную заместительницу идеала-матери. «Потому что идеалист, стукнувшись лбом об действительность, всегда, прежде других, склонен предположить всякую мерзость» («Подросток») <sup>60</sup>.

\*\* Каннибальская стадия, сдвиг вверх, кастрационный страх.

\*\*\* Точно так же поступает и Алеша Карамазов, приходящий в отчаянье от того, что старец провонял, и теперь, когда он потерял свой идеал, духовного отца, он идет к грязной Грушеньке <sup>66</sup>.

ма, — «великая мать, упование рода человеческого, Богородица, великая мать сыра земля есть и великая, в том для человека заключается радость»<sup>67</sup>.

То же движение к матери-земле удивительно описано в «Братьях Карамазовых». Алеша, которому только что слышался голос Зосимы в сновидении, «еще прислушивался, он ждал еще звуков... но вдруг, круто повернувшись, вышел из кельи. Он не остановился и на крылечке, но быстро сошел вниз. Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты <...> Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю. Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее, любить во веки веков <...> Простить хотелось ему всех и за все и просить прощения, о! не себе, а за всех, за все и за вся, а «за меня и другие просят», — прозвенело опять в душе его»<sup>68</sup>.

В этом многосложном описании переживаний Алеши ярко проявляется действие изначальной борьбы с отцом, лежащей в основе всякой религии, в которой она перерастает детские примитивные отношения и приобретает новые, несколько усложненные формы. После того, как «провонял», дискредитирован его духовный отец Зосима, при жизни своей мешавший Алеше соединиться с землею-матерью, Алеша идет к Грушеньке и затем переживает иступленную любовь к земле, пробуждающую в нем чувство вины. Чувство вины, просыпающееся в это время, религиозно окрашивает все это переживание, сообщая ему смысл подвига, великого служения. Алеша после смерти Зосимы, любившего землю-богородицу, по его завету сам отдается любви, заменяет духовного отца своего. Но старец «провонял», образ его дискредитирован, и теперь опирается он уже не на того, кто оказался не таким совершенным, как этого требовала, и очень настойчиво, зависимость от него Алеши... И тогда Алеша связывается с землей, с матерью. Пока он был сыном духовного отца своего, он был слаб, авторитет Зосимы его подавлял. Теперь «пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты». Теперь он нашел свою духовную мать в любви своей к ней, подобно Зосиме, теперь уже умершему, он полюбил ее, послушавшись и идентифицируясь с ним\*. «Через три дня он вышел из монастыря, что согласовалось и со словом покойного старца его, повелевшего ему «пребывать в мире».

\* Алеша принимает мир после напряженнейшей борьбы.



## Любовная жизнь

Любить у меня — значило тиранствовать и нравственно превосходить. Я всю жизнь не мог даже представить себе иной любви и до того дошел, что иногда теперь думаю, что любовь-то и заключается в добровольно дарованном от любимого предмета праве над ним тиранствовать.

*«Записки из подполья»*

В истории развития проявлений любовной жизни у Достоевского, как в развитии ее у других людей, имманентную роль играет изначальная привязанность к матери. Мать учит любить, в дальнейшем имеется только перенесение того же чувства на других женщин, поэтому-то проявление этого чувства обусловлено и своеобразно окрашено отношениями к матери. Теперь, когда мы в общих чертах познакомились со значением матери в жизни писателя, мы можем обратиться к рассмотрению его любовной жизни.

Как мы уже знаем, Федор Михайлович был вторым ребенком у своей болезненной, слабой здоровьем матери, которая вследствие своего плохого здоровья из всех своих детей сама могла выкормить одного только старшего сына Михаила, остальных выкормила кормилица. Естественно, что мать больше других детей любила своего первенца, своего выкормленника. Ф.М. это, конечно, отмечает с раннего детства и очень тяжело переживает то предпочтение, которым пользовался его брат. Мы знаем, что в итоге такой борьбы, не находя выхода для агрессивных стремлений, ребенок в стремлении быть похожим на свою мать, обращает свою любовь на того, кого любит мать. Враждебные пожелания по отношению к обоим конкурентам, к брату и отцу, отнимавшим у него любовь матери, не приводившие ни к каким хорошим результатам, были вытеснены и, с одной стороны, привели к очень раннему умственному

развитию ребенка, а с другой — вызвали, как мы уже это видели, целый ряд истерических проявлений, начиная с фобии волка, страха темноты и кончая, может быть, припадками. Это желание устранить соперников, естественное у каждого ребенка в его эгоистическом периоде развития, есть основа эдиповского комплекса, который благодаря чувству вины за такие, оцениваемые затем как безнравственные пожелания, обращается на самого ребенка и вызывает (особенно после случайного исполнения такого желания, т. е. внезапного убийства отца) ипохондрическую озабоченность, целый ряд опасений, сомнений относительно состояния своего здоровья, основным стимулом для которых было находящееся в бессознательном и проявлявшееся после припадков чувство вины.

В Иване Карамазове, старшем сыне Федора Павловича от второй его жены, Ф.М. изображает и больше всего себя самого, как об этом уже упоминалось. Здесь нашли воплощение, по-видимому, детские его фантазии, чрезвычайно типичные при таком положении, когда ребенок монополизирует свою мать и фантазирует, что его брат — сын другой жены, и тогда мама — его собственная, а не Мити (Миши). Действительно, в полном согласии с этим Софья Ивановна, мать Ивана, ближе всего напоминает тип матери писателя — кликушу<sup>1</sup>. Так в своем творчестве писатель добился между прочим и исполнения своего детского желания, теперь он первый сын у своей матери и второй у своего отца.

Обстановка родительского дома со всеми ее болезненными уклонами должна была вредно действовать на развитие писателя. По-видимому, после больших строгостей и запретов наступила полоса распушенности, о чем мы можем судить, впрочем, только по произведениям писателя, являющимся в той или иной мере его автобиографиями. Если один врач, близко знавший Достоевского, указывал, что в 20 лет, когда все молодые люди увлекаются женщинами, Ф.М. как будто бы даже отстранялся от них, если Тургенев подсмеивался над писателем и утверждал, что он лишился бы сознания, если бы ему пришлось обнять женщину, то, с другой стороны, сам писатель жалуется в письмах к брату, что Минушки «похорошели донельзя, но стоят страшных денег», и затем добавляет, может быть, не без хвастовства: «На днях Тургенев и Белинский разбранили меня в прах за беспорядочную жизнь»<sup>2</sup>. Получив как-то большую сумму денег, Ф.М. в очень короткий срок прожил три тысячи рублей и затем пишет: «...я болен нервами и боюсь горячки или лихорадки нервическоюй. Порядочно жить я не могу, до того я беспутен»<sup>3</sup>. О том, какого сорта это беспутство, показывают нам «Записки из подполья» — злая критика писателя на самого себя и на свое поведение<sup>4</sup>. Мы уже знаем, что Достоевский в этот период жизни думал, что он находится накануне душевного заболевания. «Грязные страсти разгорались благодаря постоянному болезненному возбуждению. Это были истерические припадки со слезами и судорогами»<sup>5</sup>. Нам известно, что у Ф.М. в это время, действительно, были истерические припадки. «Развратничал я уединенно, по ночам, потаенно, боязливо, грязно, со стыдом, не оставлявшим меня в самые омерзительные минуты и даже доходившим в такие минуты до проклятия. Я уж и тогда носил в душе моей подполье»<sup>6</sup>. Такая исповедь в художественной форме обнаруживает если не всю, то во всяком случае часть потаенной стороны жизни писателя: оба течения его сексуальной

жизни — чувственное и нежное — еще не сливались в одно, и потому они оба, существуя раздельно, не могли до конца удовлетворить писателя, мучающегося и стыдящегося своего разврата. Они не могли слиться, потому что слишком силен инфантильный объект любви и нежные чувства связаны с этим объектом, — это соответствует таким проявлениям любви, которые нашли свое воплощение у князя Мышкина: он одновременно любит и развращенную Настасью Филипповну<sup>7</sup> и девственницу Аглаю, но «двумя разными любовью» и, в сущности, ни одной по-настоящему (инфантильная любовь).

Каковы отношения такого субъекта, сохранившего инфантильность влечения, особенно ярко и убедительно изображается в «Исповеди горячего сердца» («Братья Карамазовы»), в рассказе Мити о том, как к нему пришла за деньгами Катерина Ивановна: «...вдруг за сердце, слышу, укусила фаланга <сладо-страстие>, злое-то насекомое, понимаешь? <...> она благородная, а я подлец <...> она в величии своего великодушия и жертвы своей за отца, а я клоп. И вот от меня, клопа и подлеца, она *вся* зависит, *вся*, *вся* кругом, и с душой и с телом <...> эта мысль, мысль фаланги, до такой степени захватила мне сердце, что оно чуть не истекло от одного томления». И когда он подумал о том, что если бы поступил как клоп, как тарантул, то завтра бы его не приняли, со двора велели бы вытолкать, «закипела» в нем злость, и «захотелось подлейшую, поросячью, купеческую штучку выкинуть» — начать торговаться: «Сотенки две я, пожалуй, с моим даже удовольствием и охотой, а четыре тысячи — это деньги не такие, барышня, чтоб их на такое легкомыслие кидать. Обеспокоить себя напрасно изволили» — вышло бы «инфернально, мстительно» (это то же, что делал Подросток на бульваре). «Когда она выбежала, я был при шпаге; я вынул шпагу и хотел было тут же заколоть себя, для чего — не знаю, глупость была страшная, конечно, но, должно быть, от восторга. Понимаешь ли ты, что от иного восторга можно убить себя; но я не закололся, а только поцеловал шпагу и вложил ее опять в ножны, — о чем, впрочем, мог бы тебе и не упоминать»<sup>8\*</sup>.

Митя отказывается от Катерины Ивановны как недостойный: «...судьба свершится, и достойный станет на место, а недостойный скроется в переулочке навеки — в грязный свой переулок, в возлюбленный и свойственный ему переулок, и там, в грязи и вони, погибнет добровольно и с наслаждением». И о Грушеньке: «Буду мужем ее, в супруги удостоюсь, а коль придет любовник, выйду в другую комнату. У ее приятелей буду калоши грязные обчищать, самовар раздувать, на посылах бегать...»<sup>10</sup> Здесь так ярко символичны, так выразительны все эти странные действия — желание заколоть себя и целование шпаги (любовь — идентификация с нею, с благородной; хотел ее истребить, а истребляю себя), точно так же, как истребляет он себя, свою личность у Гру-

\* Он наносит ей все время оскорбления, с первой встречи, которая осталась у ней на сердце как оскорбление. Она любит его таким, оскорбляющим ее. «Если б он исправился, вы его тотчас забросили бы и разлюбили вовсе. Но вам он нужен, чтобы созерцать непрерывно ваш подвиг верности и упрекать его в неверности. И все это от вашей гордости. О, тут много принижения и унижения, но все это от гордости...» — говорит Катерине Ивановне Иван Карамазов<sup>9</sup>.

шеньки, как недостойный пес, хотя она «грязный переулок». Он делает все, чтобы оказаться недостойным ее, чистой (образ матери), так как перед нею он не может быть сильным, он не имеет права показать то унижительное, что терпит и примет он у проститутки Грушеньки<sup>11</sup>, но ведь и у Грушеньки он ничего не достиг: «Даже издали не показала <...> У Грушеньки, шельмы, есть такой один изгиб тела, он и на ножке у ней отразился, даже в пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался. Видел и целовал, но и только — клянусь!»<sup>12</sup> Сексуальные влечения странным образом сводятся у Мити к тому, чтобы унижать и мучить Катерину Ивановну и покоряться и унижаться самому перед Грушенькой. Здесь дело идет о нестерпимом чувстве своей собственной малоценности (клоп, тарантул — насекомое) и желании унижить, издеваться над объектом, с другой стороны; и Грушеньку он уступает другому, не желая мешать ее счастью. Там, где его любят, он не чувствует своего права, и его подавляют этой любовью; там, где он любит, он также не чувствует права требовать и сам подавляет себя, становясь рабом, унижая себя\*.

Но в том и в другом случае проявляется желание «спасения», особенно ярко представленное, впрочем, в «Записках из подполья». Герой записок не понимает иной любви, как только связанной с тиранством и нравственным превосходством: «Я и в мечтах своих подпольных иначе и не представлял себе любви, как борьбою, начинал ее всегда с ненависти и кончал нравственным покорением, а потом уж и представить себе не мог, что делать с покоренным предметом». Всякое его общение с женщиной, в какие бы формах оно ни выливалось, приводило всегда к одному и тому же. Он собирается «спасать» проститутку и тем глубже и безнадежнее погружается в омут разврата. Измучив ее морально и не зная, что делать после того. Женщина для него — предмет его удовлетворения, и вне этого она ему вовсе не нужна. Но его интересует еще та или иная ситуация, когда она поддается обаянию разыгрываемой им роли, взятой сначала из потребности резонировать, а затем, когда он вошел в нее, увлекающей его безотнositельно к тому, к чему она приведет Лизу. Его речи, его поступки вызываются и оправдываются ближайшими результатами самодовольствия, власти, мучительства. Но что делать дальше? Он этого не знает, ему это не нужно, и тогда Лиза делается ему в тягость, она мешает ему, угнетает его. Когда он убеждается, наконец, насколько нравственно высока Лиза, проститутка, которую он собирается «спасать», у него мелькает мысль «упасть перед ней, зарыдать от раскаяния, целовать ее ноги, молить о прощении! <...> Но — зачем? — подумалось мне. — Разве я не возненавижу ее, может быть, завтра же, именно за то, что сегодня целовал ее ноги? Разве дам я ей счастье? <...> Разве я не замучу ее!» И он удовлетворяется *фразой* о пользе от оскорбления и ненависти, несмотря на то, что сам чуть не заболел тогда от тоски<sup>13</sup>.

Как изобретателен он (его бессознательное) на мщение, на мучение, которые замещают и есть его половое удовлетворение, как в истерике своей он показал, что он несчастен! Как она, поддаваясь внутреннему желанию, стре-

\* Нравственные оценки, страсть к мучительству или самомучительству вмешиваются и осложняют отношения его к обеим женщинам.

мится поддержать его, утешить, сыграть роль матери, успокаивающей слабого, несчастного! И вот, когда произошло это превращение проститутки, жалкой, разбитой, в мать, в «героиню», у него появляется зависть к ее роли, он чувствует к ней половое влечение, которое унижает ее, он отомстил ей, показав, что она проститутка, и он сует ей пятирублевую бумажку в руки, чтобы еще раз и еще сильнее ее унижить и оскорбить. После всего этого он остается доволен фразой и пишет «*повесть*» — «не литературу, а исправительное наказание».

В этом мучительстве, в бесконечно многообразных его формах то активного, а то пассивного характера (чаще и того и другого вместе, как это мы только что видели в «Записках из подполья»), проявляются сексуальные наслаждения его персонажей. Начиная от сладострастной старческой надписи на конверте с деньгами: «Ангелу моему Грушеньке, коли захочет прийти, и цыпленочку»; от этой надписи течет слюна и приобретает сладострастное выражение дрожащий кадык Федора Павловича Карамазова.

Неточка Незванова возбуждается от щипков<sup>14</sup>. Лиза Хохлакова, влюбленная в Алешу, хочет, чтобы ее кто-нибудь истерзал, женился (это синонимы для нее!) на ней, а потом истерзал, обманул, ушел и уехал. «Я не хочу быть счастливою! Я всё хочу зажечь дом <...> Я иногда думаю наделать ужасно много зла и всего скверного, и долго буду тихонько делать, и вдруг все узнают. Все меня обступят и будут показывать на меня пальцами, а я буду на всех смотреть. Это очень приятно. Почему это так приятно, Алеша?» Она любит и все любят, что брат Алеши отца убил: «Все говорят, что это ужасно, но про себя ужасно любят. Я первая люблю». И дальше, мучая себя и наслаждаясь этими мучениями (инфантильная сексуальность), она рассказывает, как «жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики отрезал на обеих ручках, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял <...> Говорит: стонал, все стонал, а тот стоял и на него любовался <...> Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот». А затем, когда Алеша ушел, она, притворив дверь, изо всей силы придавила себе палец — до того, что он почернел и из-под ногтя выдавилась кровь. «Губы ее дрожали, и она быстро, быстро шептала про себя: «Подлая, подлая, подлая, подлая!»<sup>15</sup>

Так поступает Лиза (по словам Ивана Карамазова, «шестнадцати лет еще нет, кажется, а уж предлагается!»), самка паука, съедающая своего самца. «Истребляет» Версиров, убивает Раскольников, Свидригайлов...<sup>16</sup> — и в ответ на это истребление, убийство раздается все сильнее и сильнее хохот старушонки. Смех старухи над бессильными стараниями Раскольникова убить (истребить) ее — это смех над его бессилием (импотенцией), как это совершенно правильно понимает Свидригайлов («Вы и сами порядочный циник <...> Сознать много можете, много... ну да вы и делать-то много можете»)<sup>17</sup>.

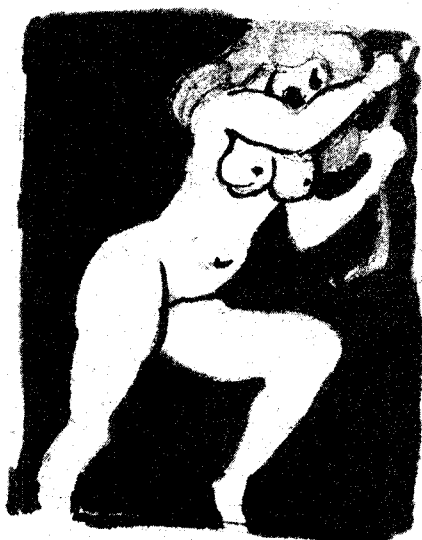
Эта насыщенность отклонениями половой жизни в произведениях Достоевского, как на это давно уже обратил внимание Мережковский<sup>18</sup>, объясняется его собственной половой неудовлетворенностью. Наряду с такими людьми, у которых резко проявляется психическая импотенция, мы встречаем у него людей с душой паука, сладострастных насекомых, отвратительных в своем разврате. Но и те и другие одинаково мучители, и вот это постоянное присут-

ствие мучительства — активного и пассивного — в половой жизни его персонажей есть, по-видимому, не что иное, как проекция собственных переживаний писателя. Инфантильные полиморфные компоненты будущего объединенного полового влечения (влечения нежного чувства и влечения страстные), как я уже говорил, еще не связаны, не объединяются на одном и том же объекте любви: где он любит, там он бессилен, где он унижает, там чувствует он свою силу, власть. Унижение, оскорбление есть необходимое условие полового обладания. Оно проявляется то как сексуальное сновидение Лизы Хохлаковой — «смешной» сон: «Будто ночь, я в моей комнате со свечкой, и вдруг везде черти, во всех углах, и под столом, и двери отворяют, а их там за дверями толпа, и им хочется войти и меня схватить. И уж подходят, уж хватают. А я вдруг перекрещусь, и они все назад, боятся, только не уходят совсем, а у дверей стоят и по углам, ждут. И вдруг мне ужасно захочется вслух начать бога бранить, вот и начну бранить, а они-то вдруг опять толпой ко мне <...> а я вдруг опять перекрещусь — а они все назад. Ужасно весело, дух замирает». «— И у меня бывал этот самый сон», — вдруг сказал Алеша<sup>19</sup>. Ту же ситуацию перемены положения, связанную с половым возбуждением, мы выше рассмотрели в «Записках из подполья». Такие сновидения, напоминающие качание качелей, когда одно уменьшается, в то время как другое увеличивается, и наоборот, когда приближается и отдаляется, собираясь схватить, — самые типичные сновидения полового общения, инфантильно трактованные<sup>20</sup>.

Этими инфантильными чертами разъединенности полового влечения и переоценки собственных половых переживаний и, с другой стороны, еще не изжитого отношения к половому как к анально-садистическому, по-видимому, объясняется особая склонность Достоевского описывать близкие и понятные ему половые переживания детей и подростков, а также сцены растления маленьких девочек регрессирующими в своей половой жизни субъектами (Ставрогин). Для возбуждения половой деятельности у таких людей с увядающей силой необходимы поддержка и приток энергии из источников детской сексуальности, при каковых и оживает страсть к эксгибиционизму, к показыванию и стремление к жестокости, к осквернению. Жестокость (порка Матрешы до рубцов на глазах Ставрогина), с другой стороны, позорное, подлое, а главное — смешное положение возбуждало в нем неимоверное наслаждение, затем он украл деньги у чиновника, затем изнасиловал Матрешу... Здесь не только связь между поркой и половым возбуждением, о чем рассказывается в «Братьях Карамазовых» («Парни возбуждаются от того, что по приговору порют девок, а после эту же, которую ныне порол, завтра парень в невесты берет, так оно самим девкам у нас поведено»<sup>21</sup>). После насилия Ставрогин ненавидит Матрешу, готов ее убить, затем — бешенство и, наконец, один только страх, что она обо всем расскажет. Он не говорит ни слова с ней, он доводит ребенка, у которого, конечно, самые ужасные мысли («бога убила») и она ни с кем не может поговорить об этом. Матреша повесилась...

Читая эту кошмарную исповедь, целый ряд исследователей задавали себе вопрос, в каком отношении находится рассказанная исповедь к самому писателю. Основываясь на словах самого писателя («...и очень хорошо понимаю, как иногда можно единственно из одного тщеславия наклепать на себя целые

преступления, и даже очень хорошо постигаю, какого рода может быть это тщеславие»), Гроссман приходит к заключению, что психологически «великий грех» существовал и мучительно переживался Достоевским. Писатель неоднократно говорил о каком-то тяжком прегрешении, лежащем на его совести, подчас чувствовал себя преступником и с какой-то поражающей настойчивостью обращался к безобразной теме о влечении пресыщенных сладострастников к детскому телу. Все это — различные вариации одной и той же истории Свидригайлова, Вельчанинова, Ставрогина и, наконец, героя ненаписанного рассказа, изложенного Ф.М. сестрам Круковским в середине 60-х годов<sup>22</sup>.





## Его характер

Принято думать, что на личность Достоевского наложили резкий отпечаток оба его родителя — от отца он унаследовал повышенную нервность, впечатлительность, болезненную мнительность, склонность к тоскливым состояниям, суровое отношение к жизни, подозрительность, от матери — мечтательность, любовь к миру житий святых, псалмов, библейских преданий и расположение к истеричности. Однако такая наследственная передача больше всего могла отразиться на конституции, другую же, и добрую половину всех видимых передач, следует объяснить непосредственными и многообразными воздействиями отца и матери, а также той среды, в которой рос, развивался и воспитывался писатель<sup>1</sup>. Целый ряд травм, неизбежных при наличии определенного характера родителей, целый ряд переживаний, как связанных с внешней средой, так и поддерживаемых определенными эrogenными зонами, оставили неизгладимый след на сложном психическом механизме ребенка, будущего невротика.

Уже с самых ранних лет мальчик производит на всех окружающих впечатление живого, подвижного, нетерпеливого — «настоящий огонь». Он предпочитает шумные игры; любит скакать, вертеться, бушевать, играть в «диких». Он любит подражать конькобежцам, копирует балетчика в балете «Жако, или

Бразильская обезьяна». По воскресеньям, когда родители доставляли детям удовольствие, играя с ними в дурачки, Федя обнаруживал большую ловкость и постоянно плутовал, хотя его все время уличали в этом<sup>2</sup>. «Не удивляюсь, друг мой, Фединым проказам, — пишет его мать в письме отцу, — ибо от него всегда должно ожидать подобных»<sup>3</sup>. Невзирая на строгие запрещения, он в больничном саду постоянно вступает в беседы с больными, особенно с мальчиками, затем в Чермашине заводит разговоры с крестьянами. Его живость, порывистость, даже резкость в споре со строгим отцом заставили отца в гневе предсказать: «Смотри, Федя, быть тебе под красной шапкой»<sup>4</sup>, но состояния живости и восприимчивости сменяются у мальчика мечтательностью, склонностью к уединению.

Воспитание дети получили строгое, их во всем и всегда ограничивали. Феноменально, болезненно скупой их отец любил все время напоминать детям, что он человек бедный и что после его смерти дети останутся нищими и потому им нужно приучаться уже теперь к ограничениям. Нам уже приходилось видеть, как благодаря комплексу отца легко и послушно, боясь огорчить отца и «уважая его нужду», всегда подчинялся этому Федор Михайлович В последующие годы у писателя развивается страх, как бы он не стал похожим на своего отца, который, как это ясно, был типичнейшим анальным эротиком и в то же время жестоким, скупым мизантропом, неспособным радоваться, подверженным тоскливым состояниям. Отец — нелюдимый человек — и детей отвращал от общества и питал их воображение, читая им по вечерам «Историю» Карамзина, Шиллера, жития святых, а на прогулках сообщая им знания, оторванные более или менее от актуальной человеческой действительности, а затем принялся обучать их латыни\*.

Мать писателя водила детей по церквям, по монастырям, где дети присутствовали на пышных, не совсем понятных богослужениях, заставлявших глубоко задумываться и переживать всю торжественность и нарядность служения. Достоевский с детства любил зажженные свечи, блеск икон, но особенно сильное впечатление производили на него случаи исцеления кликуш. В девять лет, как он описывает в «Мужике Марее», он в лесу стегает ореховым хлыстом лягушек, занимается собиранием букашек, жучков, ящериц, но змей он боится: «И ничего в жизни я так не любил, как лес с его грибами и дикими ягодами, с его букашками и птичками, ежами и белками, с его столь любимым мною сырым запахом перетлевших листьев»<sup>6\*\*</sup>.

От отца Достоевский унаследовал типичный для него анально-эротический характер, однако несколько расходящийся от его основной триады проявлений в виде склонности к аккуратности, бережливости и к упрямству (своеволию). Дело в том, что при более детальном расчленении этого характера Джонс намечает, соответственно двум фазам физиологического процесса — удержания и отдавания, — два подвида этого характера, развивающегося на одной и той же основе наследственно подчеркнутой эрогенности этой зоны<sup>7</sup>.

\* Уже 17-ти лет от роду Ф.М. следующим образом характеризует эту черту своего отца: «Он на 20 лет отстал от современности и совершенно не знает мира»<sup>5</sup>.

\*\* Пристрастие к запахам перетлевшей листвы, конюшни и т. п. есть проявление того же анально-эротического характера.

Если для отца Ф.М. типичной является фаза удержания, то для унаследовавшего от него чувствительность этой зоны писателя типично отдавание. Как первый, так и второй способ реагирования одинаково исходят из бессознательного и, опираясь в последнем счете на органические ощущения в области анального отверстия\*, предъявляют требования определенного удовлетворения и в случае помехи или противодействия этому отдаванию или удержанию вызывают одинаково сильные протест (упрямство). Поскольку такое поведение не считается с реальными отношениями, поскольку оно находится в прямом противоречии с тем, чего окружающие, а нередко и сам субъект ждет от себя и считает полезным и разумным для себя, поскольку такое поведение «выше сил субъекта», так что он ничего не может поделать с этим, постольку мы имеем дело с несублимированными проявлениями анально-эротического характера.

Действительно, если был скуп достаточно обеспеченный отец писателя<sup>8</sup>, если он старался удержать всякую копейку, то, наоборот, был расточителен и не умел держать, бросая на ветер деньги, вечно нуждавшийся писатель. Доктор Ризенкампф рассказывает, как обкрадывали и обманывали Достоевского, с которым он вместе жил. Если всем около него жилось хорошо, то ему самому постоянно приходилось нуждаться. Самое сожителство с доктором Ризенкампом чуть ли не обратилось в источник новых расходов, так как Ф.М. готов был оказывать помощь всякому бедняку, приходившему за советом к врачу<sup>9</sup>. Так, если у скупого, лучше сказать, скардного отца писателя, всю жизнь собиравшего деньги на покупку поместий, громадная способность рабски подавлять окружающих, сентиментальность и жестокость — характерные черты, то у сына в связи с отдаванием проявляется громадная продуктивность, радость творчества, склонность к тому, чтобы наложить на свое творчество печать своей личности. Он склонен тратить, сорить деньгами, покупать и по многу раздавать любимым людям в подарок лакомства и т. п. Впрочем, нам тут же нужно оговориться, что окончательный результат сложившегося характера чрезвычайно разнообразится благодаря очень сложным взаимоотношениям не только одних анально-эротических факторов — ими объясняются только отчасти такие черты писателя, которые делали его жизнь в общении с людьми такой тяжелой и полной огорчений. К таким чертам нужно отнести его неспособность быть счастливым, о чем он сам нередко упоминает, раздражительность, мелочность, властолюбие, упрямство, его способность, поссорившись, часами не разговаривать с Анной Григорьевной — это у него свойство, общее со многими его героями (например, то же видим у Ставрогина). По Задгеру, «молчание — золото» — симптом анальной эротики: заики и злостно молчащие все резко выраженные анальные эротики<sup>10</sup>.

В произведениях Достоевского, поскольку они являются проекцией черт самого писателя, очень часто встречаются такие типы анально-эротического характера. Вот одна из многочисленных параллелей между писателем и его героями, отмеченная Анной Григорьевной Достоевской в «Бесах»: «Нашлись две-три бумажки, пустые: одна конторская записка, заглавие какой-то книги и

\* У Достоевского к тому же был геморрой, на который он жалуется в письме к брату как на старую, привычную болезнь.

один старый заграничный трактирный счет, бог знает почему уцелевший два года в его кармане» — у самого Федора Михайловича «по месяцам сохранялись в портсигаре и портмоне самые ничтожные квитанции...»<sup>11</sup>. Особенно отличаются этим анально-эротическим характером герои «Кроткой», «Записок из подполья» и Подросток. Все эти люди неспособны быть счастливыми, упрямо раздражительны, деньги играют большую роль в их жизни и в мечтах, они пачкают тех, кого любят, они скупы, своенравны. В «Кроткой» герой с черствыми эгоистическими чертами, замкнут в себе, брюзжащий, подозрительный, влюбленный в себя, в свою истерику. Он очень любит и выше всего ценит порядок, он демонстрирует себя как сильный характер, «он мстит обществу», он самостоятелен и горд — и только потом, перед несчастной женой, вырисовывается он весь, его непереносимый, мелкий, несносный характер, тяжким бременем ложащийся на него и на других. Конечно, и в «Кроткой», и в «Записках из подполья», и в других произведениях, поскольку они исходят из потребности в «исправительном наказании», те или иные черты подверглись усилению, подчеркиванию, но в общем тяжелый характер писателя, если не по напряженности, то по направленности, имеет много общего с вышеуказанными. Джонс отмечает у таких лиц еще тяжеловесность психики, упрямство, способность к большой концентрации в связи со стремлениями к основательности и к совершенству<sup>12</sup>.

Внешность Достоевского в описании Панаевой, которой писатель увлекался, как нельзя больше соответствует всему этому: «Он был худенький, маленький, белокурый, с болезненным цветом лица <геморрой>; небольшие серые глаза его как-то тревожно переходили с предмета на предмет, а бледные губы нервно передергивались»; он был страшно застенчив, иногда же выказывал, наоборот, «задорность, со всеми заводил ссоры, очевидно из одного упрямства противоречил другим»<sup>13</sup>. Прибавим ко всему этому еще черту, в которой прекрасно разбирался сам писатель, утверждавший, что никто не мог ему причинить столько вреда, как он сам себе, — и перед нами довольно полное и хорошее описание тяжелого анального эротика.

Несколько черточек, подкрепляющих специфический характер Ф.М. Припомним впечатление, которое произвел на Анну Григорьевну писатель в первое свидание: «...ни один человек в мире, ни прежде, ни после, не производил на меня такого тяжелого, поистине удручающего впечатления, какое произвел на меня Федор Михайлович в первое наше свидание. Я видела перед собою человека страшно несчастного, убитого, замученного». Еще отчетливее проявились черты этого характера в связи с уретральными особенностями\* во время сеанса стенографической записи с Анной Григорьевной. Ф.М. торопил свою стенографистку, говоря: «Ах, как долго, неужели это так долго переписывается». — «Я заспешила и между двумя фразами не поставила точки, хотя

\* Об уретральных особенностях характера Ф.М., связанного с чувствительностью эрогенной зоны (воспаление мочевого пузыря и уретры), говорят громкое самолюбие писателя, нетерпеливость, интерес к пожарам (страх пожаров в Старой Руссе) и затем сновидения писателя: по свидетельству А. Г. Достоевской, писатель видел нередко тревожные сновидения — пожары, убийства и кровопролитные битвы.

следующая фраза начиналась с большой буквы и было видно, что точка только пропущена. Федор Михайлович был чрезвычайно возмущен этой пропущенной точкой и несколько раз повторил: «Разве это возможно...»<sup>14</sup> (мелочность, придирчивость, пунктуальность, порядок). Такую придирчивость не раз отмечает в дневнике Анна Григорьевна: «Федя чрезвычайно любит порядок и всегда его поддерживает». И затем — описание ее тяжелого переживания в связи со сломанными случайно зубцами гребешка, любимого Федей. Попадают такие записи: он «в страшно мрачном настроении, сильно раздражается, ни за что, ни про что», и через несколько строк: «...и вообще он сегодня ко мне придирился страшно»<sup>15</sup>. В письме 1878 года Майков пишет жене в Старую Руссу: «Что же это такое, наконец, что тебе говорит Анна Григорьевна, что ты писать не хочешь? Что муж ее мучителен, в этом нет сомнения, невозможностью своего характера — это не новое, грубым проявлением любви, ревности, всяческих требований, смотря по минутной фантазии — все это не ново»<sup>16</sup>.

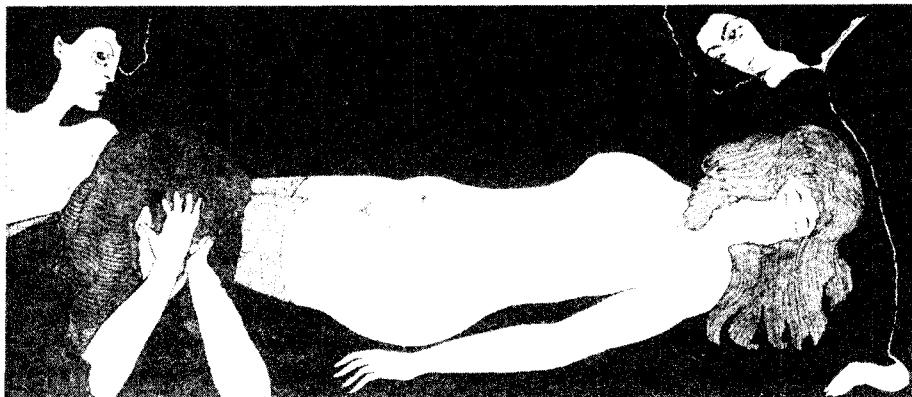
Недовольство окружающим, сильная раздражительность, необщительность, замкнутость, уход в мечты особенно ярко проявляются в исповеди Подростка с его слишком ранней и почти мстительной жадью «благообразия». В противоположность этой жадке, как переходный момент к унижению, ущербу, садистическому пачканью следует рассматривать теснейшим образом связанную с половым — страсть к запятнанию, замазыванию, загрязнению, направленную на лиц противоположного пола, на «чистых» женщин и девушек (в противоположность «неблагообразному», «грязному» происхождению незаконнорожденного Подростка: «Раз я грязен, то и вы должны быть грязными»). О таком стремлении пачкать чистых женщин неблагопристойными, циничными разговорами в «Подростке» я уже говорил; сюда же относится стремление загадить, унижить, например, Лизу в «Записках из подполья», оскорбить ее, уплатив ей пять рублей; или у Ставрогина — не обращать никакого внимания на запачканную им и обесчещенную Матрешу. В этом пачканье, как это бросается в глаза, кроме загрязнения есть еще жестокость (садизм), неразрывно связанный с пачканьем. Сюда же относятся и все те случаи половой грязи, когда при активности анально-садистических компонентов полового влечения оно еще находится в стадии неполного своего развития.

К тем же анально-садистическим эротическим проявлениям относится целый ряд других особенностей в жизни и вкусах писателя: его любовь к крепкому кофе и чаю, к запаху сигар, табаку, от которого он никак не мог отвыкнуть, его увлечение игрой в рулетку — в азартную игру — получают главные подкрепления из того же источника инфантильной анальной эротики<sup>17</sup>.

Из большого количества компонентов полового влечения, говорит Фрейд, не все могут войти в состав его позднейшего образования, но их нужно прежде всего подавить или найти им другое применение. Этой участи, кроме копрофильной части влечения, подвергается и значительная часть садистических импульсов, которые также относятся к числу проявлений любовной жизни<sup>18</sup>. Связь между жестокостью и половым возбуждением, между причинением себе или другим боли для повышения полового возбуждения — явление общеизвестное.

Достоевский, как мы отчасти этого уже касались, как никто другой не только тонко подмечает эту связь между алголагией<sup>19</sup> и половым возбуждением, но он, кроме того, и сам наслаждается, упивается им, преисполненный

весь этих наслаждений и, как это обычно бывает, он в одно и то же время и мучитель и мучаемый. Писатель описывает эти акты мучительства с такими подробностями, они так живо переживаются самим Ф.М. и в таких соотношениях, о которых совершенно нельзя знать, если сам их не испытал. Многие критики задавали себе вопрос о том, насколько мог Достоевский черпать такой материал из собственной интуитивной деятельности и не пережил ли в действительности писатель все то, что он описывает. Психология художественного творчества показывает нам, что для писателя, как и для читателя, произведение искусства есть хотя и отграниченная от окружающего мира, но реальность, которую, в отличие от действительности, мы называем психической реальностью. В состояниях творческого подъема или художественного наслаждения эта психическая реальность имеет преобладающее или даже исключительное значение. В ней находят осуществление наши желания, наши стремления, особенно и преимущественно такие, которых мы не в силах проявить и осуществить в условиях нашей обычной практической жизни<sup>20</sup>. Мы все в большей или меньшей степени мечтаем (сны наяву), грезим об исполненных наших желаниях. В области искусства и грез гораздо меньшее уже значение имеют нравственные задержки и критика здравого практического смысла. Они не вмешиваются в этих случаях со своими суждениями и оценками. Поэтому здесь наши желания имеют полную возможность проявиться и осуществиться под различными, не всегда одинаково ясными и прозрачными образами. Однако они вполне понятны сразу, непосредственно не только читателю и исследователю, но и, что важнее всего, самому писателю. Самому писателю такой анализ вскрывает и позволяет осознать и отчасти овладеть его собственными комплексами со всеми эгоистическими и враждебными проявлениями, исходящими из его полового влечения. Ребенок чувствует и понимает половой акт как нанесение повреждения, обиды, насилия, а того, кто имеет сношение, считает мучителем, насильником, преступником. Женщина — жертва, и чем слабее она и чем меньше она в силах сопротивляться, тем сильнее себя чувствует мужчина в своих фантазиях. Насилие, борьба, истязания повышают половое возбуждение потому, что из этого источника мужская сила получает больше всего подкрепления для своей самостоятельности и уверенности. Это подтверждается еще и тем, что когда-то, в очень отдаленные времена, у многих народов война, насилие и любовь представляли собою понятия, объединенные одним и тем же источником половых наслаждений, и, например, в арабском языке страна, много терпевшая от войн, и женщина, предававшаяся с излишком радостям любви, обозначаются одним и тем же словом.



## Двойственность

Знаешь, Алеша, знаешь, — ужасно серьезно и как бы конфиденциально прибавил Иван, — я бы очень желал, чтоб он в самом деле был он, а не я.

*«Братья Карамазовы»*

Тайна, окутывающая целый ряд, если не всех персонажей Достоевского и характерная для него самого, тайна, делающая загадочными персонажей и привлекающая читателя к ним, а их самих друг к другу, тайна Версилова, Ставрогина, Ивана Карамазова — это тайна раздвоения. Первые намеки на двойственность есть уже в «Бедных людях», но четко обозначенной и уже явно патологической является она в его «Двойнике», которого автор переоценивал свыше всякой меры. Не разделяя мнения критиков, считавших «Двойника» неудачным, растянутым и слабым произведением, Достоевский продолжал придерживаться других взглядов на свою повесть. Через некоторое время он берется за переработку ее и снова высказывает надежду, что теперь-то уж, конечно, его повесть всем понравится. Такая переоценка произведения происходит от того, что в Голядкине Достоевскому удалось раскрыть очень существенную сторону его собственной психики, что особенно ясно из одного письма Федора Михайловича, где он, описывая свои материальные невзгоды, роняет замечание: «Я теперь настоящий Голядкин», и затем, работая над «Неточкой Незвановой»: «Это будет исповедь, как *Голядкин*, хотя в другом тоне и роде»<sup>1</sup>.

Если можно было бы, оценивая Голядкина с литературной стороны, пожалуй, согласиться, что он не удался Достоевскому, то зато с точки зрения психопатологической, а затем, как мы убедимся, и с точки зрения динамики психических процессов, Достоевский совершенно прав: Голядкин заслуживает особого внимания. В этой повести, как будто в психиатрическом этюде, Достоевский намного опередил новейшие исследования психоаналитической школы, доказавшей и амбивалентность чувств, и то, что содержание галлюцинаций является выражением вытесненных из сознания в область бессознательного комплексов, то есть таких психических содержаний, которые по тем или иным причинам несовместимы с личностью, и потому они проецируются во внешний мир как чуждые, посторонние, болезненные галлюцинации.

Многообразны пути, приведшие Ф.М. к созданию «Двойника». Быть может, почерпнув сведения из медицинских книг по вопросам о болезнях мозга и нервной системы, страдая сам галлюцинациями, «обыкновенными галлюцинациями» («Братья Карамазовы»), постоянно ипохондрически настроенный, наблюдая за малейшими проявлениями болезней, Достоевский в этой повести дал нам изображение душевной болезни у незаметного канцелярского чиновника (здесь сказалось влияние «Шинели», «Носа», «Мертвых душ» Гоголя, как это утверждает в своей работе Виноградов<sup>2</sup>). У Голядкина при легком маниакальном возбуждении и при сильно выраженных эротических идеях, идеях богатства, значительности (величия) проявляется, по-видимому, начальная стадия прогрессивного паралича, что, впрочем, не является существенным, поскольку Достоевский описывает и изучает не заболевание в этой своей стадии, а, как он сам выражался, «величайший тип по своей социальной важности».

В действительности Голядкин беден, зависим, ничтожен — в болезни он богат, он собирается купить себе обстановку, сервиз и тому подобные вещи, с этой целью он ездит в карете, ездит в лавки, приторговывается, не оставляя, впрочем, нигде задатка. В действительности Голядкин совершенно незаметная фигура, он не смеет проявить себя, никто им не интересуется, в другой своей ипостаси — он заметная фигура, его замечает Клара Олсуфьева, у него есть уверенность, что она его любит, он совершает ряд немотивированных поступков, все время лихорадочно торопясь и не зная, куда деть время. В его положении и в его поступках замечается раздвоение, и Голядкиных становится двое — Голядкин-старший и Голядкин-младший. Таким же двойником Ивана Карамазова является черт. «Он — это я, Алеша, я сам. Все мое низкое, все мое подлое и презренное!.. Да, я «романтик», он это подметил... хоть это и клевета <...> Знаешь, Алеша, знаешь, — ужасно серьезно и как бы конфиденциально прибавил Иван, — я бы очень желал, чтоб он в самом деле был он, а не я!»<sup>3</sup> Вот из какой потребности, здесь ясно сформулированной, «он» делается уже не «я», а самостоятельным, чуждым «я», не признаваемым «я»-двойником.

У Голядкина мучительное сознание своего бессилия, своего ничтожества, он отлично чувствует, какая он незначительная фигура, как легко превратить его «в подлую, грязную ветошку». И он уходит в себя, замыкается в себе, испытывая с недоверием приглядывается из своего уголка к своим действиям и словам. Среди других людей он чувствует себя одиноким, все время резонирует, морализирует, осуждает так называемый большой свет, куда его, впрочем, не пускают; нестерпимы ему всякие заискивания, подхалимство перед

начальством. Но если кто-нибудь осуждает и даже презирует определенные способы действовать, то это вовсе не означает, что сам он свободен от подобных же стремлений, — как раз наоборот, только наличность у него самого подобных стремлений позволяет ему видеть у других то же самое, и так как в себе самом он их не желает видеть, то они не принадлежат ему, не в состоянии стать предметом его познания. Он потому-то так болезненно, с такой нетерпимостью и осуждением видит их в других, чтобы пребывать в уверенности, что у него, конечно, ничего подобного нет.

Если Голядкин осуждает и даже считает унижительными для себя всякие попытки пролезть в люди или делать карьеру, то это он делает (сам не замечая того), чтобы не видеть в себе самом как раз такие стремления, которые ему приходится подавлять, с которыми он борется. Сознание Голядкина не приемлет всех тех откровенно властолюбивых, честолюбивых, эротических стремлений, всех тех не всегда морально безупречных способов выдвинуться путем подхалимства и рабьего угодничества; они вытесняются из его сознания и, находясь в бессознательном, по законам примитивного мышления пластически воплощаются в новом, чуждом, отвратительном с точки зрения моральной и в то же время точном, зеркальном изображении двойника. Голядкин, не желая признавать в неприятном двойнике чего-либо общего с собою, в то же время почему-то должен терпеть его подле себя, даже больше — уступать ему во всем.

В связи с бредом преследования, особенно резко подчеркнутым у Голядкина-старшего, в этом двойнике — младшем (более пронырливом, сильном и вероломном) удастся увидеть образ отца или же его заместителя (брата), конкурентов у матери (сестры), которых унижает и осуждает, поневоле становясь на позицию морализирующего человека, Голядкин-старший, чтобы только почерпнуть в этом положении хоть сколько-нибудь силы и превосходства, ему не хватающих. Все удастся Голядкину-младшему, аморально развязному, нахальному, не гнушающемуся ничем, лишь бы выставить себя в хорошем свете в глазах начальства, и он успевает. Двойник все может, ему все дозволено, а Голядкин-старший, все время находящийся под влиянием чувства «вины», которое он безуспешно, с надрывом, с отчаянием хочет преодолеть, несмотря на все свое кажущееся моральное превосходство, снова и снова впадает в собственную ему беспомощность и отчаянье. В разговоре с Крестьяном Ивановичем Голядкин-старший старается оправдаться и выставляет, даже с известного рода удовлетворением, то, что он не любитель светского шума и не умеет вести себя в большом свете; неустанно повторяя, что он маленький человек, он как бы любит себя, любит и удовлетворен, что он знает это, соглашается с этим, и это не заставляет его делаться интриганом. И после разговора с не понимающим его Крестьяном Ивановичем Голядкин отправляется доказывать свою правоту в доме своего начальника.

Тот же мотив двойника с оттенком бреда преследования звучит и в «Братьях Карамазовых». Тут старший брат Митя является удачливым соперником младшего Ивана, только рассуждающего, и в итоге Митя, ни в чем не повинный, попадает в тюрьму, как Голядкин-старший попадает в дом умалишенных. Конечно, как на это указывает и Ранк, мотив отца, брата еще не есть единственный источник и основание для веры в существование двойника<sup>4</sup>, но из этого источника, как кажется, эта вера получает подкрепление: Голядкин

протестует против существования двойника, судьба — любящая мать двойника — оказывается злой мачехой для Голядкина-старшего. Голядкин должен почему-то уступать ему больше того, чем он сам этого хотел бы: и свое положение в обществе, и любимую девушку<sup>5</sup> и т. п.

Вполне вероятно, что Достоевский в «Двойнике» описал или свои собственные галлюцинации, или, если это были не галлюцинации, то яркие представления-образы, мерещившиеся ему как определенная возможность галлюцинации, соответствовавшая его ненормальным желаниям\*. Такое предположение приобретает еще большую правдоподобность, если вспомнить о том, что с этих пор Достоевский с особенной охотой останавливается на изображении в своих произведениях двойственности чувств, а затем (в этом смысле такая двойственность приобретает большое общественное значение) писателю удалось установить, как на собственном опыте, так и пользуясь наблюдениями, что подобная двойственность чувства есть очень часто не что иное, как проявление сложных отношений между чувством своей недостаточности, малой ценности и противоположными фантазиями (желаниями) о собственной значимости, силе, например, моральной силе Голядкина-старшего.

Двойственность чувств (амбивалентность чувств), хорошо изученная писателем, проявлялась у него чрезвычайно резко даже для стороннего наблюдателя (см., например, наблюдения Панаевой<sup>7</sup>); и поскольку произведения Достоевского неизбежно носят на себе автобиографические черты и связаны теснейшим образом с ним самим, постольку он в состоянии еще более точно и более правдиво раскрыть перед читателями собственную свою двойственность под различными личинами своих героев. Благодаря этой же двойственности можешь сделаться, по словам Версилова, бесконечно сильным «непосредственной силой уживчивости с чем бы то ни было, столь свойственную всем умным русским людям нашего поколения. Меня ничем не разрушишь, ничем не истребишь и ничем не удивишь. Я могу чувствовать преудобнейшим образом два противоположные чувства в одно и то же время...»<sup>8</sup>

Незадолго до своей смерти Достоевский в одном письме признается и сам, что он всю свою жизнь чувствовал раздвоение<sup>9</sup>, о чем в «Подростке» он говорит следующим образом: «Жажда благообразия была в высшей мере <...> но каким образом она могла сочетаться с другими, уж бог знает какими, жаждой — (разумеется душа паука. — И. Е.) это для меня тайна. Да и всегда было тайною, и я тысячу раз дивился на эту способность человека <...> лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшею подлостью, и все совершенно искренно»<sup>10\*\*</sup>. О том же говорит в своем предсмертном письме один из героев «Бесов»: «Могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие»<sup>12</sup>. Где же тогда выход? Как поступать, если с точки зрения удовольствия и та и другая деятельность одинаково доставляют удовлетворение? Интересно, может быть, отметить сходство этого положения с тем, которое Лиза Хохлакова и Алеша Ка-

\* Жане в своих исследованиях и на своих приемах не раз подчеркивал то обстоятельство, что невротики боятся и озабочены не только настоящими галлюцинациями, но, как им кажется, галлюцинациями, которых они ждут<sup>6</sup>.

\*\* См.: «Дневник писателя» за 1877 г., май-июнь (Двойственность народа)<sup>11</sup>.

рамазов, разрываемые противоречиями, видят во сне: то ругая, то, наоборот, крестясь и призывая бога, они тем самым вызывают приближение или бегство чертей (инсценировка половых желаний). У Лизы, как и у Алеши, такие положения, такая мечта возможны благодаря совестливости, которая сообщает всему этому положению остроту и захватывающее переживание.

Что это действительно так, видно из разговора черта с Иваном Карамазовым. «Иван: «Цель твоего появления уверить меня, что ты есть». — Черт: «Именно. Но колебания, но беспокойство, но борьба веры и неверия — это ведь такая иногда мука для совестливого человека, вот как ты, что лучше повеситься. Я именно, зная, что ты капельку веришь в меня, подпустил тебе неверия уже окончательно, рассказав этот анекдот. Я тебя вожу между верой и безверием попеременно, и тут у меня своя цель. Новая метода-с: ведь когда ты во мне совсем разуверишься, то тотчас меня же в глаза начнешь уверять, что я не сон, а есмь на самом деле, я тебя уж знаю; вот я тогда и достигну цели. А цель моя благородная. Я в тебя только крохотное семечко веры брошу, а из него вырастет дуб...»<sup>13</sup>

При таких условиях ярче всего вспыхивают колебания двойственности, об этом хорошо говорит следующее место из «Подростка»: «Вы не поверите, как Андреев несчастен. Он проел и пропил приданое своей сестры, да и все у них проел и пропил в тот год, как служил, и я вижу, что он теперь мучается. <...> он вам вдруг говорит, что и подлец, и честный — это все одно и нет разницы; и что не надо ничего делать, ни доброго, ни дурного <...> а что лучше всего лежать, не снимая платья по месяцу, пить, да есть, да спать — и только <...> Верите ли, он иногда ночью или когда один долго сидит, то начинает плакать, и знаете, когда он плачет, то как-то особенно, как никто не плачет: он заревет, ужасно заревет, и это, знаете, еще жалче... И к тому же такой большой и сильный и вдруг — так совсем заревет. Какой бедный, не правда ли?»<sup>14</sup>

И вот писатель задает себе вопрос: широкость ли это особенная в русском человеке, которая его далеко поведет, или просто подлость? Что же это — проявление силы или проявление слабости, отчаяния или надежды, широты или узости? Переверзев видит в основе этой двойственности не «жестокый талант», не мучительство и без того забитого и жалкого человека, а борьбу, вопрос о чести героя. Критик почувствовал, что обвинение Достоевского в том, что болезненную психологию своих героев он распространяет на других людей как типичную для всех, неправильно: в болезни только ярче и резче проявляются такие уклоны психики, которые обычны и широко распространены в слабой степени среди всех людей. В таком случае болезненные явления могут иметь не только клиническое значение, они могут стать пригодными для изучения природы и особенностей таких проявлений, которые в обычной жизни бывают только слабее выражены. В героях Достоевского все эти черты гипертрофированы, и пусть это даже больные люди, говорит Переверзев, но болезнь не исключительна, не случайна, а представляет широко распространенное явление, настоящее социальное бедствие<sup>15</sup>.

Но было бы ошибочно полагать, что герои Достоевского мучаются исключительно только религиозной неустойчивостью, хотя ей, разумеется, отводится очень почетное место в ряду других стремлений. Они ищут не только веры, но и твердого, удовлетворяющего их положения в обществе. Они и в религиозной области так же бессильны, как бессильны в обществе, с которым они не приходят и не могут прийти к гармонии. Добролюбов отметил эту сторону, подчерк-

нув еще «боль о человеке, который признает себя не в силах или наконец даже не вправе быть человеком, настоящим, полным, самостоятельным человеком, самим по себе»<sup>16</sup>. Для того, чтобы таким образом оценивать свое состояние и подходить к своим правам на «человеческое», нужно иметь развитую и слишком уже требовательную совесть. Беспощадная высшая инстанция (идеал «я») бедных, запутанных людей, одиноких и затерявшихся среди других, работает неустанно, анализирует, мучает и дискредитирует все, к чему они подходят со своим скальпелем анализа. «Страдание есть единственная причина того, что люди мыслят»<sup>17</sup>, — и это совершенно правильно по отношению к героям Достоевского. Они много, чрезмерно много мыслят и погружаются в глубокое отчаянье. Оттого, что они мыслят, они не становятся сильнее, они чувствуют себя слабыми, попадая из одной крайности в другую. В своем бессилии, в безнадежности, в отчаянии, как во всяком тяжелом душевном состоянии, герои Достоевского, у которых много невротического и среди которых нет совершенно уравновешенных людей, переживают состояния, близкие к болезненным, состояния регрессии, то есть такие психические положения, которые, являясь более примитивными, уже, естественно, гораздо меньше связаны с окружающей действительностью. Окружающая действительность в таком состоянии воспринимается и принимается во внимание лишь постольку, поскольку в ней можно усмотреть какие-либо общие черты с какой-либо прошлой ситуацией, для которой материалы черпаются из отдаленных или детских психических материалов субъекта. Этим глубоким регрессивным процессом (а у невротика самые сильные фиксации всегда в прошлом, в детстве) объясняется и стремление при этих колебаниях, сомнениях, двойственности найти, наконец, опору в другом, в образе сильного богатыря (образ отца), в образе бога, религии. «Есть ли в поле жив человек?» — кричит русский богатырь, кричу и я (Достоевский), не богатырь, и никто не откликается»<sup>18</sup>. И даже в том случае, если на призыв писателя откликнется кто-нибудь, то это не богатырь, а угнетающий двойник, отвергаемый сознанием вызывающего к богатырю совестливого человека, который не желает признать себя в этом двойнике, призвать в нем свои собственные тягостные эгоистические, инфантильные представления.

Невротик отличается в высокой степени склонностью к регрессии, он спешит к старым, испытанным привязанностям, как только на пути его встретятся препятствия, как только он попадает в тяжелые, непереносимые для него условия. Его чуткость, его ранимость, неустойчивость его психического аппарата заставляет его и сильно реагировать и легче возвращаться к прошлому, ища там спасения в ситуации, для него равнозначной реальности. Невротик страдает, как выражается Фрейд, воспоминаниями<sup>19</sup>, и в настоящем он в большей или меньшей мере видит только свои воспоминания, он лишь постольку реагирует на окружающую действительность (она лишь постольку его задевает), поскольку в этом окружающем он способен увидеть, почувствовать, воспроизвести прошлую ситуацию—«воспоминание». Он не устает переживать все снова и снова одни и те же ситуации, превращая обидное, горькое, унижающее и оскорбительное в такое, что его волнует, мучает; но и волнуя и мучая себя, он доставляет себе этим известное удовольствие: ведь мучая и унижая самого себя, человек раздвояется на две инстанции, из которых одна, торжествующая и гневно или презрительно наказующая, и другая, презренная и достойная наказания, в сущности, являются двумя сторонами одной и той же

личности, двойственной в своей динамике. Такое расщепление, связанное с утратой единства, нередко можно наблюдать в обычных условиях в разговорах с самим собою сильно взволнованного человека, то отождествляющего себя с одной высшей инстанцией, то играющего роль самого себя.

В регрессии, которой пользуется особенно часто невротическая психика, есть определенный смысл. Встретив определенное препятствие своим влечениям, своим намерениям, увидев и горько почувствовав несоответствие между тем, что его удовлетворило бы и тем, что имеется на самом деле, в действительности, неудовлетворенная психика отвращается, отвертывается от подобного рода огорчительной действительности, которая теперь уже перестает быть желанной, и тогда-то психическая энергия перераспределяется: она отрывается от реального мира и усиливается приток ее к таким состояниям, которые соответствуют детскому возрасту, когда всякое желание могло быть удовлетворено хотя бы путем галлюцинаторного удовлетворения. Ведь куда же можно убежать, как не в свое прошлое, в котором найдется и «сладостная грусть», так хорошо нам всем знакомая. В этом регрессивном состоянии психическая деятельность, оторванная от коррекции окружающей действительностью, развивается и действует, руководясь при этом совершенно другими законами и считаясь с совершенно другими основаниями, чем это имеет место в сознательной психической деятельности. Самым главным отличием, чтобы не останавливаться на деталях, является господство над этими процессами не принципа необходимости, связывающего нас с действительностью и позволяющего приспособляться к ней, а принципа удовольствия, более примитивного и соответствующего тому периоду нашего психического развития, когда мы еще не считались с действительностью и единственной реальностью была психическая реальность.

С этой точки зрения делается понятным утверждение одного из героев «Бесов»: «Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие»<sup>20</sup>. Особенно интересно обратить внимание на слова «всегда прежде». Эта ранняя стадия развития, до которой в отчаянии, сомневаясь в своих силах, чувствуя свою малоценность или потеряв свою честь, доходит человек, связана с примитивным нарциссизмом, то есть с определенной стадией развития, при которой все чувства обращены на самого себя и имеют значение для самого себя. Но, конечно, по отношению к взрослому не душевно больному человеку нельзя сказать, чтобы он всецело ушел в область прошлого. Окружающий мир и особенно эротические привязанности к людям и вещам сохраняются в той или иной мере, и фантастические образы перемешиваются с реальными объектами, создавая перебой или неприятное чувство.

Таким образом, выясняется, что психическая раздвоенность создает двойника, соответствующего проекции внутренней расщепленности, что сопровождается определенным чувством освобождения, разгрузки, хотя бы ценою страха перед встречей с двойником. Так страх создает из комплекса «я» страшное привидение — галлюцинацию двойника, в котором очевидными становятся тайные и подавленные желания психики Голядкина-старшего. Наиболее бросающимся в глаза, выдающимся симптомом при этом является громадное чувство вины, которое принуждает не принимать на себя ответственности за некоторые поступки, совершенные тем или другим человеком (Голядкиным, Иваном Карамазовым), а приписать их другому «я», двойнику, который является то в виде

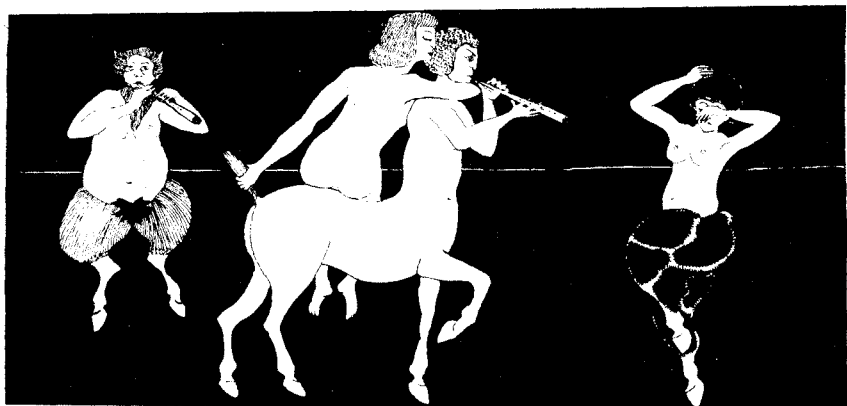
непостижимого черта (алкогольный бред Ивана Карамазова), то создает галлюцинацию благодаря иного рода болезненному состоянию героя (Голядкин).

Благодаря этому чувству вины, происходящему из различных источников, по Фрейд, создается расстояние между идеалом «я» и действительным «я»<sup>21</sup>. Питаясь мощным страхом смерти, вина создает тягостную тенденцию к самообвинению, влекущую за собою и самоубийство, как убийство этой ненавистной и непереносимой части «я». Страх смерти определенным образом соединяется с нарцисстической влюбленностью в себя (переоценкой), так как нарциссизм связывается исключительно только с юным возрастом (см., например, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда: «Как только замечу, что я старею, я убью себя»). В этом двойнике Грей, Голядкин хотят убить того, кто не соответствует, не удовлетворяет уже требованиям нарцисстической любви к самому себе как к прекрасному и юному существу (то же относится и к моральной оценке)<sup>22</sup>. Достоевский как настоящий писатель-нарцисс тоже любит, постоянно мучаясь этим, повторять, что он уже стар (вечный муж). Он наказывает себя, мстит, мучаясь, за то, что не соответствует идеальному образу своей нарцисстической любви.

Резкая двойственность проявляется у Лизы Хохлаковой, которая испытывает наслаждение от рассказывания, как жид распял мальчика и как она бы с удовольствием смотрела на это и ела ананасный компот (идентификация себя в половом самомучительстве с мальчиком, у которого отрезали пальчики — кастрация) — затем она прищемила себе до крови палец (кастрационный комплекс) и шептала «проклятая!» Здесь раздвоение и чрезвычайно сложная психическая картина: Лиза причиняет себе боль и наказывает в себе себя, неизменно влюбленную (в форме любви к мучениям и к дурному), предлагавшую себя Алеше, а вовсе не ту инстанцию в себе, которая, оценивая ее поведение, шептала «проклятая!» и заставила наказать себя, причинив себе ту же самую боль ущемления пальца (кастрации), которая вызывала у нее наслаждение в другом. Такое раздвоение, двойственность поведения чрезвычайно характерны для истерии.

Приблизительно за год до своей смерти в письме к неизвестной Ф.М. еще раз дает чрезвычайно сжатую и очень содержательную характеристику своей двойственности. «Что Вы пишете о Вашей двойственности? Но это самая обыкновенная черта у людей... не совсем, впрочем, обыкновенных. Черта, свойственная человеческой природе вообще, но далеко-далеко не во всякой природе человеческой встречающаяся в такой силе, как у Вас. Вот и поэтому Вы мне родная, потому что это *раздвоение* в Вас точь-в-точь как и во мне, и всю жизнь во мне было. Это большая мука, но в то же время и большое наслаждение. Это — сильное сознание, потребность самоотчета и присутствие в природе Вашей потребности нравственного долга к самому себе и к человечеству. Вот что значит эта двойственность. Были бы Вы не столь развиты умом, были бы ограниченнее, то были бы и менее совестливы и не было бы этой двойственности. Напротив, родилось бы великое-великое самомнение\*. Но все-таки эта двойственность большая мука»<sup>23</sup>.

\* Например, как у глупого Голядкина-старшего.



## Исповедь в творчестве

Из всего написанного люблю я только то, что пишется своей кровью. Пиши кровью — и ты узнаешь, что кровь есть дух. Нелегко понять чужую кровь: я ненавижу читающих из праздности.

Ф. Ницше

То, что произведения Достоевского насыщены автобиографическими данными, это, по-видимому, является установленным с очень многих сторон. У нас имеется, например, немало прямых указаний самого писателя относительно Голядкина, Неточки Незвановой, Подростка и других. Н.Н. Страхов, одно время бывший весьма близким к писателю, утверждает, что Достоевский — субъективнейший из писателей, создающий типы по образу своему и подобию<sup>1</sup>. Так же думает и А.Г. Горнфельд, будто Достоевский писал всегда только о себе самом<sup>2</sup>. Анна Григорьевна отметила целый ряд черт, характерных для самого писателя, которые он приписал своим персонажам<sup>3</sup>.

Сам Достоевский, работая над «Неточкой Незвановой», сообщает своему брату: «Это будет исповедь, как *Голядкин*, хотя в другом тоне и роде». Эта новая исповедь Достоевского, которая создана в период сомнений и опасений, что иссякает его творчество, в период яростных нападков и критики после неудачного выступления с «Двойником», знакомит нас с интимнейшими переживаниями писателя. Писатель, может быть, скрылся под маской скрипача Ефимова (Эф.-Эм. — Ф.М. — Федор Михайлович), мучающегося тем, что он загубил свой талант. Единственная прекрасная вещь, которую написал этот музыкант, — вариации на русские песни, его первое произведение («Бедные

люди» переполнены народными русскими мотивами<sup>4</sup>). Похвалы француза-музыканта и ослепление Б. (Белинского), который приветствовал его как нарождающегося великого гения, сделали то, что в Ефимове проявились упрямство, гордость, переоценка самого себя, неуживчивость, обида, а затем (и это едва ли не наиболее характерное для писателя) сомнение в таланте и неспособность работать благодаря своим сомнениям.

Ефимов опускается, пьянствует, ведет беспутную жизнь, он неблагодарен, он не слушает советов. Ничего не предпринимая, не беря в руки скрипку, он предается одним только мечтам о будущей славе, и чем больше он мечтает, тем более огорчает, угнетает его разлад между фантазией и действительностью, сознание этого разлада подрезало ему крылья. Для чего работать, если в фантазии он уже величайший и одареннейший музыкант-скрипач? Помимо сильного, неоспоримого влияния на замысел этой повести «Портрета» Гоголя, следует отметить в ней автобиографические черты, которые более значительны и более общего характера, чем это кажется на первый взгляд. Т. Розенталь отмечает одну из таких «мелких автобиографических черточек». Вот, например, параллель к сцене, когда бывший друг останавливает совершенно опустившего скрипача Ефимова, который проходит мимо него, притворившись, что не узнал. Панаева сообщает о совершенно аналогичном факте, имевшем место в период разрыва с «Современником»: Панаев однажды окликнул на улице Достоевского, но тот, притворившись, что не узнал его, прошел мимо<sup>5</sup>. После громкого первого успеха, выпавшего на долю автора «Бедных людей», и последующих неудач он мучается сомнениями, колебаниями, фантазирует, уходит в мечты и изображает в повести отдельные действенные стороны своего конфликта. Такая неуверенность в себе, сомнения, способность сильно переживать мешают писателю работать над своими произведениями совершенно так же, как он описывает это у Ефимова, человека с несомненным дарованием и в то же время неспособного, из-за внутренних противоречий, добиться чего-либо путем обязательной, принудительной работы. Конечно, здесь, как и в других своих исповедях, Достоевский усиливает, доводит до предельного напряжения то, что на самом деле, вероятно, было не столь крайне.

Пока Ефимовым восхищаются, превозносят его, он доволен, этого ему довольно\*, это все, что ему требуется. Однако это не заставляет его работать: малейшее неодобрение, критическое замечание, стоит только намекнуть, что от него ждут настоящей работы, — и он тотчас же впадает в отчаяние, перестает верить в свои силы. От глубокого самоунижения и уныния он быстро оправляется и переходит к крайней надменности, к дерзости и самонадеянности. Неспособный видеть в себе ошибки, он находит, наконец, причину неудач в своей женитьбе, идет по пути наименьшего сопротивления. На самом деле его жена с энтузиазмом верила в него, но в условиях семейной жизни он находил тысячу причин, оправдывавших его бездействие, и «чуть не помешался на той идее, что, когда он схоронит жену, *которая погубила его*, все пойдет своим чередом»<sup>6\*</sup>.

\* То же проскальзывает в «Подростке», в другой исповеди Ф.М.

\*\* Ф.М. пишет «Записки из Мертвого дома» от первого лица, от лица преступника, убившего свою жену (вспомним случай, когда Ф.М. забыл девичью фамилию своей жены, не узнал ее, когда она просила у него милостыню<sup>7</sup>).

Наряду с этим у Ефимова существует определенная переоценка себя, даже, может быть, идея величия: «Всех музыкантов он знал наперечет и, по своим понятиям, ни в ком из них не находил себе соперника. Он зло и едко критиковал игру своих мнимых соперников, ловко и бойко изображал современные ему музыкальные знаменитости, его немного боялись, потому что знали его едкость, сознавались в дельности нападков его и в справедливости его суждения в том случае, когда нужно было хулить, но сам он не переносил никакой критики, никаких указаний»<sup>8</sup>. В приведенном отрывке почти все типично для самого писателя. Панаева рассказывает про Достоевского подобный же случай. Ф.М. зашел однажды к Некрасову в очень возбужденном состоянии: «Я ушла из кабинета Некрасова и слышала из столовой, что оба они страшно горячились». Достоевский вышел из кабинета бледный, возбужденный. Некрасов объяснил Панаевой: «Достоевский просто с ума сошел! Явился ко мне с угрозами, чтобы я не смел печатать разбор его сочинений»<sup>9</sup>. После этого Ф.М., как подтверждает и Григорович, стал совершенно избегать кружка «Современника».

У писателя, как и у Ефимова, громадная, необычайная хвастливость, нередко ему самому заметная, и тогда он старается обратить ее в шутку или сыграть роль Хлестакова. Так, он в опьянении пишет брату по поводу успеха, которым пользовались «Бедные люди»: «Всюду почтение неимоверное, любопытство насчет меня страшное <...> Князь Одоевский просит меня осчастливить его своим посещением, а граф Соллогуб рвет на себе волосы от отчаяния». Перечтя письмо, он находит, что он «самохвал»<sup>10</sup>. Как у Ефимова, так и у писателя, с одной стороны, большое самолюбие, в глубине души чувство своей униженности (что проявляется у Ефимова в пьяном виде), с другой — громадный протест против этого в виде чувства своего превосходства. Встречаясь в 70-е годы с молодым Вс. Соловьевым, Ф.М. как-то сознался ему, что он сам страдал той же конфузливостью, что и Соловьев. «Самолюбие, ужасное самолюбие — отсюда и конфузливость... Вы боитесь впечатления, производимого вами на незнакомого человека, вы разбираете ваши слова, движения <...> воображаете себе то впечатление, которое произведено вами...»<sup>11</sup> По-видимому, вопросом самолюбия является несколько странное отношение Ф.М. к Белинскому, о котором писатель отзывался чрезвычайно резко как о «самом смрадном, тупом и позорном явлении русской жизни» (письмо к Страхову 1871 г.)<sup>12</sup>. В этой совсем не справедливой оценке великого критика принимали участие не только религиозные разногласия («он мне Христа ругал»), но, вероятно, и чисто личные незабываемые обиды, которые нередко искажали благодаря аффективности суждения Достоевского (Т. Розенталь)<sup>13</sup>.

Произведения Достоевского теснейшим образом связаны с ним самим, с его личностью, он болеет своими произведениями: если они удаются, он себя чувствует хорошо, если нет, он не может поправиться. Оно и понятно, в произведениях Ф.М. вкладывает свои личные интересы, боль и страдания. Конечно, из того вовсе не следует, что все, о чем он пишет, имеет отношение только к нему самому, или, лучше сказать, все это делал он сам; но, конечно, он имеет постоянно дело со своими психическими содержаниями, хотя и доведенными иной раз до крайности, до которой ни жизнь, ни деятельность его собственной цензуры не позволяли их проявлять. Писатель доводит до крайнего предела то,

что читатель не осмелился бы довести и до половины, трусость свою принимая за благоразумие и тем утешаясь, обманывая себя. «Мне было стыдно, — говорит Достоевский, — все время как я писал эту *повесть*: стало быть, это уж не литература, а исправительное наказание»<sup>14</sup>. В «Подростке» он говорит так же определенно: «...я писал, слишком воображая себя таким именно, каким был в каждую из тех минут, которые описывал. Кончив же записки и дописав последнюю строчку, я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого, именно процессом припоминания и записывания»<sup>15</sup>.

Очень многие исследователи обращали внимание на то, что в «Игроке», в «Братьях Карамазовых», в «Записках из подполья», в «Подростке», может быть, в «Идиоте» мы встречаемся с особой насыщенностью произведений автобиографическими данными. Помимо тех чрезвычайно немногочисленных сближений, на которые указала А.Г. Достоевская, страдающих некоторой поверхностностью, мы должны были ждать в произведениях писателя проявление таких черт, которые угнетали его, которых он опасался. При склонности писателя во всем доходить до крайностей, до предела, они должны были изображаться в состоянии того крайнего напряжения, какими они могли отличаться только в редкие минуты жизни.

Стиль некоторых писем Достоевского донельзя напоминает сумбурную речь его персонажей, например, Голядкина с его подозрительностью. Доведенный безденежьем до состояния истерического напряжения, Ф.М. пишет А.Н. Майкову в 1869 году: «Неужели он <Кашпирев> думает, что я писал ему о моей нужде только для красоты слога! Как могу я писать, когда я голоден, когда я, чтоб достать два талера на телеграмму, штаны заложил! Да черт со мной и с моим голодом! Но ведь она <Анна Григорьевна> кормит ребенка, что ж если она последнюю свою теплую, шерстяную юбку идет *сама* закладывать! А ведь у нас второй день снег идет (не вру, справьтесь в газетах!), ведь она простудиться может! Неужели он не может понять, что мне *стыдно* все это объяснять ему? Но это не все, есть и *еще стыднее*: у нас до сих пор ни бабка, ни хозяева не уплачены — и это все ей в первый месяц после родов! Да неужели ж он не понимает, что он не только меня, но и *жену мою оскорбил*, обращаясь со мной так небрежно, после того как я сам ему писал о *нуждах жены*. Оскорбил, оскорбил! <...> он меня *заручил* своим словом! Следственно, он не имеет права говорить, что он плюет на мой голод и что я <не> смею торопить его»<sup>16</sup>.

В другом письме, не менее ярко рисуя сродство самого писателя с персонажами его произведений, написанном на два года раньше и адресованном также Аполлону Майкову, Ф.М. пишет ему как своему «судье»: «Но пишу только для *Вас, одного*. Не отдавайте меня на суд людской! Проезжая недалеко от Бадена, я вздумал туда завернуть. Соблазнительная мысль меня мучила: пожертвовать<sup>10</sup> луидоров и, может быть, выиграю хоть 2000 франков лишних <...> Гаже всего, что мне и прежде случалось иногда выигрывать. А хуже всего, что натура моя подлая и слишком страстная <...> Бес тотчас же сыграл со мной штуку: я, дня в три, выиграл 4000 франков, с необыкновенною легкостью <...> главное — сама игра. Знаете ли, как это втягивает. <...> Я рискнул дальше и проиграл <...> Я знаю, Аполлон Николаевич, что у Вас у самих денег *лишних* нет. Никогда бы я не обратился к вам с просьбою о помощи. Но я ведь утопаю, утонул совершенно. Через две-три недели я совершенно без копейки,

а утопающий протягивает руку, уже не спрашиваясь рассудка <...> кроме Вас — *никого* не имею, и если Вы не поможете, то я погибну, вполне погибну! <...> Голубчик, спасите меня! <...> оросите каплей воды душу, иссохшую в пустыне. Ради бога!»<sup>17</sup> Ф.М. сам не помнит, что говорит, «он зарвался, он в лихорадке, почти в истерике», по словам Мережковского, он все еще как «пьяный от сладострастия игры», и чувствуется, если бы в Бадене у него оказались деньги, «снова не удержался бы и проиграл бы их тотчас». Мы узнаем в этом отрывке из письма речь искусственную, напыщенную, характерную в устах определенных персонажей писателя, вроде «пьяненького» Мармеладова или проходимца капитана Лебядкина<sup>18</sup>, испытывающих наслаждение по мере усиления своих аффектов, вначале, быть может, не столь уже сильных, но доведенных, как и у самого автора, в истерическом подогревании до крайних пределов.

Весьма вероятно, что многое следует объяснять именно таким образом, т. е. напряжением аффективной деятельности, в известной степени произвольным, и постепенным ее разогреванием до предельной температуры, желанием испытать острые ощущения, которые к тому же могут быть повышены оттого, что о них твердят, на них останавливаются, их анализируют. Может быть, сюда же следует отнести и знаменитую исповедь Ставрогина, в которой он кается в растлении ребенка. В этой исповеди так же много ужасающей правды, искренности и таких подробностей, как в кошмарных «Записках из подполья». Вокруг этого преступления, которое, как полагал Страхов, было на самом деле совершено писателем<sup>19</sup>, создалось и циркулирует немало темных слухов и предположений. Гроссман думает, что факт преступления должен быть отведен за отсутствием доказательств, но необходимо признать, что в больном сознании Достоевского жила постоянно мысль о свершении им какого-то преступления. Возможно, предполагает Гроссман, что Ф.М. пережил в состоянии, близком к галлюцинации, отвратительную бредовую картину, которая впоследствии не переставала преследовать его, воплощаясь иной раз в реальные до осязательности формы<sup>20</sup>. При болезненных уклонах своей психики Достоевский мог почувствовать и понять в кошмаре своих галлюцинаций вытесняемые из сознания и несовместимые с ним желания. Покаянная исповедь Ставрогина в таком аспекте приобретает глубокое психологическое значение. В ней основным является вовсе не потребность цинически обнажиться перед пораженным читателем или собеседником и, как выражается критик, развернуть перед ним картину своих грехопадений, хотя бы и вымышленных. Нет, в этой исповеди находят свое выражение инфантильные, давно прошедшие представления о половом соvrращении, взамен которых под давлением чувства вины настойчиво воспроизводится по-новому, однако всегда одна и та же преступная тема о сладострастном влечении импотентных мужчин к детскому телу<sup>21</sup>. Чувство своей импотенции теснейшим образом связано и даже слито с инфантильными переживаниями, с эпохой в развитии ребенка, когда объектом любви являлся, естественно, один из ближайших членов семьи (мать или сестра); в дальнейшем, у взрослого уже человека, это представляется наиболее тяжким преступлением — инцестом\*. С наличием инцестуозных влечений связано влечение к детям, к убогим (Лизавета Смердящая — дурочка Аграфена из детства писателя), к кликушам и т. п.

\* Может быть, Матреша есть только представительница матери или сестры.

У писателя существует сильное чувство вины, заставляющее писать исповеди, каяться не только в таких преступлениях, которые сознает человек, но (и это самое удивительное у Достоевского) даже в таких преступлениях, о которых никто не подозревает, которые повергают окружающих в изумление. Такое чувство вины за неведомое преступление (уже вытесненное из сознания) у ребенка — брата старца Зосимы Маркела<sup>22</sup> заставляет его говорить такие, на взгляд матери, несуразности: «Да еще скажу тебе, матушка, что всякий из нас пред всеми во всем виноват, а я более всех». Матушка так даже тут усмехнулась, плачет и усмехается: «Ну и чем это ты, говорит, пред всеми больше всех виноват? Там убийцы, разбойники, а ты чего такого успел нагрешить, что себя больше всех обвиняешь?» Но Маркел твердил свое: «...всякий пред всеми за всех и за все виноват». Маркел, как это естественно, не в силах ни объяснить, ни истолковать своего чувства вины, но невозможно разубедить его в чувствах, мучительно им переживаемых. Вдруг стал у птичек просить прощения: «Птички божии, птички радостные, простите и вы меня, потому что и перед вами я согрешил». Его объяснения сводятся к тому, что, как он говорит: «...была такая божия слава кругом меня: птички, деревья, луга, небеса, один я жил в позоре, один все обесчестил, а красы и славы не заметил вовсе», и затем: «Матушка, радость моя, я ведь от веселья, а не от горя это плачу; мне ведь самому хочется пред ними виноватым быть, растолковать только тебе не могу, ибо не знаю, как их и любить. Пусть я грешен перед всеми, зато и меня все простят, вот и рай»<sup>23</sup>. Вина Маркела — в отрицании бога (эдиповский комплекс), отец его умер, и ссыльный философ (учитель) занял его место; тяжелая смертельная болезнь как возмездие за вину возвращает его к религии.

Совершенно параллельно развивается эпизод, как Зосима в бытность свою офицером избил до крови своего денщика Афанасия, затем поклонился ему в ноги, прося у него прощения перед дуэлью (перед смертью, как Маркел); как этот случай развеселил его и потом вызвал у него целый план отказаться от своего выстрела на поединке, и, наконец, привел его к знакомству с таинственным посетителем Михаилом (так звали старшего брата Ф.М.), зарезавшим полюбившуюся ему вдову помещицу. В подробностях этого убийства есть некоторые сходственные черты как с преступлением Раскольникова, так и с убийством старика Карамазова. И затем следует совершенно удивительное по глубине анализа признание этого скрывшегося от правосудия убийцы Михаила, который, глядя на Зосиму, упрекнул себя и позавидовал ему, а затем, во всем сознавшись Зосиме, возненавидел его до того, что едва сердце вынесло. «Теперь, думаю, он единый связал меня, и судия мой, не могу уже отказаться от завтрашней казни моей, ибо он все знает. И не то чтоб я боялся, что ты донесешь (не были и мысли о сем), но думаю: «Как я стану глядеть на него, если не донесу на себя?» И хотя бы ты был за тридевять земель, но жив, все равно, невыносима эта мысль, что ты жив и все знаешь, и меня судишь. Возненавидел я тебя, будто ты всему причинной и всему виноват». А вот как описывается его преступление: «При виде спящей разгорелась в нем страсть, а затем схватила его сердце мстительная ревнивая злоба, и, не помня себя, как пьяный, подошел и вонзил ей нож прямо в сердце...»<sup>24</sup> В «Игроке» герой (alter ego Ф.М.<sup>25</sup>) утверждает: «Бывали минуты <...> что я отдал бы полжизни, чтоб задушить ее! Клянусь, если б возможно было медленно погрузить в ее грудь острый нож, то я, мне кажется, схватился бы

за него с наслаждением»<sup>26</sup>. В дальнейшем мы увидим, что подобные желания имеют (в плане грез наяву или сновидений, а, следовательно, и в плане творчества) определенное значение овладения (садистического) женщиной. Зосима в случае с убийцей Михаилом является той инстанцией, которая внутренне обязывает Михаила донести на себя. Это судия, которого он ненавидит. Желая скрыть свое первое преступление, он думает убить Зосиму — так одно преступление рождает другое, создавая преступление вследствие желания скрыть первое преступление. Этот механизм, впервые выдвинутый психоанализом, здесь нашел свое описание, но это первичное преступление могло быть только фантазией, исполнением желания или, лучше сказать, магическим, как это имело место по отношению к самому писателю, или, может быть, к брату Зосимы Маркелу, откуда происходило его богоборчество.

Ефимов, как мы уже знаем, усматривал в ни в чем не повинной и, наоборот, содержавшей его жене своего злейшего врага, мешающего ему развиваться. Жена, как нам известно, идеализировала Ефимова и тем самым предъявляла к нему повышенные требования, но не высказывая ему этого, а молча и всем своим несчастным видом. Только в этом смысле можно понять его жалобы, что от жены своей «он много терпит и выносит горя». Это обязательство равно нестерпимо убийце Михаилу и Ефимову. В сильном раздражении, с чувством особой ненависти он роняет замечание, которое так соответствует бессознательным желаниям его дочери, что придет время, когда и он не будет в нищете, когда он сам будет барин и богатый человек, и что, наконец, он воскреснет снова, когда умрет его жена.

И сам Достоевский постоянно был того мнения, что жена — естественный враг своего мужа. Анна Григорьевна сообщает по этому поводу об очень интересном случае: «Федя хотел попробовать <пострелять в цель>, но я, совершенно не зная, что он когда-нибудь стрелял, сказала ему «не попадешь». (Этим замечанием я вовсе не хотела его обидеть, я сказала просто.) Это подзадорило его, и он взял ружье. В первый же раз он попал, и какой-то гусар показался из-под полу. Он попадал почти через раз и потом с торжеством обратился ко мне: «Что?» И прибавил, что это опять подтверждает его давнишнюю мысль, что жена есть естественный враг своего мужа. Я спорила с ним, но он не хотел согласиться и утверждал прежнее»<sup>27</sup>. О том, как глубоко в бессознательном лежат эти представления, лучше всего можно судить по поверьям и верованиям в то, что женщины в известных случаях приносят мужчинам несчастья: отправляясь на охоту и встретив женщину, примитивный человек ждет неудачи.

Женщина, по воззрениям примитивных народов, обладает способностью приносить неудачи, обессиливать мужчину, лишать его возможности делать так, как он хотел бы. Двойственное отношение к женщине, которая притягивает и в то же время страшна и делает мужчину в его бессилии смешным, особенно пристально изучается и выставляется Достоевским. Федор Павлович Карамазов, узнав о смерти первой своей жены, кричал «в радости, вздевая руки к небу: «Ныне отпускаеши», а по другим — плакал навзрыд как маленький ребенок, и до того, что, говорят, жалко даже было смотреть на него, несмотря на все к нему отвращение. Очень может быть, что было и то, и другое, то есть что и радовался он своему освобождению, и плакал по освободительнице — все вместе». Аделаида Ивановна «не произвела в нем со страст-

ной стороны никакого особенного впечатления». Она «тотчас же после увоза, мигом разглядела, что мужа своего она только презирает». Федор Павлович «жаловался всем и каждому на покинувшую его Аделаиду Ивановну, причем сообщал такие подробности, которые слишком бы стыдно было сообщать супругу о своей брачной жизни <...> ему как будто приятно было и даже льстило разыгрывать пред всеми свою смешную роль...»<sup>28</sup> (роль импотента?). Так радуется он, освобождаясь от естественного врага своего — жены, которая страшна и ставит его в смешное положение (кастрационный комплекс). Так спроста, не придавая этому значения, задела за больное место и обнаружила, что она естественный враг, Анна Григорьевна, не предполагавшая даже возможности, чтобы ее Федя мог стрелять.

О смешном положении, в котором замаскированы одни и те же проявления бессилия, можно было бы сказать очень много, ограничимся некоторыми случаями: в смешное положение ставит старуха-процентщица своего идейного противника Раскольников<sup>29</sup>. Среди целого ряда мотивов, приведших к преступлению, скрывается еще, на первый взгляд, второстепенный, на самом же деле, может быть, самый действенный — мотив сомнений в своей силе, в способности дерзнуть, в противоположность чувству своего бессилия и слабости (смех убиваемый старушонки в сновидении Раскольникова). «Я, может быть, еще сквернее и гаже, чем убитая вошь, и заранее *предчувствовал*, что скажу себе это уже *после* того, как убью! <...> Повинуйся, дрожащая тварь, и — не желай, потому — не твое это дело!.. <...> Мать, сестра, как любил я их! Отчего теперь я их ненавижу? Да, я их ненавижу, физически ненавижу, подле себя не могу выносить... <Механизм требования со стороны любящих, их власть над его поведением.> О, как я ненавижу теперь старушонку! Кажется бы, другой раз убил, если б очнулась! Бедная Лизавета! <...> Странно, однако ж, почему я об ней почти и не думаю, точно и не убивал?»<sup>30</sup>

Те же отношения, только с некоторой переменной персонажей, мы снова встречаем в повести «Кроткая», в одном из позднейших произведений Ф.М., где он снова возвращается к этой теме. Здесь уже не ростовщица, а ростовщик, принимающий вещи в заклад под проценты, доводит благодаря своему холодному, эгоистическому и жесткому характеру (анально-садистическому) до самоубийства свою молодую жену\*. Весьма вероятно, что отношения ростовщика к своей жене в «Кроткой» представляют только гипертрофированные до крайности отношения самого писателя, который мучается и терзается такими отношениями, существующими больше в его душе, стремящейся к покаянию и к «телесному наказанию» за такие желания и фантазии. Не находя себе иного выхода и применения, эти желания и фантазии выливаются в его мучительном творчестве, с одной стороны, дающем возможность их проявлять и осознать, а с другой — подвергающем наказанию.

Точно так же в преступлении Раскольникова, как в симптоме, проявляются две тенденции, имеющие в конечном счете неодинаковое значение для действующего лица. Сам Раскольников не понимает своего преступления, оно

\* «Записки из Мертвого дома» автор пишет от лица преступника, убившего свою жену. Этому преступлению так поверили, что Ф.М. пришлось впоследствии написать опровержение распространившемуся слуху<sup>31</sup>.

навязчиво преследует его из такой области, куда он не в силах добраться и понять, что там делается. Его преступление, как он это понимает, зависит от любви к нему. «О, если б я был один и никто не любил меня, и сам бы я никого никогда не любил! *Не было бы всего этого!*»<sup>32</sup> Как понять это признание, «тихое, кроткое, детски жалобное» (так его очень метко характеризует Мережковский<sup>33</sup>)? Корни этого убийства инфантильные. Во имя того, что он старший, самый любимый матерью и сестрой (он — замена своего умершего отца), Раскольников должен быть таким же сильным и даже еще более сильным, чем отец — быть Наполеоном, героем, которому все позволено. Так рисует детская фантазия героя, так оправдывает он логически свое преступление: неужели «то, что я убил гадкую, зловредную вошь, старушонку процентщицу, никому не нужную, которую убить сорок грехов простят, которая из бедных сок высасывала, и это-то преступление? Не думаю я о нем и смывать его не думаю <...> Только теперь вижу ясно всю нелепость моего малодушия, теперь, как уж решился идти на этот ненужный стыд!». Вот его рассуждения: он пролил кровь, которую все проливают, сам он «хотел добра людям и сделал бы сотни, тысячи добрых дел вместо одной этой глупости, даже не глупости, а просто неловкости, так как вся эта мысль была вовсе не так глупа, как теперь она кажется, при неудаче... (При неудаче все кажется глупо!) Эту глупостью я хотел только поставить себя в независимое положение, первый шаг сделать, достичь средств, и там все бы загладилося неизмеримою, сравнительно, пользой... Но я, я и первого шага не выдержал, потому что я — подлец!» Никогда, — продолжает он, — никогда яснее не сознавал я этого, как теперь, и более чем когда-нибудь не понимаю моего преступления!»<sup>34</sup> Мудрено с точки зрения одних только сознательных процессов психической жизни понять преступление Раскольникова<sup>35</sup>.

И верно, преступник Раскольников помогает и даже содержит из последних скудных своих средств бедного и чахоточного университетского товарища, а после его смерти поддерживает оставшегося в живых старого и расслабленного отца своего товарища. Во время пожара он с опасностью для жизни, получая ожоги, вытаскивает из одной квартиры, уже загоревшейся, двух маленьких детей, и, наконец, как рассказывает мать Раскольникова, он «чуть совсем не уморил» ее, «когда вздумал было жениться на этой, как ее, — на дочери этой Зарницыной, хозяйки его <...> Вы думаете <...> его бы остановили тогда мои слезы, мои просьбы, моя болезнь, моя смерть, может быть, с тоски, наша нищета? Преспокойно бы перешагнул через все препятствия»<sup>36</sup>. Сам Раскольников так говорит об этом: «Дурнушка такая... собой. Право, не знаю, за что я к ней тогда привязался, кажется за то, что всегда больная... Будь она еще хромая аль горбатая, я бы, кажется, еще больше ее полюбил...»<sup>37</sup> В этих положениях ярко проявляется установка Раскольникова по отношению к любимой девушке и к матери. Сложны и запутанны эти отношения, и в них выявляются примитивнейшие стремления: любовь к девушке на основании отождествления себя с нею (благодаря кастрации — отсюда нагромождение признаков слабости для того, чтобы объект оказался особенно желанным); отношение к матери не останавливает его, он перешагнет через все, т. е. проявит агрессивность. Эти два начала, два образа, которые независимо от него всплывают и обуславливают особенности его поведения, вызывают в нем, в первых, агрессивные, жестокие желания, находящиеся в его литературной рабо-

те свое культурное выражение и некультурное — в преступлении, убийстве старухи; и, во-вторых, преклонение перед человеческим страданием в лице тихой Сони ведет его к раскаянию и к сознанию вины. В первом состоянии он властелин, он Наполеон, ему все можно, во втором он жалкая, ничтожная «дрожащая тварь», в первом — он «перешагнул», и так и надо, во втором — он «омерзил себя». Как ни старается он осознать и понять эти два противоположные начала, ему не удастся этого сделать, так как в основе их лежит нечто уже совершенно недоступное для его сознания, и потому все его попытки заранее обречены на неудачу, они могут привести его только к формальному оправданию и к посылному осмысливанию поступков.

И то и другое начало и их противоборство есть результат тяжелых внутренних и внешних условий, приведших героя к регрессивному состоянию, в котором оживляются и начинают действовать его детские инфантильные образы. Об этих двух стремлениях я говорил более подробно в моем разборе «Домика в Коломне» Пушкина<sup>38</sup>. Как указал З. Фрейд, в процессе психосексуального развития ребенка и в деле выбора объекта дело обстоит совсем не так просто, как это казалось сначала, при простом эдиповском комплексе, так как мальчик, например, не только идентифицирует себя с отцом и занимает его место по отношению к матери, но в то же время идентифицирует себя с матерью, занимая ее место по отношению к отцу<sup>39</sup>. Этот сложный перекрест взаимоотношений — активных и пассивных, агрессивных и уступающих — опирается на двойственность инфантильных переживаний и отчасти подкрепляет и усиливает ее.

Раскольников считает старушонку-процентщицу вошью, высасывающей соки. Если ей можно отнимать, то и он это сделает, но только с другой, с высшей целью. Трагедия его в том, что он сделал «понапрасну», оказался совершенно неспособным воспользоваться преступлением, и та цель, которую он так ясно поставил себе в сознании оказалась для него недостижимой. Смысл убийства для него остался непонятным. Он струсил и отступил. В то же время Свидригайлов интуитивно чувствует родственность своей цинично обнаженной психики с психикой Родиона Раскольникова. «Ну, не сказал ли я, что между нами есть какая-то точка общая, а?» — слова Свидригайлова<sup>40\*</sup>. Многое становится более ясным, если мы станем рассматривать их как две противоположные тенденции, как двойников, которые не могут объединиться, так как один из них безнаказанно проявляет такое, что другому совершенно и бесповоротно запрещено. Собирающийся воспользоваться пьяной девушкой-ребенком, отравивший свою жену и доведший до самоубийства глухонемую изнасилованную им девочку<sup>41</sup>, Свидригайлов, если и близок к Раскольникову, то представляет собою и прямую противоположность ему.

Мягкий, сомневающийся Раскольников убивает старуху, для него ясно, что если бы свою мечту-идею он мог бы воплотить в жизнь, если бы выдержал, если бы не оказалось, что все это «напрасно», то он сделал бы первый шаг к тому, чтобы стать героем. Раскольников обставил преступление определенными оправданиями, он обосновал его, он выбрал такую жертву, которую и другие могли бы считать достойной смерти, правда, вряд ли кто другой решился

\* В Свидригайлове есть общие черты (как противоположное решение одной и той же задачи) и с мужем-закладчиком из «Кроткой».

бы реализовать такое преступление. Раскольников решился и свершил. Он захотел испытать себя (сомнение), выяснить, к какому ряду людей он принадлежит, он захотел освободиться от той женственности, мягкости, которые делали его нерешительным, страдающим и сострадающим другим, жертвующим собою ради их спасения. Правда, он и теперь это сделал для других, для матери и сестры, ему необходимо стать сильным, жестоким, агрессивным, как мужчины, и для того он должен убить в себе эту женственность, мягкость, любовь как сострадание; перешагнуть — стать способным на жестокость, разрушение, на «истребление». И в своем бреде, в своем сновидении он снова переживает эту нужную ему, желанную агрессивность: он наносит удары топором, он истребляет старуху, сидящую на стуле, а она колыхнется, смеется над его бессилием, и все вокруг смеются и подглядывают из спальни.

Из анализа громадного числа сновидений мы знаем, что присутствие многочисленных свидетелей в сновидении всегда соответствует желанию сновидца сохранить содержание сновидения в глубокой тайне. Преступнику было бы гораздо легче (ему не пришлось бы чувствовать себя постоянно настороже), если бы все узнали о его тайне, а потому Раскольников видит во сне свое преступление в несколько преобразенном виде. В сновидении не воспроизводится случайно убитая Лизавета, а воспроизводится и переживается только убийство старухи, которую он бьет топором по голове и не в силах убить, «истребить» ее, и старуха и все окружающие смеются над ним, так как смешны его усилия истребить ее, он бессилен, смешон, т. е. импотентен, как смешны Свидригайлов и Ставрогин. Раскольников хочет стать героем, сильным, «преступить», и в то же время после убийства он совершает целый ряд поступков нелепых, непонятных с точки зрения психологии сознания. Следовательно во всем этом видит неопытность преступника. Не отрицая неопытности, мы попытаемся обнаружить и нечто иное, скрытое от сознания преступника. Раскольников роняет один из футляров с закладом, он не может решиться сосчитать награбленные деньги и ценности, не знает, на много ли он ограбил процентщицу. Обогащение — основная цель его преступления, которую он так хорошо, по его мнению, продумал, вдруг отступила куда-то на задний план, так что он о ней и не вспоминает\*. Как будто бы все эти построения были только оправданием или той формой, в какой могла проявиться находящаяся в бессознательном потребность совершить, преступить, сделать дерзостное. Подавленные агрессивные влечения в психике Раскольникова проявляются под видом определенной теории о двух сортах людей и вспыхивают, облекшись в теорию, тогда как на самом деле всем управляет слепая, непонятная для него сила. «Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать»<sup>42</sup>. Как выйти из сомнений, посмеет он или нет престу-

\* «Если действительно все это дело сделано было сознательно, а не по-дурачки, если у тебя действительно была определенная и твердая цель, то каким же образом ты до сих пор даже и не заглянул в кошелек и не знаешь, что тебе досталось, из-за чего все муки принял и на такое подлое, гадкое, низкое дело сознательно шел? Да ведь ты в воду его хотел сейчас бросить, кошелек-то, вместе со всеми вещами, которых ты тоже не видал <...> Это оттого что я очень болен, — утрюмо решил он наконец...» (То, чего мы не хотим понять, то, что нам неприятно понимать, мы относим за счет болезни.)

пить. Ведь для того, чтобы стать «властелином», поставить батарею и стрелять по виноватым и правым, надо уничтожить в себе женственность, нежность, способность любить близких, кротких. И что же? «Несмотря на всю мучительную внутреннюю борьбу свою, он никогда, ни на одно мгновение не мог уверовать в исполнимость своих замыслов, во всё это время <...> казалось бы, весь анализ, в смысле нравственного разрешения вопроса, был уже им покончен: казуистика его выточилась, как бритва, и сам в себе он уже не находил сознательных возражений. Но в последнем случае он просто не верил себе и упрямо, рабски, искал возражений по сторонам и ощупью, как будто кто его принуждал и тянул к тому <...> как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо...» И он задумывается над тем, что преступники так легко отыскиваются и выдаются почти все преступления, не столько потому, что материально невозможно скрыть преступление, а потому, что «сам же преступник, и почти всякий, в момент преступления подвергается какому-то упадку воли и рассудка, сменяемых, напротив того, детским феноменальным легкомыслием, и именно в тот момент, когда наиболее необходимы рассудок и осторожность». Уже идя с топором под пальто на убийство и проходя мимо Юсупова сада, он «даже очень было занялся мыслию об устройстве высоких фонтанов», о том, чтобы «распространить Летний сад на все Марсово поле и даже соединить с дворцовым Михайловским садом». Вот какие, на первый взгляд, нелепые и бессмысленные идеи приходят ему в голову. Но они совсем не так нелепы: в них элементы переустройства жизни, планов могущественного человека, озабоченного судьбой тех, кто, не понимая красоты жизни, селится «в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь, и всякая гадость. Тут ему вспомнились его собственные прогулки по Сенной, и он на минуту очнулся. «Что за вздор, — подумал он. — Нет, лучше совсем ничего не думать!» В голове мелькнула мысль, что, верно, и те, кого ведут на казнь (Раскольников идет убивать, осуществлять свою «идею» — словно на казнь, его ведет слепая, неотразимая сила), «прилепливаются мыслями ко всем предметам, которые им встречаются на дороге <...> он сам поскорей погасил эту мысль...»

И затем, когда в участке в его присутствии Луизу Ивановну «бесцеремонно отделывали», «вся эта история начала ему очень даже нравиться. Он слушал с удовольствием, так даже, что хотелось хохотать, хохотать, хохотать... Все нервы его так и прыгали». Потом, во сне, ему слышится, как Илья Петрович бьет его хозяйку «ногами, колотит ее головою о ступени, — это ясно, это слышно по звукам, по воплям, по ударам». «Но за что же, за что же, и как это можно!» — повторял он, серьезно думая, что он совсем помешался\*. После того как он совершил преступление, он видит в окружающем то, что сделал он сам, — избиение и унижение женщин. Как контрастное проявление поведе-

---

\* Аналогичным представляется случай четырехлетнего мальчика, бывшего свидетелем полового сношения между родителями, мальчик жалел мать, так как ее мучает и бьет (убивает) отец: после того мальчик стал бить по голове всех детей в детском саду, с громадным возбуждением повторял, что он их убьет, и затем жалел их искренне. Здесь — идентификация с агрессивным отцом и с обиженной матерью.

ния по отношению к образу отца вводится сцена участия Раскольникова в судьбе раздавленного экипажем Мармеладова — он проявляет громадную деятельность, дает свой адрес и всеми силами, как будто дело шло о родном отце, уговаривает перенести поскорее бесчувственного Мармеладова в его квартиру. Он платит, он отдает все деньги, какие с ним были, чтобы помочь семье пострадавшего, он сильно особенно чувствует свою вину, и это заставляет его принимать близкое участие в судьбе Мармеладова. Не так ли после смерти отца Ф.М. заболевает тяжелой болезнью, находящейся в связи с этой насильственной смертью? Не так ли после смерти брата он берет на себя непосильную задачу заменить брата — главу семьи? А целый ряд поступков Раскольникова, его любовь к детям, его фантазии разве не представляют собою проявления, характерные для самого писателя? Суждения Раскольникова о Соне, перед которой он падает ниц и целует ей ногу, что «позор <...> коснулся ее только механически; настоящий разврат еще не проник ни одною каплей в ее сердце»<sup>43</sup>, — напоминает нам о тех особых взглядах на половую распущенность, которых придерживался Ф.М. и его кружок, как о том говорит Страхов<sup>44</sup>. Кроме того, здесь у Раскольникова проявляется потребность сохранить идеал чистой, несмотря на физическую грязь, женщины: Соня отдается не по своей воле, а по необходимости. Раскольников после убийства идет к Соне, в ней он чувствует нечто родственное — его притягивает к ней то, что оба они отверженные, оба «преступившие»: она *понапрасну* продала и загрязнила свое тело, убила в себе чистоту, так же как он *понапрасну* преступил, убив в себе чистое, мягкое, нежное, любовь (теперь любовь должна была бы проявляться в агрессивности). При убийстве старухи он случайно загубил жизнь юродивой Лизаветы, Сониной подруги, и когда он стал рассказывать Соне о своем преступлении, он вдруг в ней увидел и узнал Лизавету с ее детским испугом и стал смотреть на Соню почти даже с тою же детской улыбкой. «Раскольников отшатнулся и с грустною улыбкой посмотрел на нее: «Странная какая ты, Соня, — обнимаешь и целуешь, когда я тебе сказал *про это*. Себя ты не помнишь»<sup>45</sup>. И вот, сознавшись во всем Соне (образ преступившей матери и сестры), он вовсе не почувствовал себя сильным, напротив, Соня словно заняла место его матери, матери слабого, согрешившего ребенка, она жалеет его, как самого несчастного на свете, требующего особой любви, и она указывает, как ему поступить. Раскольников ушел от матери и сестры для того, чтобы совершить преступление и стать сильным, как герой, но он почувствовал еще острее свою слабость и вернулся к матери и сестре, снова найдя их в проститутке Соне.

Инфантильные представления о чистоте близких его подавляли, и он сам, загрязнившись (детское представление о половом как о преступном) благодаря преступлению, приходит к грешной, грязной и презираемой, как и он за преступление, Соне. Но он чувствует себя перед ней неизмеримо выше ее: его тонкая, остроумная, отточенная диалектика дает ему чувство превосходства. Несмотря на все свои сомнения, он уверен в одном — в силе своего гибкого ума, в неотразимости своих рассуждений. С точки зрения этой инстанции своей психики — рассуждающей, он глубоко убежден, что все люди делятся на два разряда: которые осмелились и которые не смеют. К такому разряду осмелившихся, хотя и *понапрасну*, причисляет Раскольников себя и Соню. У него идея и совершение преступления имеют главным образом задачу выяснить, что он не вошь, не тварь дрожащая, а сильный, из бронзы, из семьи Наполео-

нов. С его точки зрения, для таких людей нет никакой морали, а общество располагает достаточным количеством учреждений (тюрьмами, совестью, религией), чтобы не бояться подобных вспышек, если они по ошибке возникнут у тех, кто ненастоящий.

Такое стремление к тому, чтобы стать бесстрашным героем, нарушителем законов, существует в каждом человеке, и потому крупные, опасные хищники и тяжелые преступники имеют какую-то притягательную силу, к ним тянет людей, о них любят говорить, ими интересуются. Это совершенно верно подметила Лиза Хохлакова и выразила это на своем полудетском языке: «...все любят, что он отца убил <...> говорят, что это ужасно, но про себя ужасно любят»<sup>46</sup>, т. е. всем это нравится. Этот повышенный интерес к преступнику и к преступлению, как это тонко подметил З. Фрейд, вытекает из чувства тяжелой несправедливости к герою, в данном случае к Раскольникову, которого природа, судьба, мир, общество создали не таким, каким ему самому хотелось бы себя видеть. И вот Раскольников выступает как несправедливо обиженный, мстит тем, кто стоит у него на пути, и, наоборот, проявляет глубокую чувствительность и симпатию к тем, кто, подобно ему, является пострадавшим от несправедливости природы, общества и т. п. Угнетенные, больные, слабые, беспомощные пользуются его симпатиями и поддержкой. Он так же несправедливо обижен, как Подросток, одно из многочисленных воплощений самого писателя, он жалуется, как Подросток и сам писатель, на отсутствие благообразия семьи. Он хочет отомстить судьбе, как и многие персонажи писателя. Сам писатель тоже испытывает судьбу (азартная игра), желая убедиться в ее расположении, и когда он не надеется, что она даст лично ему самому, он загадывает на имя жены («это Ане на хлеб»). Раскольников стремится сам и самолично завоевать себе могущество, власть и богатство, в которых ему отказала несправедливая судьба. Раз она несправедлива, то и он имеет право поступить так же несправедливо. Почему природа или судьба не создала Родиона Раскольникова богатым, сильным, знатным, героем, как, например, Наполеона, почему он должен был родиться в мещанской семье и обстановке нищенского бытия, среди «вшей»?

И вот он решает идти против судьбы, он совершает убийство, и даже с успехом: ценности взяты, условия преступления сложились так счастливо, что на виновника преступления могло упасть меньше всего подозрений. И что же? Совесть, зависимость от других, от которой он хотел избавиться, с которой он не желал считаться в своем сознании, над чем он издевался, запрещает ему воспользоваться всем тем, что ему дало преступление. Даже идя на преступление, как потом вспоминает Раскольников, он уже думал, что оно все равно не удался. Но он не предполагал, что у него могли найтись те осуждающие и наказывающие тенденции, которые его ведут к признанию, и когда для окружающих они становятся видимыми и осязаемыми, он все еще борется с ними, в слабости своей объясняя их своим болезненным состоянием, своим бредом. Раскольников предполагал, что преступление сделает его мужественным (т. к. он страдал от своей женственности и слабости), независимым, героем, перед которым задрожат окружающие. А вместо этого в нем пробуждаются и нарастают, несмотря на все его сопротивление и борьбу, какие-то неведомые чувства, неприятные и унижительные для него: вместо фигуры из бронзы оказалось, что он только «вошь», «дрожащая тварь». И в Раскольникове, мягком, кротком, женственном, и после убийства не развивается сила, не растет уверенность, а наоборот, его

преследует страх, ужас, бред, во время которого он не в силах ни выдать себя, ни обнаружить свое преступление. И затем, после убийства, Раскольников, как обреченный, проявляет только упрямство, с другой стороны, когда ему приходится, уступая требованиям Сони и тех, кого он любил (если бы он не любил их, не было бы и преступления), принять наказание, хотя он не чувствует раскаяния, наоборот, кажется, он эту старуху убил бы и в другой раз. Почему же так слабо звучит, так неубедительно его раскаяние (если только оно есть), которое необходимо, которого существованию требует роман?

В этом пункте раскрывается перед нами то, что чувство вины существовало у Раскольникова значительно раньше убийства, и вина, которую должен был почувствовать Раскольников, вовсе не была обусловлена преступлением, наоборот, он совершил преступление благодаря постоянному, тягостному чувству вины. Это чувство заставляет его задумываться над собою, над своею слабостью, оно ведет его к целому ряду самопожертвований и уступок, ведет к моральной шепетильности наряду с его странным и как бы чисто головным преступлением. Раскольников — преступник благодаря чувству вины, о таком «бледном преступнике» писал Ницше, может быть, не без влияния Достоевского. Этим убийством преступник, повторяя свое изначальное преступление, смещает вину на позднейшее, менее тяжелое преступление и таким образом добивается ослабления чувства вины и возможности сознаться в преступлении, аналогичном основному, за которое готов принять страдание. Раскольников убивает женщину, в которой, может быть, нашли свое выражение образ матери и скупой сестры писателя Варвары, убитой впоследствии одним молодым человеком. Или, быть может, здесь дело идет об образе отца, дискредитированного уподоблением скупой старухе (кастрация)<sup>47</sup>; или же здесь имеет значение и инцестуозное влечение — все это, мне думается, принимает участие и обуславливает в бессознательном живую силу, ведущую к убийству. В этом действии Раскольникова таится не только тот смысл, который он в него вкладывает, но прежде всего тот смысл, который позволил ему действовать и затем перестал быть ему ясным, как он сам в этом сознается после преступления.

Аналитическая работа заставляет нас, как утверждает Фрейд, прийти к тому заключению, что чувство вины происходит от комплекса Эдипа, от первичного примитивного желания устранить соперника-отца и завладеть матерью, как это случилось с несчастным фиванским царем<sup>48</sup>. Отцеубийство и кровосмешение — два великих основных преступления, самых тяжелых уже в первоначальном обществе. Под гнетом такой вины, в тягостном состоянии Раскольников, alter ego самого писателя, замышляет преступление, чтобы или сделаться сильным (преодолеть вину) или провоцировать наказание, которое должно было (как у писателя на каторге) успокоить, дать ему известного рода удовлетворение. Наказание за преступление, как его приняли Раскольников-Достоевский, есть средство, снимающее чувство вины<sup>49</sup>. В этом убийстве старухи-процентщицы чудесным образом, как в символе, — протест против скаредности отца писателя, от которой приходилось терпеть\*, вытесняя всякий ропот и недовольство, поскольку

\* См. слова Порфирия Петровича: «Посади я его <преступника>, например, слишком рано, так ведь этим я ему, пожалуй, нравственную, так сказать, опору придам...»<sup>49</sup>

налицо имелось чувство вины, и которую, судя по письмам Ф.М., он переносил так легко и с такою готовностью. В то же время в старухе нетрудно вскрыть и образ матери, поэтому Раскольникову так тяжело было после преступления видеть мать. О том, что в психике Раскольникова такие отождествления совершаются особенно легко, говорит нам, например, то место, где в Соне Раскольников видит Лизавету, в убийстве которой он не считал себя виновным, она только подвернулась в несчастную минуту ему под руку. Но еще больше заставляет нас признать в образе старухи и образ отца то, что тот же мотив уже в более открытой форме писатель разрабатывает в романе «Братья Карамазовы» (убийство скупого сладострастного отца). Такую же подмену мужчины женщиной писатель совершил в «Записках из Мертвого дома», где он ведет рассказ от лица преступника, обвинявшегося в убийстве своей жены, чтобы не обнаружить преступления против царя-батюшки, т. е. отца<sup>51</sup>.

Вопрос о вине, которая лежит в основе преступления как Раскольникова, так и Карамазовых, и самого писателя, немного разъяснился — это примитивное преступление против отца и матери (при понимании полового акта как преступления). Это чувство вины, совершенно непонятное по происхождению для того, кто его испытывает, ведет такого субъекта к действиям, чрезвычайно красноречиво раскрывающим основную причину этого чувства в бессознательном, куда вытесняется все несогласное, противоречащее представлениям и оценкам идеального «я» человека (его совести). Такое немотивированное громадное чувство вины обнаруживает, например, князь Мышкин в «Идиоте». Он считает себя искренно самым последним среди всех окружающих, он чувствует смирение, он осуждает себя за то, в чем не виноват, во всякой гадости, во всем решительно он обвиняет только себя. «Вероятнее всего, что я во всем виноват! — говорит он. — Я еще не знаю, в чем именно, но я виноват...»<sup>52</sup> Наряду с этим он склонен преувеличивать добродетели других, указывать на их преувеличенно хорошие стороны, благодаря чему он чувствует себя малым.

В связи с таким унижением, умалением себя Мышкин религиозен, тогда как бунтующий против судьбы и вообразивший, что он из бронзы, Раскольников, пытавшийся «перешагнуть» через вину, не хочет религии. И все же, как это типично для вытеснения, Раскольников, задумавшись о судьбе и позоре Сони, отрицал втягивание ее в порок. Из трех дорог ее: броситься в канаву, попасть в сумасшедший дом, броситься в разврат — «последняя мысль была ему всего отвратительнее; но он был уже скептик, он был молод, отвлечен и, стало быть, жесток, а потому и не мог не верить, что последний выход, то есть разврат, был всего вероятнее». Неужели, сидя над смрадной ямой, она ждет чуда? — думает Раскольников. И «разве все это не признаки помешательства?»<sup>53</sup> И, только что так жестоко поставив диагноз, Раскольников, случайно наткнувшись на лежавшее и принесенное Лизаветой (которую он случайно убил) евангелие, по какому-то ему самому неведомому до конца желанию захотел, чтобы Соня прочла ему про воскресение Лазаря, — для того, чтобы испытать ее помешательство и чтобы в этом желании самому себе предсказать помешательство, чтобы выразить бессмысленную для его сознания детскую потребность в чуде — в воскресении к новой, хорошей жизни Сони, Лизаветы и его самого.

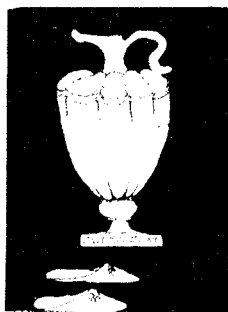
Отношение Раскольникова к Соне таково же, как и отношение к матери и сестре. Все три женщины гордятся им, не могут поверить, что он убийца, и

кончают тем, что жалеют, т. е. любят его. И по отношению к Соне у Раскольникова та же жалость, то же признание власти над ним. Раскольников, тяготясь властью любви, избегая всякого сочувствия, страдая от него, приходит к Соне, которая против своей воли и против сознательных желаний Раскольникова заменяет ему именно мать и сестру, которых он решил оставить. Сомнительно, чтобы Раскольников, которого мы знаем в романе, был бы способен на страстное чувство. В женщине он прежде всего видит и, может быть, только и в состоянии видеть мать и сестру, способных силою их любви (жалости) заставить его сознаться и покаяться в том проступке, который в каком-то плане относится к ним: не было бы их любви, не было бы и всего этого, — почему-то думает Раскольников. Любовь — жалость к слабому, а он хочет быть сильным, из бронзы, но после убийства Раскольников стал еще слабее, еще более достойным сожаления. Это не единичные отношения, у Достоевского они обычны и для него самого и для его героев, например, отношения между Софьей Андреевной и Версиловым. Соня и Софья Андреевна чувствуют себя безмерно ниже своих любовников во всех отношениях. Обе они не могут стать женами, это скорее сестры, девушки, отдающиеся пассивно, их берут, а не они отдаются, и, отдаваясь, они еще сильнее чувствуют свою приниженность и позор. Еще больше, однако, унизило и опозорило бы их собственное желание половой любви — они не смеют, не могут сами стремиться к любви — их берет мужчина, и притом насильно. Мужчина стремится к тому, чтобы «истребить», погрузить нож, сделать их «кроткими», жертвами — таковы Соня, Софья Андреевна, Даша Шатова, сестра и мать Раскольникова и в известной мере не только Лизавета, но и старуха-процентщица.

В.Ф. Переверзев заметил эту особенность женщин у Достоевского, для которых проституция — мученичество и «подвижническая любовь — тоже мученичество». Они умерщвляют в себе половое, отрекаются от радости творящей жизнь любви. Критик того мнения, что все это — следствие нищеты и социального бессилия, один из симптомов падения на дно городского котла<sup>54</sup>. Но критик, сосредоточивший все свое внимание на условиях социальных, не принимает во внимание того, что в этом трактовании темы полового желания женщины-матери у писателя проявляется инфантильная установка по отношению к недопустимости таких желаний со стороны «уважаемой» и «чистой» матери. Ее, конечно, можно заставить отдаться, можно изнасиловать, но она может уступить чужому насилию только или спасая других, или из-за невозможности защищаться, но никогда, ни под каким видом это не может произойти из-за того, что у нее у самой появляются эротические желания и чувства. Это как раз тот образ матери, который не в силах запятнать никакое насилие со стороны Версиловых, Ставрогиных и т. п., ей вовсе не надо полового, она в нем не чувствует потребности, она бесчувственна (фригидна), и в то же время перед образом матери смешны бессильные (импотентные) Раскольников, Мышкин, Ставрогин.

Так, исходя из эдиповского комплекса, Достоевский рисует нам в своих произведениях женщин как воспроизведение образа его собственной матери, и потому он должен унижать половой акт, а его участницу — мать — он может рассматривать только как фригидную, изнасилованную жертву, так как он не в состоянии допустить и мысли, чтобы сама женщина (это мать-то!) могла при

этом чувствовать что-либо иное, кроме глухого протеста или покорности перед этим насильником, нападающим на нее и «истребляющим», уничтожающим ее против ее желания. Обо всем этом писатель знал из собственного своего опыта, и он неустанно рисует перед нами такие глубины своей психики, куда человек обычно не только не выпускает других, но куда и сам неохотно погружается. Эта область не психиатрическая, как это хотело усмотреть у Достоевского испуганное сознание читателя. Нет, — отвечает писатель, — я не психиатр (т. е. я изображаю не исключительно только болезненные проявления психики). Нет, неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой, и прежде всего глубины собственной своей души<sup>55</sup>. Заглянув в себя самого, обнаружив в себе затаенные мысли и желания, в которых обычно не осмеливается сознаться себе человек, Достоевский, благодаря этому анализу, мучителен не только для себя, но и для других. Симпатия писателя к кротким, оскорбленным, униженным объясняется тем, что им дана большая возможность чувствовать и правильнее, быть может, разбираться (с точки зрения вины), чем заносчивым, себя превозносящим. Но ведь между этими двумя крайностями движется и развивается всякая психическая деятельность. И тот, у кого сильно чувство вины и кто благодаря этому хотел бы достигнуть совершенства, должен идти путем перевоспитания себя, налагая на себя, как это подметил писатель, «исправительное наказание» в виде мучительного анализа-исповеди. Много мучительного, грязного и даже отвратительного обнаруживается при рождении великой души, и много в этом искренней правды, о которой не смеют говорить и которую не могут понять не страдавшие. Этой потребности в исповеди в высокой степени удовлетворяют произведения писателя, в которых он имеет возможность под личиной своих персонажей свободно и до конца честно говорить о себе.





## Психоанализ у Достоевского

Я хоть и твоя галлюцинация, но, как и в кошмаре, я говорю вещи оригинальные, какие тебе до сих пор в голову не приходили, так что уже вовсе не повторяю твоих мыслей, а между тем я только твой кошмар, и больше ничего.

*«Братья Карамазовы»*

Среди писателей, которые настойчиво изучали и исследовали глубины человеческой души, среди тех, кто «осмелился» говорить о них, среди тех, кто бесстрашно обнажал такие стороны, в которых конфликты достигают наибольшей остроты и мучительности и ведут к полному расщеплению, раздвоению личности, Достоевскому принадлежит особое место.

Если об очень многих писателях уже было сказано, что они являются предтечами психоаналитических открытий, то к Достоевскому это относится в особой степени. Он строит свои произведения и развертывает в них переживания и главным образом конфликты своей сложной личности, которая во внутренней борьбе расщепляется на два или более динамических центра, участвующих в произведении как организованные образования. Если Пушкин в своих маленьких драмах и в «Домике в Коломне» рассекает единое, целый план своей психики на две половины, которые можно трактовать как правое и левое, т. е. деля их по вертикали и в то же время разрешая вопрос в двух противоположных планах (например, «Домик в Коломне» и «Пророк»); если Гоголь, динамически строя борьбу двух противоборствующих сторон, в которых находят выявление его внутренние конфликты, как моралист делит их по горизонтали, т. е. на верхний и нижний — высокий и низкий (как в картинах эпохи Возрож-

дения), примером чего может служить «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», то у Достоевского, психолога по преимуществу, мы встречаем новый прием разделения. Он особенно охотно им пользуется и если не сам его открыл, то углубил, погружаясь в динамику внутренней борьбы человека, заставляя его бороться со своим двойником, т. е. как бы со своим зеркальным повторением, но в то же время во всем, что касается поведения, прямо противоположным, полярным ему; при этом такое повторение, такой двойник энергичнейшим образом отрицается как чуждый, враждебный, в котором нежелательно не только признать, но даже и усмотреть свои собственные желания, мысли и поступки.

Пушкин приемлет мир и умеет его гармонизировать, Гоголь всюду проводит деление в двух пластах — высшего и низшего. Достоевский видит двойников, отвергающих, не признающих друг друга. Пушкин в своих произведениях излагает и развертывает сознательную, ясную мотивировку действий; у Гоголя какая-то сила — рок или судьба, а то и черт — толкает людей к деятельности; у Достоевского, не признающего черта, в поле действия вводится внутренний раздор, углубленный мучительным чувством своей «малоценности» и вины\*.

Конечно, не один Достоевский является предшественником психоанализа, но вряд ли много найдется в мировой литературе писателей, у которых мы встретим такой беспощадный, неумолимый анализ, такую твердую волю исследователя этой действительности, не останавливающегося ни перед чем и все глубже и глубже разрабатывающего исключительно трудные и интимные темы. Сам писатель нередко оценивает свое творчество как своеобразную возможность исповедоваться, и в этой исповеди он находит возможность делиться не только своими знаниями (это его не так уже радует), но, главным образом, теми чувствами, переживаниями, внутренним раздвоением и сомнениями, приводящими его к предельным состояниям, из которых он ищет выхода; он овладевает ими, рационализируя их, облекая их в адекватные формы и выражения.

Мы видели уже, как основное чувство его, чувство вины делает его ипохондрически озабоченным сомнениями, опасениями о состоянии своего здоровья. Благодаря этим ипохондрическим опасениям, как это чаще всего и бывает (припомним то, что говорит о Федоре Михайловиче его врач Яновский), он пытливо исследует, прислушивается, изучает как собственные свои ощущения и переживания, так (и это его особенно интересует) и расспрашивает, разузнает о симптомах окружающих людей или ищет им объяснения в медицинской литературе, постоянно сравнивая их со своими и с очень большой легкостью отождествляя их со своими. Такая потребность, как это легко понять, явилась источником не только неисчерпаемых наблюдений, но и больших неизбывных страданий. Эта сторона его жизни не осталась не замеченной и самим Ф.М.: половина его жизни, по его собственному признанию, ушла на заработок, другая — на всякие болезненные опасения, озабоченность и т. п. Но он ничего не говорит нам о том, что его творчество питалось из этих же источников ипохондрических опасений, и он их вкладывает в свои произведения, которые являют нам такого упорного, настойчивого, мучающегося и му-

\* В этом смысле показателен, например, очень тонкий анализ человека, пишущего анонимные письма и затем мучающегося подозрениями; анализ движущих сил такого поведения можно найти в «Дневнике писателя» за 1877 г. (май-июнь)<sup>1</sup>.

чающего исследователя и наблюдателя. От него меньше всего можно ожидать творчества легкого, удовлетворяющего, радующего. Нет, он любит преимущественно останавливать свой взор на таких сторонах жизни, где он видит страдания, несправедливость, боль. Уже в начале своего творческого пути он гордится свыше всякой меры тем, что открыл новый тип двойника — *alter ego*, которым он продолжает заниматься в той или иной форме всю свою жизнь.

Мы уже касались вопроса о двойнике и потому не будем возвращаться к нему в подробностях. В общем двойник, как показывает Достоевский, соответствует воплощению в галлюцинаторном образе всего того, что по тем или иным моральным основаниям (высшая инстанция «я») было вытеснено из сознания и что, вернувшись в сознание другими путями, признается чуждым ему и получает значение двойника, т. е. постороннего, чуждого субъекту лица, при этом неприятного, даже нетерпимого, поскольку теперь уже чужды, неприятны, нестерпимы и не признаются своими те стремления, которые в нем воплощены. Голядкин, как это ясно из поэмы «Двойник», предпочитает уйти в психоз, в душевную болезнь и не признать своих же собственных желаний идти кривыми путями, некрасивыми средствами достичь известности, приобрести расположение директора и его дочери, выдвинуться на служебном поприще.

Если Акакий Акакиевич Башмачкин в «Шинели» обнаруживает две противоположные сущности своей личности — забитой (культурной) и агрессивной (некультурной), незаметной и страшной, угрожающей, то у Голядкина (но только не сменяя одно другое, как у Башмачкина, не попеременно, а *одновременно*) проявляются противоположные тенденции, тесно связанные между собою и служащие отражением друг друга. Первое открытие такого типа реагирования связано с болезненными проявлениями и произошло в области патологической: Голядкин явно душевнобольной человек с параноидальными чертами, но это обстоятельство ничуть не умаляет открытия Достоевского. Психологическому прежде всего удалось увидеть наиболее резко очерченными механизмы психической деятельности не у здоровых людей, а у больных невротиков и впоследствии пришлось распространить действие открытых механизмов далеко за пределы патологических случаев, убедившись в том, что патологическое, не по существу, а только по направлению и количеству, отличается от так называемого нормального. Точно так же и Достоевскому было, по-видимому, известно, что невротики страдают от тех же самых причин, которые могут быть вскрыты и у «здоровых», но только у последних они проявляются слабее, чем у больных.

Часть патологического у Достоевского, может быть, при более внимательном чтении и анализе окажется только «психопатологией обыденной жизни» у людей, более возбудимых и менее устойчивых, чем нам хотелось бы встречать среди здоровых. В качестве действующих сил в конфликтах своих героев Достоевский выдвигает при этом не только одни сознательные мотивы, о которых говорят и которыми пользуются и другие писатели, он пользуется еще и мотивированными бессознательными, т. е. такими желаниями, о которых ничего не знает сам действующий. Такие бессознательные желания Достоевский обнаруживает, подобно психоанализу, в сновидениях, как это показывает, например, следующий отрывок из «Подростка».

«Проклятый сон! Клянусь, что до этого мерзостного сна не было в моем уме даже хоть чего-нибудь похожего на эту позорную мысль! Даже невольной какой-нибудь в этом роде мечты не было <...> Откуда же все это явилось

совсем готовое? Это оттого, что во мне была душа паука! Это значит, что все уже давно зародилось и лежало в развратном сердце моем, в *желании* моем лежало, но сердце еще стыдилось наяву, и ум не смел еще представить что-нибудь подобное сознательно. А во сне душа сама все представила и выложила, что было в сердце, в совершенной точности и в самой полной картине и — в пророческой форме»<sup>2</sup>. И дальше — удивительное прозрение. Подросток, анализируя свои поступки, нелепые и противные сознательным его намерениям, спрашивает себя: «И неужели *это* я им хотел *доказать*, выбегая поутру от Макара Ивановича?» Нейфельд приводит, между прочим, пример такого понимания бессознательных желаний у Достоевского из повести «Вечный муж»<sup>3</sup>. В главе, которую Достоевский не без основания озаглавил «Анализ», Вельчанинов мучается вопросом: «Если Павел Павлович нечаянно хотел его резать, то впадала ли ему эта мысль хоть раз прежде, хоть бы только в виде мечты в злобную минуту. Он решил вопрос странно — тем, что Павел Павлович хотел его убить, но что мысль об убийстве ни разу не впадала будущему убийце на ум, короче, Павел Павлович хотел убить, но не знал, что хочет убить. Это бессмысленно, но это так — он приехал сюда, чтобы «обняться со мной и заплакать», как он сам подлеишим образом выразился, то есть он ехал, чтоб резать меня, а думал, что едет обняться, заплакать»<sup>4</sup>.

И действительно, Павел Павлович, только что перед тем ухаживавший за Вельчаниновым, у которого был припадок желчной болезни, затем среди ночи вдруг встает для того, чтобы резать бритвой своего соперника, о котором, он, не жалея сил, еще так недавно заботился, прикладывая нагретые тарелки. Здесь проявляется поведение, прямо противоположное тому, которое с громадным напряжением прорвется из бессознательных источников и приведет к действиям, повергающим в изумление само действующее лицо. Такие проявления характерны как для героев Достоевского, так, разумеется, и для него самого. Так, например, в письме к жене одного декабриста Ф.М. жалуется на то, что, чем более он хочет верить, тем больше мучается сомнениями<sup>5</sup>. Эти же самые выражения писатель вкладывает в уста Шатова, который, отвечая на вопрос Ставрогина о том, верит ли он в бога, отвечает, что он любит Россию, православие, Христа, верит в будущность своей родины, а в бога... он и в бога поверит, обещает Шатов. Такое внутреннее раздвоение, как мы уже знаем, преследует самого Ф.М. не только в мелочах, но и во всех самых важных вопросах собственной его духовной жизни. «Эта двойственность, — говорит Подросток, — и была, кажется, одною из главнейших причин многих моих неосторожностей, наделанных в году, многих мерзостей, многих даже низостей и уж, разумеется, глупостей». В этой двойственности, как это очень тонко подметил Достоевский в «Подростке», известную роль играет тщетное желание достигнуть, заслужить любовь и внимание отца (положение, близкое психоанализу). Мысль о том, что у него есть отец, пьянила его, «но человек этот меня знать не хотел и унизил, тогда как я мечтал о нем все эти годы взасос <...> Каждая мечта моя, с самого детства, отзывалась им: витала около него, сводилась на него в окончательном результате. Я не знаю, ненавидел или любил я его, но он наполнял собою все мое будущее, все расчеты мои на жизнь»<sup>6</sup>. Это та самая инстанция, которая в наиболее резкой форме проявляется в гипнотическом состоянии, когда человек весь мир воспринимает и видит глазами гипнотизера, т. е. через инстанцию образа отца. Об этом образе я уже говорил, приводя

пример из повести «Хозяйка»\*. Эти наблюдения свидетельствуют о том, что Достоевскому задолго до психоанализа были известны такие отношения, о которых затем писали Юнг и другие<sup>8</sup>. Что касается до отношений к матери, то и тут Достоевский опередил психоаналитические исследования, указав на сложность отношений к матери, соединение любви и мучения. Подросток так и говорит: «Ее-то одну, может быть, я и люблю, а ее же и мучаю. Но злость не унималась, и я от злости вдруг расплакался, а она, беденькая, подумала, что я от умиления заплакал, нагнулась ко мне и стала целовать. Я скрепился и кое-как вытерпел и действительно в ту секунду ее ненавидел. Но маму я всегда любил, и тогда любил, и вовсе не ненавидел, а было то, что всегда бывает: кого больше любишь, того первого и оскорбляешь»<sup>9</sup>. В другом месте сознается, что желал грубить отцу, но, не смея ему, мучил ее\*\*.

Еще интереснее с точки зрения психоанализа то, что Достоевский знал и описал в «Подростке», какое глубокое впечатление и влияние на будущее развитие ребенка имеет отец и даже не сам отец, а мечта об этом отце. Встреча с отцом, говорит Подросток, «была тем фатальным толчком, с которого началось мое сознание. Не встретить он мне тогда — мой ум, мой склад мыслей, моя судьба, наверно, были бы иные, несмотря даже на предопределенный мне судьбою характер, которого я бы все-таки не избежал» <ср.: Юнг. «Значение отца в судьбах личности»<sup>10</sup>>. Это я сам его таким выдумал, а на деле оказался другой, упавший столь ниже моей фантазии <...> это пустейший анекдот <...> Но у меня вышла целая пирамида. Я начал эту пирамиду еще под детским одеялом, когда, засыпая, мог плакать и мечтать — о чем? — сам не знаю. О том, что меня оставили? О том, что меня мучат?»<sup>11</sup> Многое в этом анализе очень правильно: действительно, дети, подобные Подростку, не получившие в детстве достаточно любви, которая связывает их с миром, не имевшие счастья «благообразного» семейства, никогда уже не будут свободными, ясными, открытыми натурами — они недоверчивы, подозрительны, самолюбивы сверх всякой меры, очень чувствительны, они уходят в себя, резонируют, проклинают свою судьбу и не могут все-таки ее изменить.

В «Подростке» Достоевский в высокой степени убедительно и ярко представил нам, какое громадное значение в деле психического развития ребенка, в его «судьбе» имеют эти, наполовину созданные уходом от действительности, фантазии об отце. Подросток всю свою жизнь остается и останется навсегда привязанным даже против воли своей к отцу, и его поведение определяется прежде всего тем, что он, как член «случайного семейства», повторяет судьбу отца, что в нем затаенная жажда порядка и благообразия и, подобно отцу, он какой-то оторванный от всех, все время об этом рассуждает, тяготится своей отчужденностью. Так глубоко, так беспристрастно еще никто до Достоевского не подвергал анализу такие и им подобные психические состояния, потому что никто не обладал такой возможностью видеть и показывать даже самому себе в своих произведениях свои собственные потаенные, стыдные стороны психики, такие, которые ни перед кем не обнаружишь, никому не покажешь, и даже сам не станешь о них думать, так как

\* См. у Перетца «Дитя от 3 до 7 лет». В полном согласии с инстанцией отца и учителя ребенок говорит: «Голос совести — это голос учителя» (см.: *Фрейд* 3. Я и Оно)<sup>7</sup>.

\*\* Не здесь ли часть разрешения проблемы преступления Раскольникова, в котором старуха заменяет отца (т. е. мать заменяет отца), которого он не смеет убить.

они приводят к мучительным переживаниям и состояниям. Но Достоевский их как будто бы умышленно ищет и культивирует свои наблюдения, мучаясь и наслаждаясь в одно и то же время этими наблюдениями над собой.

Писателю известно очень многое. Как кажется, он первый открыл детскую сексуальность, то есть те проявления, которые до сих пор не решаются признать у детей робкие и не желающие видеть действительности исследователи. Достоевскому известно о детях многое, на что только впоследствии было указано психоанализом. Так, в «Неточке Незвановой», в этой великолепной работе о детстве, Ф.М. ярко рисует нам проявления либидозной привязанности ребенка к отцу и указывает на определенное желание смерти. При этом любовь Неточки к отцу, как она определяет ее, «безграничная», но «чуждая, как будто вовсе не детская <...> это было скорее какое-то сострадательное, *материнское* чувство, если б такое определение любви <...> не было немного смешно для дитяти <...> Я обвинила матушку, признала ее за злодейку моего отца <...> не понимаю, как такое чудовищное понятие могло составиться в моем воображении. И насколько я привязалась к отцу, настолько возненавидела мою бедную мать»<sup>12</sup>. И это не какое-либо исключительное, болезненное явление, так как то же самое мы встречаем у Кати: она страстно любит своего отца, с ним «вся наружу, без утайки, открыта. С матерью, совершенно напротив, — замкнута, недоверчива и беспрекословно послушна. Но послушание ее было не по искренности и убеждению, а по необходимой системе»<sup>13</sup> (т. е. не благодаря любви к ней).

И вот настоящая любовь, любовь со слезами и радостями, любовь страстная разгорается у Неточки к Кате; естественно, как на это указывает психоанализ, любовь с инфантильными проявлениями, она требует страстных поцелуев и мазохистских действий: «Тирань меня, щипли меня! Пожалуйста, ущипни меня! Голубчик мой, ущипни!» То же мучительное чувство, чувство любви дал Достоевский в удивительно ярком изображении Лизы Хохлаковой, переживающей период полового созревания со всеми его отклонениями, истерическими проявлениями, во время которых она то обнаруживает свою мнимую испорченность, свою жестокость (играет одну роль), то наказывает себя за нее, ущемляя палец между дверьми; у нее проявляются самые непонятные для нее желания: сделать что-то очень плохое (ведь самое плохое, с точки зрения ребенка, это всегда половое), сжечь дом, чтобы все стали на нее смотреть и указывать пальцами (желание себя показывать), ее сновидение с чертами, которые собираются ее схватить и от которых она спасается, шепча молитву, и затем снова привлекает их, начиная ругать бога, — типическое (и ритмическое) сексуальное сновидение в эпоху полового созревания (хочется и страшно). К другим проявлениям сексуального у подростков относятся такие сцены, как приставание Подростка к порядочным женщинам на бульваре и случай избиения хлыстом проститутки. И в том и в другом случае дело идет, как я уже говорил, о проявлениях половых влечений у юношей, которые в таких действиях очень выразительно показывают свои инфантильные свойства и оценку половых отношений как насилия и загрязнения.

Загрязнить, испачкать, избить, истребить — вот характерные черты инфантильного полового или тех подкреплений, которые у взрослых получает половое из инфантильных источников. Поразительно правдиво описание случая в том же «Подростке», когда Ламберт украл у матери пятьсот рублей: на увещевания аббат Риго, находившегося, по его представлениям, в сношениях с его матерью, он цинично заметил, «что на все плюет и что все, что они

говорят про причастие, — вздор» (раз поколеблен авторитет и чистота матери, все нравственные обязательства делаются вздором, достойным плевка). И Ламберт на эти деньги покупает ружье, хлыст, затем канарейку: канарейку он выпускает из клетки, стреляет в нее и не попадает, тогда он «привязывает канарейку ниткой к сучку и из двух стволов, в упор, на вершок расстояния, дает по ней два залпа, и она разлетается на сто перушков». А затем следует как непосредственное продолжение сцена избияния хлыстом по голым плечам раздетой проститутки в номере гостиницы<sup>14</sup>. Что все это означает? откуда все эти проявления? Их интимная связь с половым загрязнением матери (анально-садистическим) чрезвычайно метко и правдиво подмечена Достоевским, это то, что нередко может подметить наблюдатель в жизни.

Еще лучше поймем мы эти поступки и их символику, если припомним брата Зосимы Маркела, который просит прощения у птичек, или еще о другом дерзостном поступке, когда выстрелили из ружья, но не в птичку (дух божий), а в причастие<sup>15</sup>, и мы увидим, что все эти странные явления объединяются в некоторый комплекс желаний, окрашенных половым чувством и частично раскрываемых в целом ряде произведений. Если в каждом отдельном случае их и не совсем легко понять, то, постепенно раскрывая свое символическое содержание в различных вариантах, они всегда знакомят нас с одним и тем же (птичка, дух божий, причастие, икона). Наиболее, может быть, понятным представляется эпизод, когда Версилов раскалывает на две части об угол печки образ. «Да и сам Версилов в сцене у мамы разъяснил нам тогдашнее «раздвоение» его чувств и воли со страшною искренностью. Но опять-таки повторю: та сцена у мамы, тот расколотый образ хоть бесспорно произошло под влиянием настоящего двойника <т. е. бессознательного влечения>, но мне всегда с тех пор мерещилось, что отчасти тут и некоторая злорадная аллегория, некоторая как бы ненависть к ожиданиям этих женщин, некоторая злоба к их правам и к их суду, и вот он пополам с двойником, и разбил этот образ! — Так, дескать, расколются и ваши ожидания!»<sup>16</sup> Разве не то же самое мы видим в поведении Маркела, в поступке Ламберта и в дерзостном поступке стрелявшего в причастие: ненависть к ожиданиям, злоба против их прав, их требований; таков же и дерзостный поступок Раскольникова и Ивана Карамазова (обоих расколовшихся на две личности), их вызов и протест против требований и ограничений, налагаемых обществом (комплексом старших) на обыкновенных, средних людей.

К проявлениям такой злобы, такого возмущения против оскорбления является не только неутолимое желание протестовать и бунтовать, но и желание отомстить именно тем, что, мучительно терзая самого себя, подчиниться и даже предупредить желание обидчика. Такой случае встречается (беру один из многих примеров) в «Подростке», там, где учитель Тушар (один из образов отца, как об этом уже была речь), унизив Подростка, избив его и желая показать, что он лакей, а не сын сенатора, встретил со стороны им оскорбленного не протест, а, наоборот, мучительное стремление играть, и с большим напряжением, эту унижительную роль лакея. «Я не только подавал ему одеваться, — говорит Подросток, — но я сам схватывал щетку и начинал счищать с него последние пылинки, вовсе уже без его просьбы или приказания, сам гнался иногда за ним со щеткой, в пылу лакейского усердия, чтоб смахнуть какую-нибудь последнюю соринку с его фрака, так что он сам уже останавливался меня иногда: «Довольно, довольно, Аркадий, довольно». Он придет, бывало, снимет верхнее платье — а я его

вычищу, бережно сложу и накрою клетчатым шелковым платочком. Я знаю, что товарищи смеются и презируют меня за это, отлично знаю, но мне это-то и любо: «Коли захотели, чтоб я был лакей, ну так вот я и лакей, хам — так хам и есть». Пассивную ненависть и подпольную злобу в этом роде я мог продолжать годами». Такое поведение, до конца непонятное персонажам, мстящим самим себе, — обычное явление, хорошо знакомое Достоевскому: например, совершенно не понимая, безо всякого намерения крикнув и обнаружив, что он не только вор, но и доносчик, Подросток за секунду не знал, что так крикнется («уж черта такая в душе была»)¹⁷. Но такие же неведомые силы заставляют Лизу Хохлакову (это действует ее половое влечение) почему-то стремиться к дурному, к тому, что осуждается окружающими и что она сама осуждает, именно это-то она и делает, и больше того, она хочет выставить себя на посмешище всем и мучается этим, борется и наказывает себя в одно и то же время.

Такие многочисленные примеры очень убедительно показывают нам, что в психике своих персонажей Достоевский четко различает обе инстанции в иерархии душевной деятельности, причем одна, высшая, порабощает и управляет низшей: судящая инстанция, сверх-«я» — инстанцией подсудной, виновной перед нею. И поскольку эта высшая инстанция человека отождествляется в его бессознательном с теми, кого он любил, с кем идентифицирует себя как с идеалом, кто благодаря этому, приобретает власть, авторитет (родители, учителя (Тушар) и т. п.), поскольку при такой идентификации исполнение их, хотя бы и неприятного для «я», приказания есть как бы его собственное желание назло второй, низшей инстанции его собственного «я» (поскольку он лакей в согласии с требованием идеала «я» и назло своим недостаткам), пусть же он терпит наказание за то, что не умел стать лучше, не оправдал надежд того, кого он любит (и в то же время, может быть, ненавидит) и кто недоволен им в нем самом, в его собственной психике. С точки зрения такого сложного (а на самом деле еще более сложного) процесса отождествления и борьбы двух инстанций особенно хорошо становится понятной, например, сцена Лизы Хохлаковой с Алешей Карамазовым.

Это подчинение хотя бы и назло, дает известное удовлетворение и, конечно, мучения от этого послушания. Такова психология этих симптомов, они как компромиссные образования достигают всего только наполовину. Но зато благодаря этому усиливается и очищается от недостатков авторитет первой инстанции; так, например, когда Ставрогин называет Верховенского «шутом», то тот отвечает ему с ужасающим вдохновением и праведной яростью: «Я-то шут, но не хоч, чтобы вы, главная половина моя, были шутом! Понимаете вы меня?»¹⁸

Особенно четко характеризует эту инстанцию психики Иван Карамазов в своем рассказе про черта: «Он — это я, Алеша, я сам. Все мое низкое, все мое подлое и презренное! <...> я бы очень желал, чтоб он в самом деле был он, а не я!<...> Дразнил меня! И знаешь, ловко, ловко: «Совесь! Что совесь? Я сам ее делаю. Зачем же я мучаюсь? По привычке. По всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет. Так отвыкнем и будем боги»¹⁹. Как хорошо знакома писателю эта инстанция, отличная от его «я», воздействующая на него, как его кошмар, как его сновидение, как бред или как черт, она рассказывала ему такие вещи, о которых он сознательно не думал, и тогда он предпочитал, чтобы эта инстанция была бы «он», а не «я».

В низшей инстанции помещает он главный двигающий центр поступков и действий человека, показывая нам, как будто бы при помощи психоанализа, как

в неожиданных для самого человека, произвольных действиях проявляются такие его желания, о которых он не хочет, не смеет, боится что-либо знать. Но если такие действия не всегда участь самого действующего, то для наблюдателя они драгоценное свидетельство о тех процессах, которые имеют место в бессознательной области человека. Эти две инстанции (одна низшая, неприемлемая, другая высшая, приемлемая, одна действенная, другая только обсуждающая и резонирующая) ярко представлены, например, во взаимоотношениях двух людей — Ивана Карамазова и Смердякова. Иван и не предполагал, чтобы его речи, его рассуждения могли бы привести Смердякова к убийству, и в то же время выясняется, что если бы Иван мог на кого-нибудь рассчитывать, то уж, конечно, на Смердякова, а не на Дмитрия, причем, как он говорит, предчувствовал даже от него «мерзость какую-нибудь». Но обвинение в убийстве — низшая инстанция. Смердяков объясняет: «Вы убили, вы главный убийца и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил». Когда Иван пугается, то Смердяков ему напоминает: «Все тогда смелы были-с, «все, дескать, позволено» <мотив Раскольникова> говорили-с, а теперь вот так испугались! — пролепетал, дивясь, Смердяков». И на угрозу Ивана пойти и сознаться во всем перед судьями Смердяков убежденно заявляет: «Не может того быть. Умны вы очень-с. Деньги любите, это я знаю-с, почет тоже любите, потому что очень горды, прелесть женскую чрезмерно любите, а пуще всего в покойном довольстве жить и чтобы никому не кланяться — это пуще всего-с. Не захотите вы жизнь навеки испортить, такой стыд на суде приняв. Вы как Федор Павлович, наиболее-с, из всех детей наиболее на него похожи вышли, с одною с ними душой-с»<sup>20</sup>. Здесь все удивительно: и то, как малоумный Смердяков правильно и тонко чувствует сущность Ивана, о чем речь будет ниже, и то, что Иван, как «второе издание» образа отца, является для Смердякова той авторитетной инстанцией («я»-идеал), которой он подчиняется без рассуждения и которую чувствует сильной, властной, правой. Смердяков не может ни согласиться, ни пережить крушение своего идеала, и этим мотивируется его смерть — как месть не оправдавшему надежд Ивану.

Поразительно и то, что Смердяков, незаконнорожденный сын Федора Павловича, ненавидящий своего «случайного», неблагообразного отца (чем мучился и сам писатель), переносит все свои чувства на его сына, более других на него похожего; Смердяков — верный раб Ивана и в своей рабской угодливости делает то, о чем только думает Иван. И когда перед изумленным Смердяковым раскрылось и стало ясно, что Иван не только не на стороне Смердякова, не благодарит его, а, напротив, осуждает, тогда идеал Смердякова, его идеальная инстанция, которая до сих пор служила путеводной звездой в жизни Смердякова, понизилась; Смердяков переживает внутренний кризис, он теперь потерял под собою всякую почву, ему незачем жить. Он, как и Раскольников, украл деньги вовсе не для того, чтобы ограбить, а для того, чтобы доказать значение и силу своего идеала «я», без которого вся жизнь теряет всякий смысл. Смердяков (как и Раскольников) мстит своему идеалу «я» на самом себе, повесившись и не оставив записки, которой так ждал бы и хотел получить Иван; но поскольку это самоубийство было актом мести, такой записки не оказалось. Раскольников после убийства символически отрывается от всех и называет себя грязью, не чувствуя, как и Смердяков, сам потребности в раскаянии, идет отдать себя в руки правосудия, в которое не верит.

Насколько правильно чувствует и интуитивно знает Ивана Смердяков, подтверждается в дальнейшем (наши знания о других есть результат чувствительности нашего бессознательного): несмотря на сознательное решение обо всем сказать на суде и спасти Митю, Иван не в силах этого сделать; это признание, которое могло бы иметь значение, уничтожено приступом белой горячки вследствие таких механизмов, которые, будучи сильнее его, не допустили его до этого. Смердяков отлично чувствовал в Иване такую его сторону, которая являлась основной и не зависела от его сознательных желаний и намерений. У Ивана еще была возможность бороться с наступлением белой горячки (бреда) до того, как ему не была известна его «вина». Теперь, когда вина его стала несомненной, когда его поразили этот нравственный удар, непереносимый для сознания, он «бежит в болезнь», теряет представление о реальности, у него начинается бред, галлюцинации, уводящие его от текущих неприятностей в область общих рассуждений. Наступает раздвоение личности, появляется черт как двойник Карамазова, в которого он верит и не верит («Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых»). Черт предлагает Ивану умерить его требования к нему, к черту: «...не требуй от меня «всего великого и прекрасного» и увидишь, как мы дружно с тобой уживемся <...> Воистину ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, «гремя и блистая», с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде. Ты оскорблен, во-первых, в эстетических чувствах твоих, а во-вторых, в гордости: как, дескать, к такому великому человеку мог войти такой пошлый черт?»<sup>21</sup>

Но если Иван невнимательно и как бы отмахиваясь от черта слушает его и подсмеивается и сердится на него, то самому писателю, поскольку он хочет понять и дать себе отчет, в чем сущность черта, приходится вслушиваться в речи черта очень внимательно. Об этом Ф.М. говорит не раз, укажу хотя бы, например, на такое место в «Подростке»: «...я писал, слишком воображая себя таким именно, каким был в каждую из тех минут, которые описывал. Кончив же записки и дописав последнюю строчку, я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого, именно процессом припоминания и записывания. От многого отрекаюсь, что написал, особенно от тона некоторых фраз и страниц, но не вычеркну и не поправлю ни единого слова»<sup>22</sup>. Дописывая «Записки из подполья», Достоевский говорит: «Мне кажется, я сделал ошибку, начав их писать. По крайней мере мне было стыдно, все время как я писал эту *повесть*: стало быть, это уж не литература, а исправительное наказание» (вот они, мучения, связанные с творчеством как с исповедью), и это потому, что «все это как-то слишком *нехорошо* мне припоминается, но... не кончить ли уж тут «Записки»?»<sup>23</sup> Наконец, кончая одну из своих исповедей, роман «Идиот», он жалуется: «Романом я недоволен до отвращения <...> Теперь сделаю последнее усилие на 3-ю часть. Если поправлю роман — поправлюсь сам, если нет, то я погиб»<sup>24</sup>. Для него трудиться над романом — это значит работать «нервно, с мукой и заботой, когда я усиленно работаю, то болен даже физически».

Такая работа, глубоко затрагивающая самые интимные стороны писателя и мучающая его, есть процесс постепенного и мучительного осознания и анализа того, что всплывает в его сознании. Сложным путем анализа своих грез наяву, своих желаний пытается он установить теснейшую творческую связь между ними и его собственными чувствами, переживаниями, между такими

душевными движениями, в которых вовсе не хотелось бы сознаваться. Он фантазирует, собирает материал «свободных содержаний сознания» на определенную тему, углубляется в него и узнает в них собственные мысли, желания, страдания. Чувства объединяют то, что ему может показаться разрозненным, случайным, несущественным; в несущественном (это одна из тайн Достоевского) он умеет, как и психоанализ, находить важное, обусловленное. Объединенное произведение образует органическое целое, в котором приведена в строй каждая деталь, частность, случайность. Анализ завершается в произведении, в котором он в органической (синтетической) форме находит свое мощное и искреннее воплощение, как определенный этап в жизни, зафиксированное движение, позволяющее понять, осмыслить, овладеть и жить.

Исправляя или справляясь с романом, Достоевский исправлялся или справлялся с собою, и это красноречиво свидетельствует о том, что изжитые, упорядоченные и приведенные в связь и систему конфликты, разложенные на свои компоненты, ослабевали в своем напряжении благодаря овладению ими и сдвигу на их обработку в новом материале, находя свое новое выражение в мучительном творчестве писателя. Но на его творчество нельзя смотреть только с точки зрения возможности что-либо узнать и чему-либо научиться или как на разрешение конфликтов — или катарсиса — для самого писателя: ведь поскольку писатель находится во власти определенной культурной среды, поскольку его конфликты, его запросы и искания есть искания и других, постольку его произведения могут служить материалом, некоторой, может быть, инфантильной схемой для регулирования собственных конфликтов. Такие схемы Закс приравнивает к «общим, дневным сновидениям»<sup>25</sup>, и тогда понятно, что каждый читатель усматривает, понимает и любит в данном произведении не всегда то же самое, что и другой. Каждый прежде всего находит выход своим подавленным аффектам, и чем большее число читателей находит его и видит в произведении возможность отреагировать на свои желания, о которых мечтает от детских лет и до смерти, чем лучше читатель может почувствовать и оформить свои требования, тем больше дает писатель, заинтересованный в том, чтобы чистое переживание заковать в определенные ритмы, дать ему форму и, выведя его за границы личного переживания, связать целым рядом нитей с различными областями психической деятельности. Свои личные запросы и конфликты, свои желания писатель облекает в такие формы и, увеличивая тем их ценность и значимость, обогащает их бесчисленными тонкими наблюдениями, замечаниями, которые еще более повышают ценность произведений.

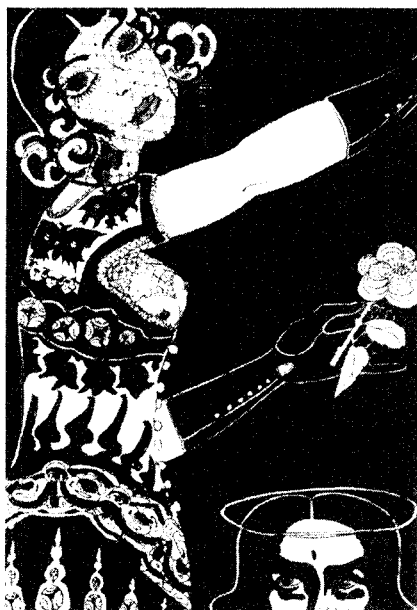
Такое понимание литературного творчества, по-видимому, чуждо Достоевскому, на это указывает, например, поэма «Великий инквизитор»\* Ивана Карамазова, ярко и глубоко характеризующая прежде всего ее создателя — «ад в груди и в голове» его. И потому нельзя смотреть на оброненные там и сям чисто автобиографические черты, рассыпанные в произведениях Достоевского, как на случайные, пришедшиеся к слову черты и характеристики — они свидетельствуют о большой аналитической работе, которую проделал Ф.М., прежде чем связал их с той или иной стороной психики, и своей, и своих персонажей.

\* Проявление амбивалентности чувства к отцу отразилось во всех религиях: оппозиция против особы бога (см.: *Фрейд З. Психоанализ детских неврозов*<sup>26</sup>).

# Этюды, эссе







## Незнакомка

### Дама в голубом

Их очень много, мы как-то никогда не задумывались над этим, но незнакомок на свете гораздо больше, даже бесконечно больше, чем знакомок.

И вот что еще: как часто знакомка, слишком уже знакомая, вдруг вызывает чувство отчужденности, незнакомого, чуждого и притом влекущего. Впрочем, чуждое и незнакомое имеет целые градации самых разных оттенков значения, это не синонимы.

И хотя этих незнакомок очень много, некоторые из них имеют свойство притягивать, заинтересовывать, заинтриговывать... Маскарад как раз и свидетельствует о такой громадной потребности людей сделать незнакомыми слишком знакомых и, наоборот, близкими неблизких... Потому что маскарад лучше картинной галереи, где тоже очень много незнакомок, так как с маскарадной незнакомкой можно поговорить, можно насладиться притягательностью ее манер и движений (они так часто кажутся обольстительными), можно с нею даже потанцевать, пожать ей крепко и выразительно руку, угоститься, ну а с картиной, с неподвижным портретом незнакомки... ее можно любить только еще более издалека, чем даже свои воспоминания...

И почему-то они притягивают даже в том случае, если незнакомка некрасива, как Мона Лиза Леонардо, — она влечет своей тайной, улыбкой, само-

влюбленностью, загадочностью и такими блудно-кошачьими движениями, какими она поглаживает одной рукой другую. Она притягивала Леонардо, следовательно, и нас за ним, потому что женщина в своих тайниках, которые ей создал мужчина, всегда остается тайной и всегда притягательной. Как Мадонны, которых художники писали, «острая» портрет любимой женщины, так и в русской живописи есть несколько портретов прекрасных незнакомок — начиная от притягательно обворожительных ангелов на «Троице» Рублева и кончая «Неизвестной» Крамского и «Дамой в голубом» Сомова. Эта незнакомка многим знакома, знают ее даже те, кому не приходилось простаивать в мадридском Прадо около загадочных портретов Пантохи или около портретов Гойи, Рембрандта, около произведений многих портретистов, как, например, Чандара, умеющего не только написать портрет обворожительной женщины, притягательной и волнующей, но, что еще больше, сделать из нее влекущую незнакомку...

У Пикассо, даже у Сезанна нет и не может быть «незнакомок», их женщины слишком безнадежны, отвлеченны для этого. Кукла не может быть незнакомкой. Если незнакомка и неизвестна, то она в то же время в каком-то роде известна, т. е. воспринимается точно, определенно как неизвестная, как незнакомка.

Знаете ли вы эту всем известную «незнакомку», например, у Блока — с ее траурными перьями, с ее упругими шелками, мешающими чувствовать ее иначе, чем через древние поверья и в шуршащих шелках, сберегающих ее так же надежно от ласк и прикосновений, как иного рыцаря его стальные латы. Так как шуршащие шелка так же способны нарушить интимность чувства любви, как скрипучие сапоги таинственность влюбленных.

Незнакомки почти всегда носят такой панцирь, как у рыцарей, у них, как у бедного рыцаря, стальная решетка, и они ее не поднимают ни перед кем. Вот даже у Репина такая есть под вуалью, как будто бы в полумаске. А может быть голая незнакомка? Нет, уверяю, что нет. Она должна быть наполовину закрытой, обнаженная слишком знакома и притягивает по-другому...

Художнику удастся, если он любит, запечатлеть в портрете, как говорит Роден, в жизни каждой женщины такой короткий период, когда она достигает высшей красоты, высшего проявления ее, на которое она только способна. Так это подметил у Анны Карениной в романе Л. Толстого художник Михайлов...

Эта мысль неотвязно преследовала меня, когда я, перебирая свои вещи в чемодане, вдруг нашел бледно-голубой конверт, узкий, как узки руки у блоковской незнакомки, с размашистым, несдержанным, крупным почерком. Забытое письмо вызывает у меня чувство, какое испытываешь на погосте или читая «Мертвые души» — кладбище человеческих душ. Какая-то бледность переживаний заставляет нас иногда цепляться за каждую возможность чувств, их движений в безразличном зеркале бытия...

И вот мне вспоминается, как однажды, в самом начале великой войны в Ковне, на берегу Немана и Вилии, в живописном средневековом городе, окруженном дубовыми рощами, посвященными богу молнии Перуну, где жалкая старуха собирала в мешок опавшие желуди — свое пропитание, где жил загадочный мечтатель-художник Чюрленис, где вокруг старинного костела целой толпой сгрудились высокие, в два человеческих роста, скорбные распятия,

чернеющие на багровом небе и видимые даже ночью пугающими силуэтами, там, где даже мальчики и девочки с как будто испуганными глазами и как-то не по-детски серьезно возвращаются с книжками из школы, там, где еще живы древний дух колдовства и суеверий и ожидаешь увидеть на заборах из кольев благородные черепа лошадей, скалящих свои зубы и испугавших когда-то маленького Гоголя, затем автора «Страшной мести»... Там, где укзусное дерево осенью наряжается в багрово-медные цвета и где удручающе вплетает оно в картину осени не столько золото, сколько цвета крови и страданий... там как-то повсюду — и на стенах колоколен и на перекрестках — постоянно преследуют скорбные силуэты Голгофы, распятого Христа и две фигуры предстоящих Марии-матери и любимого ученика Иоанна, автора жуткого Апокалипсиса, раскрашенные в пронзительно черный и синий цвета, производят особенно удручающее впечатление, потому что под ними скрывается и нет-нет просвечивает какая-то жуткая по своей примитивности, простая, суровая вера, не нуждающаяся в эстетическом оправдании, так как мы застаем ее еще в магическом периоде ее выражения, когда уродство может быть убедительно, подобно косолапости медведя, великого Мишки, лесного неуклюжего духа... как резьба по дереву прокаженного Гогена или как бретонские распятия с Христом, напоминающим фигуру каменного ящера или плезиозавра...

Тайна этих изображений в их наивном идолопоклонстве и магии, и потому жалкими кажутся по сравнению с ними все произведения, возникающие позже, в эстетический период, когда религиозное чувство стало нуждаться в подсахариваниях, как, например, у сладкого Мурильо или Грёза и, наконец, завершилось в экспрессионизме и этнографизме как в выразительности, до крайности доведенной, когда разрушилась идеология и на ее обломках воскресла повышенная впечатлительность обездоленных, гонящихся за выразительностью жеста, за гримасой или за одним голым объективным изучением...

\*  
\*   \*  
\*

Я каждый день ходил на берег рек Немана и Вилии и не уставал наблюдать за старыми ивами у шлюза, где шумит вода рукава древней реки, которая после того, как ей удалось освободиться от насильственного плена, так радостно бурлила и пенилась в противоположность тихой, покорной поверхности запруды, как будто бы воде доставлял удовольствие ее былой плен и приниженность... В живой воде было особенно хорошо купаться, и я действительно в определенное время встречал здесь немолодого рыжего мужчину, толстого и солидного, с глазами навывкат. Он как будто удивлялся всему и с неизменным любопытством оглядывал меня, как уже познакомившийся со мной в безмолвных частых встречах. В глазах его был вопрос, он ходил купаться, о чем можно было догадаться по мохнатому полотенцу, которое он носил в заграничной плетеной корзинке.

Обычно он шел медленно, предвкушая наслаждение купания, не торопясь и с острым любопытством смотрел на все окружающее и, как изголодавшийся, искал кого-нибудь, с кем бы поговорить. Выкупавшись и очень тщательно и с

видимым наслаждением совершив обряд обтирания своего тела, о чем упоминает с такими подробностями Бердслей, он затем возвращался тем же путем и снова встречался со мной на бульваре, где я сидел, ушедши в чтение какой-нибудь книги. При таких обстоятельствах неизбежно было познакомиться, хотя ни его толстый живот, ни рыжие волосы, против которых почему-то существует предубеждение у многих народов, ни его тип сложения и череп пикника, а следовательно, болтливость, не располагали меня к этому. Но раз такая судьба, «кисмет», то то, что предопределено, и случилось... Тем боле что и я, как и все, кто верит в судьбу, удобно себя чувствую, предпринимая никаких мер к тому, чтобы избежать надвигающихся событий.

Это и означает верить в судьбу и не учитывать собственной бездеятельности. Такими были мои земляки — турки, и, может быть, и теперь они такие, если их не изменило время и политические события.

Итак, я с ним познакомился в тот раз, когда пришлось купаться в одно и то же время, и он попросил оказать ему одну из услуг, в которых нередко нуждаешься в порядке купания... Наше знакомство, однако, продолжалось очень недолго, так как он получил письмо от домашних и должен был уехать из Ковно. Я зашел к нему во время сборов в дорогу, когда в комнате беспорядок и на душе как-то неустроенно. В то время как он раскрыл чемодан, у него на пол выпала большая репродукция с «Дамы в голубом» К. Сомова.

Портрет этот написан художником, влюбленным в жизнь фарфоровых улыбающихся фигурок-маркиз, в безделушки XVIII века, такие жеманные, причудливые, как китайские церемонные вещицы, столь притягательные по своим формам и мастерству для глаз художника. Насмотревшись на них, Сомов как будто усвоил манеру создавать атмосферу этих фигурок и так же видеть и чувствовать мир, как «дама в голубом» — в ней видит он изысканность хрупкой фарфоровой чашечки — только это не белый, как морская пена, бисквит, не жесткий, холодный и скользкий фарфор, а мягкий, на котором так легко остаются царапины: художник любит такие хрупкие чашки и таких людей, потому что и люди и фарфор такого рода способны отвечать на нежные прикосновения, а его ищущие пальцы осязают его так длительно, задержанно и не отрываясь, что заставляют его томить и томиться...

Не то — холодный и безучастный, как ранний рассвет, фарфор с блеском сверкающего кольца змеи, потому что его глазурь это не глазурь теплой воды, а слой застывшей льдинки с трещинами каракелюра... Мягкому фарфору свойственен теплый тон бледного живого тела, и потому он мерцает, подобно трепещущему Дону Жуану у Байрона, когда его дрожащие пальцы встречают вместо холодной смерти теплое живое тело графини.

Всем, вероятно, известен этот портрет, но как он попал сюда? И какой контраст составил он с тем, что происходило вокруг — война, врачи, раненые! И почему у него в чемодане в соседстве с чистым бельем, с бритвенным прибором, с безукоризненными белоснежными мохнатыми полотенцами вдруг оказался этот портрет?

С репродукции смотрело на меня болезненное, узкое лицо, насыщенное, как все незнакомки, своеобразным самообожанием, с эротической и грустной улыбкой, столь характерной для портретов Сомова. Точно они подумали о чем-то греховном, а затем, внутренне раскаявшись и испугавшись, себя сдер-

жали, чтобы не показывать того, что они уже успели показать. И грусть их не знаешь отчего, точно встали они с кровати, как все неудачники, с левой ноги, видели неприятный, расстроивший их сон. Кто знает, может быть, и это вернее всего, какая-то грусть, болезненная грусть заставляет расширяться и ее матовые зрачки и окружает темной тенью ее глаза...

Картина эта висит в Государственной Третьяковской галерее, ее охотно смотрят, около нее останавливаются, репродукции с нее покупают, они даже бывают цветными, но кто она, об этом нигде не говорится, негде справиться... И сколько не жди, по совету Шопенгауэра, чтобы картина, как высочайшая особа, сама заговорила с вами, все равно ничего не дождешься.

Конечно, самое интересное было бы узнать, кто она, какая она была живая? Лучше самому бы увидеть...

И так это случилось, что я узнал об этом, и как будто при самых неподходящих условиях. Я пришел к нему совсем не затем, а потому, что через форточку у меня стащили бритву, мыло и зубную щетку, и я отправился к коменданту, чтобы выяснить дело. Оказалось, что сделали это мальчишки, лазавшие в форточку из баловства. Вещи мне вернули. И я возвращался от коменданта с этим рыжим доктором. Он, как всегда, с полотенцем, я возвращался с вещами. Он вспомнил о моем изумлении, когда я увидел «Даму в голубом», и предложил зайти к нему и послушать, что он мне расскажет о ней. Но прежде всего он вынул из своего чемодана большой сверток фотографий, засушенных цветов эдельвейс, голубую шелковую ленточку. И мне стало странно, что в Ковно, в городе фантаста Чюрлениса, в городе кладбищ, костелов, голгоф нашелся человек, который мог близко знать «Даму в голубом».

Ее звали просто Верушей, она прекрасная художница, музыкантша, тонко чувствующее существо, мечтательное и болезненное, увлекалась экстравагантностями и той злой, болезненной эротикой, которая лучше всего расцветает на почве неутоленных желаний, приводящих к причудливым и неожиданным жестокостям, я бы сказал «обыкновенным» жестокостям, вроде тех самых «обыкновенных» галлюцинаций, которые посещали Ивана Карамазова у Достоевского. Тут я заметил и у «Дамы в голубом» эту маленькую жестокую складочку около рта, делающую ее рот, как рот поэта Балтрушайтиса, таким горьким... Только у него он сжатый. Однако она не была болтливой и только в состоянии возбуждения, когда ей мечталось, и целый ряд планов, перебивая один другой, захлебывались в ее возбужденной головке, тогда она предлагала ему «помечтать», а это значило строить несбыточные планы...

Она каталась на осликах, послушных, мохнатых и вовсе не упрямых, обворожительных осликах, какие живут на юге Франции, в Ментоне, где она жила из-за своей болезни легких. Томила и томила его, все время испытывая его привязанность к себе, как все нерешительные, и испытывала до тех пор, пока на настойчивое его предложение она ответила: «Оставьте меня на время, когда я соглашусь, я напишу».

С болью в сердце, с пустотой в голове, несчастный, молодой, худой, но рыжий, следовательно, как он думал, огорченный и несчастный, он скоро нашел, как все несчастные, девушку, которая решила спасти его. И он начал ее забывать, ту «Даму в голубом». С этой они жених и невеста, они сговорились, и накануне свадьбы — вот что значит родиться рыжим... Так накануне получа-

ет письмо от «Голубой»... она согласна и ждет его. Он бросает невесту и едет в Ментону. Приезжает и застаёт ее с высокой температурой в кровати с подозрительным ярким румянцем на щеках, с воспаленными губами и темными глазами, ставшими еще больше... Он их называл водоемами и гляделся в них... До тех пор, пока они не закрылись навсегда...

Другая не вынесла разлуки, и тоже оборвалась нить ее жизни.

Напряженная энергия любви свела и связала эти существа, и у него в душе остались воспоминания и розовые письма, розовые утренние надежды и прошлое. Но он из тщеславия не мог мне не рассказать, что в институте, где она воспитывалась, ее выбрали как самую выдающуюся поднести букет цветов государю, у нее был такой прекрасный голос, что заслушивались его, и прохожие останавливались, подобно тому, как останавливался Саади, когда слышал голос райских пери, прилетавших от времени до времени посидеть на кипарисе и петь под его окном, чтобы вдохновлять поэта.

Но все это давно прошло, а он не был поэтом — это его «обыкновенная» мечта, а действительность его другая — у него добротная хорошая жена, пятеро здоровых детей, у него живет его вдова-сестра, и потому дома ему всегда некогда, и только по секрету, стыдясь, может он иногда тайно хотеть почему-то взглянуть на портрет «Дамы в голубом», столько лет мучившей его и удер­живавшей около себя так, как ранят многих посетителей Третьяковской галереи и читателей Блока незнакомки.

Может быть, эта способность женщин так глубоко ранить и разрушать благополучие и самую жизнь свою и мужчин, способность, одинаково свой­ственная стихиям и женщинам, есть основное их свойство, проявившееся еще в те времена, когда, по преданию, получив от змия знаменитое яблоко греха, женщина Ева, праматерь наша, заставила и Адама его съесть, чтобы он мог понести наравне с ней достойное наказание.

В одной из повестей, записанных в рукописях Леонардо да Винчи, рассказывается, вероятно, автобиографически, так как все, что он делал, он делал для себя и про себя. Не о Джиоконде ли написал он? Леонардо умер не только холостым, но и, вероятнее всего, девственником; вот одна его новелла: «Некто (он), умирая и не желая больше никого видеть из людей, узнал, что его хочет навестить «донна буонна», т. е. прекрасная женщина — и тогда он захотел ее увидеть перед своей смертью, так как подобных женщин во всю свою жизнь ему не доводилось еще встречать; однако он умер, так и не дождавшись этой донны». Вероятно, в жизни нередко так оно и бывает с незнакомками, которых мы никогда до конца не можем узнать, в чем заключается, может быть, главное их очарование и притягательность, и не только для Леонардо.



## Зимний вечер

Необычайно трудно и, пожалуй, кажется даже невозможным бороться против установившихся предубеждений, нередко неправильных и мешающих составить обоснованное суждение. Потому что суждения гораздо чаще диктуются нам нашими благими желаниями, а не действительными отношениями.

Попробуйте, например, на двери вашей комнаты отметить, каким вам кажется рост Пушкина, а потом, справясь в Пушкинском календаре, исправьте ошибку — она будет тем большая, чем больше предвзятости в суждениях и предубеждений вы внесете в вашу оценку.

Пространство, занимаемое в действительности Пушкиным, его фигурой, способно изменяться соответственно значительности содержания его для вас.

Из стихотворения «Зимний вечер», которое учат наизусть почти все школьники, при известном народническом фальшивом направлении чувств и мыслей когда-то вывели заключение и распространяли суждения о том будто бы громадном влиянии, какое оказала няня Пушкина Арина Родионовна на творчество и язык поэта. Так было желательно, чтобы творчество Пушкина выросло из народа, из самых его низов.

Однако вместо того, чтобы, как выражаются, «плавать» и гадать в этом вопросе, обратимся к самому стихотворению и не будем верить установившимся суждениям.

Почему Пушкин выбрал бурю, ненастье, не солнечный день, а зимний вечер, в ветхой лачужке, со старой няней? Конечно, не для того, чтобы изобразить свою подружку, а буря мглой... это его жизнь — его бедная впечатления-июность.

Любовь Пушкина к няне прежде всего есть вид той любви к своим старым няням, которую поэт делил между Ариной и своей бабушкой. Имея такую мать и такого отца, которые ничуть не интересовались его воспитанием и оставляли его на попечение няни, не только Пушкин, но и всякий ребенок должен был неизбежно привязаться к няне, она ему ближе всех, она не бросит его ни днем, ни ночью.

И вот с этой няней и проводит зимний вечер поэт-ребенок... Вечер этот бурный, небо покрыто тучами, темно, холодно, а в буре, в ее завываниях поэт слышит то звериный вой, то плач ребенка, видимо, автобиографические подробности своего детства в поэтических образах... Ждут стука запоздалого путника, может быть, отца... А в домике печально, бедно и темно... Няня устала, приумолкла, утомившись, дремлет, потому что ее утомил шум бури... Что же делать?

Если холодно, то, пожалуй, не худо бы выпить, а Арина Родионовна, верно как и ее хозяйка, бары, не прочь была и выпить, и питомец, видимо, не отказывался от этого... Пьют из кружки... Где она, эта кружка? выпьем в память бедной юности моей... Будет веселей... Но в чем же, однако, бедность юности?..

А не попробовать ли сначала послушать песню? Арина, как все няни, умела петь ребенку песни — и вот какие... про синицу, что «тихо за морем жила», или про девицу, что «за водой по утру шла»... Да, песни пресные, бедность тематики, тут уже поневоле завоешь и заплачешь, как буря... И так как репертуар очень беден, как бедна жизнь, и так как рассчитывать на другие песни, как видно, не приходится, то поэт снова еще раз настаивает на том, чтобы выпить с горя... С песнями, видимо, ничего не вышло...

Арина Родионовна, как мы знаем из другого стихотворения, «К няне», расположена была к тоске, к предчувствиям, к заботам, которые «теснили ее всечасно грудь»... она «горевала будто на часах». С няней, конечно, уютнее, чем одному и чем даже с родителями, с нею легче переносить бурю в зимний вечер заброшенному поэту, она его не бросит. Жужжание веретена вносит успокоение, ее заботы о питомце могли быть ему только приятны... О ее предчувствиях, о склонности к приметам не раз вспоминает Пушкин, и тем охотнее и легче, что у него у самого отмечались склонность к тоске, к заботам, не оставлявшим его всю его жизнь. «Горевать будто на часах» нередко приходилось и самому поэту.

Такова тяжелая и бедная переживаниями обстановка жизни поэта, безрадостной, замкнутой, и в то же время уединенной от бурь, от бурь действительности и семейных, т. к. всегда он спасался к своей няне. Так это осталось на всю жизнь у поэта... он бежит в широкошумные дубровы, в деревню, в даль от людей и света... все это глубоко правдиво и трогательно и точно, как всегда и везде чрезвычайно точны все образы и всякое слово и выражение у поэта.

Основное содержание «Зимнего вечера», конечно, было вовсе не в том, чтобы показать нам, как пай-мальчик Пушкин проводит время со своей верной крепостной няней, здесь большая тема, чем назидание и сладость...

Стихийностью отмечена была жизнь поэта, как и всякого малого ребенка, в стихийном окружении развивается большинство детей, особенно если им выпадает на долю одиночество. Зброшенный в бурю, в холодный вечер, когда особенно сильно чувствуется одиночество и холод, проводит он свою юность, бедную любовью и впечатлениями, под аккомпанемент рыдания бури, под звериный вой. И, прибавляет он еще, под пенье малосодержательных песен, которым так он и не мог найти применения и развития в своих произведениях. Они его не вдохновили, они, конечно, тоже часть его бедной юности.

Таков уход от жизни, уход в интимность ласк старой няни (бедность переживаниями). И тогда еще беднее кажется юность поэта, потому что неграмотная крепостная обуреваема была тоской, предчувствиями (финансовые дела семьи были постоянно плохими, и няню всегда могли продать), заботами этими наполнена была ее жизнь.

Просматривая богатства, оставленные Пушкиным, законно задать себе вопрос: «А в чем же конкретно проявилось непосредственное влияние няни на творчество поэта?» И вот на таким образом поставленный вопрос можно ответить, что симпатичный образ няни Пушкина всего неоспоримее выступает в образе «няни Татьяны», с такой теплотой, так правдиво и безыскусственно очерченном... Няня, вероятно, нередко рассказывала поэту о своей судьбе и о любви. Симпатии Пушкина к няне и к ее судьбе нигде, может быть, не выразились так глубоко, так трогательно, как здесь.

Няня научила Пушкина жалеть и любить угнетенных, крепостных, няня как живой и близкий поэту человек научила любить русский язык и бесхитростный простой народ, который, по его выражению, мог только «безмолвствовать» и в «Пугачеве» позволил Пушкину обнаружить такие положительные черты, в которых отказывала этому народу современная поэту история.

Вот этому Пушкин мог и даже, наверное, научился у своей няни, но все же недоволен был Пушкин и проклинал судьбу, благодаря которой он родился в тогдашней России, он рвался за границу, он чувствовал и понимал за границу, никогда не видав ее, так же хорошо, как Россию. Потому что учился он и приходилось ему учиться не у русских, а у европейцев, и сам он был прежде всего русским европейцем среди русских, продолжателем реформ Петра I в языке и в искусстве мыслить, на чем как раз меньше всего останавливалась до сих пор критика, он не был старовером, тянувшим назад к прошлому, как Чацкий.

Четкая, ясная мысль, строгость формы, последовательность и организация произведений продуманных, а не прочувствованных с пылом и жаром, умение, мастерство, ремесло писателя, ясное понимание и обсуждение — все это резко отличает Пушкина-мыслителя от других его современников и приближает к европейцам.

О пресловутых офенях, у которых будто бы учился Пушкин русскому языку, можно сказать, что поэт умел всюду брать то, что ему было нужно... и понимал, почему берет и для чего, не этнографически, а художественно.

Но, конечно, когда он пишет биографию Онегина, alter ego самого себя, то няня оказывается вовсе не его няней, а няней Татьяны, так как няня нарушила

бы западное воспитание Онегина. Вот здесь и следовало бы еще раз вспомнить его горечью пропитанные слова: «Дернул же меня черт родиться в России».

Общий тон его поэзии, его вкусов, его интересов, воспитанных по западноевропейским образцам, отразился и в «Евгении Онегине», и в «Медном всаднике», и в увлечении Петром, в «Полтаве», «Борисе Годунове», в которых немало от Шекспира, не прямо, конечно, а в глубине, и в прозе, в которой — отголоски Вальтер Скотта. «Руслан и Людмила» создалась под влиянием книг, а не устной народной поэзии (В. Сиповский).

И свои русские сказки он писал, пользуясь переводами с иностранных языков, только в сказке «О медведице» есть народное — может быть от Арины Родионовны.

Арина Родионовна в тоске, в заботах, в тяжелых переживаниях горемычной судьбы очень любила своего маленького барина и, выпивая, конечно, давала и ему пить. Пить тогда было самым обыкновенным делом; давать пить детям не считалось дурным и предосудительным. Наоборот, «давали детям пить» для того, чтобы они в будущем не сделались «горькими пьяницами». Таковы были тогдашние взгляды.

И потому Пушкин в «Зимнем вечере» и в других своих произведениях неустанно славословит пирушки, попойки, круговую чашу, Вакха, вино как оргиастическое служение веселой жизни, радости на фоне мрачного своего существования.

В стихотворении «Зимний вечер» произошло, вероятно, одно из первых знакомств с целительными свойствами пьянящих напитков, оно входит в жизнь как полноправное и законное звено искания утешения и тепла в этой не без горечи описанной пустой и томительной жизни, в которой исход предопределен поисками кружки. «Где же кружка, — сердцу будет веселей».

И потом, в дальнейшей жизни, когда ему делалось тоскливо, когда тучи собирались над его головой, когда тяжело было жить, и тогда, когда он хотел веселиться и когда вспоминал на попойках об умерших друзьях — о товарищах по Лицею, он снова обращался к кружке, как в дни своего детства, юности, к кружке вина, как к испытанному средству от всякой тоски и уныния.

«Где же кружка, — сердцу будет веселей...»



## Сказка о Содоме и Гоморре

*Китайский мудрец Тонг Лан Сзэ говорит: «Лакомство погубило вселенную и учинилось ей вратами для всяких злодейств».*

Далеко-далеко на юге, где люди живее, подвижнее и капризнее, где они более нетерпеливы и шумны, чем на севере, на берегу громадного сине-зеленого озера стояли два прекрасных и богатых города, о которых до нас дошла любопытная и поучительная легенда. Насколько она достоверна, в этом вы убедитесь сами. Во всяком случае, из всего, что дошло до нас от этих древних времен, эта легенда если и не заслуживает полного доверия, то все-таки в ней немало поучительного, чего нельзя сказать о целом ряде небылиц, которые распространяются по свету со слов очевидцев и старожилов. Уж эти нам очевидцы и старожилы! Недаром древний Ксенофонт ставил в особую заслугу воину Хейрисофу, что он о том, что видел, говорил «видел», а то, что слышал, передавал как слух. Ксенофонт восхищался правдивостью Хейрисофа, так как слишком хорошо знал о лживости греков. Приняв во внимание все эти сведения, мы вооружимся недоверием и не позволим над собой смеяться.

Итак, эти два прекрасных, богатых и счастливых города назывались — один Содомом, другой Гоморрой. Если вы услышите жалобу, что дети подняли Содом и Гоморру, и узнаете, что это очень беспокоит и неприятно, то, я думаю, после этого вы не очень огорчитесь, если я уже с самого начала скажу

вам, что оба эти города были ликвидированы к счастью и благу всего человечества. Порядок был восстановлен.

Жители этих городов — содомиты и гоморриты — имели в своем распоряжении все, что только может потребовать и вообразить самая пылкая фантазия: все, что можно съесть, выпить, чем закусить, полакомиться, пообедать, поужинать, отведать за чаем, за завтраком, просто во время разговора, на заседании или от нечего делать пожевать, пососать и т. п. Ну, словом, вы понимаете, нет такой соблазнительной вещи или кушанья, которых бы не отведали, и с громадным аппетитом, жители этих городов. Неправда ли, вам уже завидно? Вы, конечно, подумали: вот бы и нам что-нибудь в этом роде, только бы добратся, а уж мы показали бы свои способности, только за ушами бы трещало. Но не торопитесь завидовать, а сначала дослушайте легенду, а там, если окажется, что все это так заманчиво, давайте и у себя заведем Содом и Гоморру.

Итак, жители этих городов всего наелись, напились, отведали всего (и в больших количествах), упустив из вида, что, как это нередко бывает, количество вдруг перешло в качество, и даже в дурное качество — потому что им вдруг опротивела вся их изысканная пища, и питье, и сласти, так что они на них и глядеть не могли. И вот стали они томиться от тошноты, мучиться от отвращения и придумывать, чем бы заменить все опостылевшее, надоевшее, и тогда вспомнили предание про одного царя, который в порыве жадности высказал желание, чтобы все, к чему бы он ни прикоснулся, превращалось бы в чистое золото. Высказал он это так громко и неосторожно, что какой-то волшебник той страны услышал, и тотчас же исполнилось желание царя, и с тех пор все, к чему бы ни прикасался царь, что бы он ни захотел выпить или съесть, все становилось золотом. Возненавидел он золото и умер, проклиная свою фантазию, доведшую его до голодной смерти. Один догадливый гоморрит было заикнулся, что, может быть, серебро было бы легче разжевать и раскусить, но на него цыкнули, замахали руками, и так и не удалось выяснить, насколько серебряная пища удовлетворила бы содомитов и гоморритов лучше, чем золотая — жадного царя. Но нам-то хорошо понятно, что серебро ничуть не вкуснее золота, и нас ни тем, ни другим не соблазнишь.

И вот в поисках, чем бы еще потешиться, полакомиться, пресыщенные и праздные жители тех городов стали думать и требовать от своих выбранных, чтобы они предоставили такое, чего еще на свете не бывало и не бывает. Первой это придумала одна поэтесса, которая всю жизнь жаждала того, чего не бывает на свете. Она была настоящая поэтесса, вроде той, которой приписывалось стихотворение, создавшее ей «заслуженную» славу:

О смейтесь, о смейтесь до радостных слез:  
Высоко на мачте повиснул матрос.

Из этого можно заключить, что она была жестокая, и если никак невозможно поверить, что мир погиб из-за женщины, то в данном случае можно допустить, что эти два хороших добротных города с жителями погибли как от пресыщения, так и от фантазии этой злой поэтессы.

Пушкин, как известно, не советовал спорить с женщинами, а жители этих городов, хотя и не могли еще знать Пушкина, но тоже из преступной осторожности не только не спорили, но, наоборот, попали во власть ее несуразного истеричного желания и — увидите — погибли.

Напрасно представители городов тратили все свое красноречие, чтобы доказать всю вздорность таких притязаний, ответ был один: «То, чего хочет женщина, хочет бог». Ну поди спорь с ними после этого! И жители не унимались, устраивали демонстрации, химические обструкции, кидали гнилыми яйцами и приговаривали: раз вы не можете нам помочь, идите к великому волшебнику — уж он-то нам достанет все, чего не бывает на свете, а не пойдете, не сносить вам головы. Когда таким образом ставят вопрос, тут уже разговаривать не о чем — пришлось идти к волшебнику. «Чем с дураками препираться, пойдем выслушаем совет умного». Пришли, а самим ух как неудобно, не знают, как и формулировать, как объяснить, а домой возвращаться тоже несладко. Так вот сели на дворе у волшебника по имени Эа и ни с места. Наконец волшебник заметил их и говорит: «Вы что за люди, зачем тут сидите, что вам надо?» Так и так, рассказали они все по чистой правде. Засмеялся на их слова Эа: «Много я видел и слышал на свете нелепостей, но о таком чуде еще не слыхивал. Думаю, они над вами подшутили, это не всерьез. Статочное ли дело, такое выдумать, чего на свете не бывает? Идите с миром».

Пошли. Не доходя до заставы, видят — собрались и вышли к ним навстречу содомиты и гоморриты с вопросами: «Ну что, достали? Каков ответ?» А по городам уже пошли слухи, что волшебник что-то придумал, приготовил. Посланные рассказали все, как было. Как разозлятся содомиты и гоморриты и давай кричать и возмущаться: «Сейчас же назад, какие тут шутки, дело серьезное, важное, а они — шутки! Идите, если головы вам жаль, да скорее». Просто прогнали их к волшебнику. Идут, а совестно им, не знают, как к волшебнику и подступиться. Все-таки пришли. Сказали. «Ну, — сказал волшебник, — содомиты и гоморриты или не в своем уме, или глупые. Если они не в своем уме, — сказал волшебник, — то надо лечить, может быть, и вылечат, теперь длительным сном лечат, и говорят, если не умрут, то могут остаться живы; ну а если они глупые, то это очень надолго, придется подождать, пока поумнеют. А все-таки какие они олухи! Вы им передайте, что они впрямь заболели, пусть лечатся, ну а если не поверят, значит действительно глупые, тогда узнайте, насколько они глупые, и обо всем приходите и мне скажите. А пока научите их чем-нибудь заниматься, развлекаться, как малых детей; к тому же от этого они и вылечиться могут», — сказал Эа.

Пришли. «А мы развлекаемся». — «А чем?» — «Научились играть *Сидит Яша под ореховым кустом* и учимся сбрасывать с рук, ног, локтей, головы и изо рта открытый ножик так, чтобы он постоянно втыкался в землю... Но все это не то, все не то. Скажите волшебнику, что пока вы ходили к нему, мы уже вон как поумнели». И показали руками, насколько. А разве можно это показать? Те не поверили, но как тут спорить, раз человек уверен, что он умный или умнеет? Тут уже нечего спорить, а уходи подобру-поздорову... И вот пошли они снова к волшебнику.

Злость и раздражение в одном всегда вызывают и в другом злость и раздражение, и волшебник по-настоящему вскипел и накричал: «Да что вы в самом деле беспокоите меня с вашими дураками и дурацкими желаниями! Вот я потоплю оба эти города с жителями, чтобы и духа от них не осталось». Испугались представители: хоть и дураки, а жалко. Стали просить: «Добрый волшебник, не губи ты наших городов, ведь не все же там такие плохие и глупые, может, хоть

десяток найдется хороших, так ради них пощади города». — «Ладно, — ответил волшебник, — если найдется десять человек, как вы сказали, пощажу». — «Спасибо тебе, спасибо!» — и ушли. Только отошли шагов сто — и бегут, возвращаются: «Вот что, волшебник, а если не десять, а, скажем, восемь найдется хороших, можешь пощадить?» — «Что же, из-за двух торговаться не буду», — ответил волшебник, и точка. Отошли шагов на пятьдесят — и, смотри, снова бегут: «Волшебник, ты не сердись, — а если не восемь, а шесть хороших, может, смилуешься?» — «Ну, будь по-вашему, только оставьте вы меня в покое». Отошли снова шагов на тридцать — глядь, снова бегут назад. «Ну, а если четверо, неужели не смилуешься?» — «Согласен я и за четырех спасти города, — отвечает волшебник. — Только, пожалуйста, уходите от грехов». Только отошли они немного до ворот — и снова возвращаются: «Ах, как нам совестно тебя просить, благодетель, но, может, из-за двух ты пощадишь города?» — «Вот наказание божеское, до чего вы настырны, — вскипел волшебник. — Надоело мне это дело, как горькая редька... Ну ладно, я и за двух пощажу, только с таким условием, что эти двое должны жить, не покидая тех городов, а если уйдут, тогда погибнут и потонут оба города Содом и Гоморра в озере».

Пришли они назад и объяснили все, что им сказал волшебник, а те как окрысятся, как пристанут: «Да что же это, в самом деле, где же то, чего на свете не бывает?» И так надоели, так приставали, что не стерпели оба посланные, плюнули и решили: «Черт ли в самом деле с дураками связываться!» — и ушли. Так в городах умных-то и не осталось.

А озеро между тем надулось, поднялось волнение, и вода стала прибывать, что ни час, то больше и больше, вот уже и города заливают, уже по щиколотку вода, а жители погуливают и говорят: «Ну что же, ладно, меньше пыли будет, да и удобно — вода тут под рукою, что твоя Венеция». А дети не понимают, кораблики пускают, бегают босые, радуются. А вода все прибывает да прибывает — уж до колен доходит. А глупые содомиты и гоморриты только радуются: вот, говорят, и ново и хорошо, ноги все время в чистоте, можно и в баню погодить ходить. А вода еще прибывала и до шеи дошла, а жители все радуются: ничего, говорят, уже больше она не поднимется, ей предел положен, теперь убывать станет. А вода уже им в рот попадает, захлебываются, дышат только через нос, а говорить никак нельзя. Вот еще прибыло воды, и вдруг все жители обоих городов, и Содомы и Гоморры, превратились в рыб, больше всего в шук, и стали весело и резво искать, чего бы им покушать, глотая мелкую рыбешку в голубовато-зеленоватых волнах озера. А города потонули.

От древних ассирийцев, которые когда-то жили в этих самых местах и, вероятно, отчасти создали эту легенду, сохранились и дошли до нас любопытные изображения таких полулюдей и полурыб, среди которых богу-полурыбе Эа, великому волшебнику нашей сказки, приписывалось покровительство искусствам, волшебству и плаванию. Сзади, со спины, это была настоящая большая, как человек, рыба, а спереди — человек, на голове же в виде шлема помещалась рыба голова. Такому богу ассирийцы приносили человеческие жертвы: людей топили в реках и озерах. А потом этот род жертв в христианстве сделался более человеческим, и людей стали только окунать в воду — как бы топить, а у некоторых народов и сейчас опускают два пальца в чашу с водой и обмачивают один только лоб.

Наша легенда говорит о таких людях, которые очень надоели Эа своими глупыми просьбами — вот Эа, чувствуя бессилие помочь им, решил объявить их глупыми и потопил.

Интересно, что от древнего водяного бога Эа (Дагон) произошло имя Иоанна Крестителя, а от Крестителя — наше имя Иоанн, и вот уже про этого Ивана — дурачка существует немало русских сказок, в которых Иванушка-дурачок оказывается умнее своих болтливых и хвастливых братьев. Иванушка молчит, как набрал в рот воды, — в этом его связь с волшебством и водяной стихией. Среди глупцов он оказывается умным.

Но древние люди, сочинившие эту легенду, хотели, может быть, в картинах и в правдоподобной для того времени истории дать еще соответствующее поучение — а именно, что пресыщение, капризы, болтливость и безделье приводят людей к развращенности и способствуют гибели не только отдельных людей, но и целых городов. Так погиб когда-то Сибарис, город, населенный бездельниками, изнеженными людьми, пресытившимися и потому ставшими неспособными защищаться от врагов и ожидавшими счастья от богов. Таким людям было бы лучше всего, как рыбам или паразитам, быть немymi — вот об этом-то и говорит нам старая легенда. Потому что добиться чего-либо человек может, только опираясь на собственные силы, умение и труд, но изнеженные лакомки ленятся затрачивать силы, у них нет умения и они не расположены к труду — он их не радуёт. Вот потому-то они и гибнут.



## Комментарии

В настоящем издании собраны главные работы И. Д. Ермакова по психоанализу литературы: две вышедшие при его жизни монографии, о Пушкине и Гоголе (в приложении к последней приводятся сохранившиеся главы готовившейся ученым второй части исследования, целиком посвященной анализу «Мертвых душ»), и оставшаяся в рукописи книга о Достоевском. В архиве ученого, хранящемся у его дочери М. И. Давыдовой, среди неопубликованных работ есть целый ряд статей, посвященных русской классической литературе («Слову о полку Игореве», басням Крылова, Пушкину, Грибоедову, Лермонтову и др.), исследования по изобразительному искусству, стихи, очерки, эссеистические этюды (образцы последних публикуются в заключительном разделе наст. изд.).

При подготовке текстов была произведена незначительная, но представлявшаяся необходимой их стилистическая редакция, кроме того были отчасти унифицированы авторские примечания (обозначенные звездочками) и выверены приводимые в работах цитаты (о проблеме цитирования Ермаковым источников см. ниже).

Примечания к книгам о Пушкине и Гоголе подготовлены М. В. Строгановым, к работе о Достоевском — Е. Н. Строгановой; справка к разделу «Этюды, эссе» составлена М. И. Давыдовой.

### Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина (*Опыт органического понимания «Домика в Коломне», «Пророка» и маленьких трагедий*).

Впервые: отд. изд. М. ; Пг.: Гиз, 1923. (Психологическая и психоаналитическая библиотека. Вып. XIV. Серия по художественному творчеству.)

Книга вызвала значительный ряд откликов, подписанных самыми авторитетными именами в отечественном литературоведении. В «Жизни искусства» (1924, 8 января. № 2 (926). С. 15) Б. В. Томашевский в обзоре «И еще Пушкиниана» говорит о книгах Ермакова, П. К. Губера «Дон-Жуанский список А. С. Пушкина» (Пг., 1923) и Л. П. Гроссмана «Этюды о Пушкине» (М., 1923). Говоря о «стихийности» «самой Пушкинианы», Томашевский пишет, что с ней «бороться совершенно беспечно, ибо, может быть, это — самая безобидная отдушина для празднословия» (с. 16). Книге же Ермакова уделяется в этом обзоре первое и самое большое место: «Клепать на Пушкина стало признаком хорошего литературного тона. Почему на Пушкина? Очевидно по литературной традиции. Просто так принято, как принято говорить о погоде и спрашивать о здоровье. Не о чем — так о Пушкине. Пушкин складочное место для литературных измышлений. Некогда так раздирали библию и вычитывали из нее все, что

удовно. Ныне такой экран для мыслей и безмыслия — Пушкин. Зудит у литератора «идея» — подбирается — ладно или нет — подходящий стих из Пушкина, тот или ной эпизод из его жизни — и готова новая Пушкиниана. А если нет мыслей — то «медленно» читаются любые стихи Пушкина и тягостно накручиваются любые мысли, приходящие в голову литератора по системе свободных ассоциаций.

Такой нейтрализованный Пушкин, универсальный экран, вытеснил совершенно из сознания современности Пушкина исторического, поэта 20-х и 30-х годов, писавшего в определенной литературной обстановке и реагировавшего на живые литературные явления. Он вытеснил даже другого Пушкина — Пушкина-классика, школьного версификатора, автора неощущаемых (ибо они зазубривались автоматически с младенчества) гладких стихов. Те оба Пушкина были по крайней мере литературны, а этот Пушкин всеобъемлющ, сборен, обычно скучен и весьма комичен подчас. Вот несколько номеров этого сборного Пушкина.

Пушкин № 1 (псевдоним профессора Ермакова). Веселый каламбурист. Слова не вымолвит в простоте. Пародирует сам себя и вдобавок занимается магией. Вот доказательство (см. «труд» проф. Ив.Дм. Ермакова <...>): «Я позволю себе сослаться на случаи, где эта многомысленность слов, так интересовавшая Пушкина, проявляется с неоспоримой убедительностью. Таких примеров можно было бы привести очень много в именах и фамилиях действующих лиц: Евгений Онегин, Гирей, Сальери, Моцарт. Евгений — «хорошо рожденный», Онегин — нега, нежить, Саль — грязный, Морт — мертвый, царт — нежный, — все эти слова найдены и применены Пушкиным с поразительной звуковой четкостью и по-русски, и на иностранных языках» (профессор не комментировал имя «Гирей», вероятно, по очевидному сходству его с гирей) (с. 127), «криптограмма *диавола* Диего-де-Кальвидо» (с. 126. Лишняя буква «К» — очевидно символ «криптограммы»). «В слове Лепорелло есть «лепра» — язва, проказа, есть почти «оторопел»» (с. 127, на той же странице так же разъяснены имена Лаура, Анна, Де-Сольва, Альвар). «Нет сомнения, что Александрийский стих есть стих поэта, Александра» (с. 33, то же с. 160). Стих «Что, перестать, или пустить на *ле*» вызывает разъяснение: «Пе — Пушкин» (с. 28). «Мавруша — уменьшительное от мавр и от Мавра, намек на мавританское происхождение самого поэта» (с. 161 и с. 27). «Домик в Коломне» расшифровывается «Домик колом мне пришелся» (с. 27 и 164). Само собой ясно, что профессора в неистовый восторг приводят описки Пушкина. Если Пушкин пишет вместо «попробуем» — «попробуем», то здесь «уплотнение из попробуем и побреем» (с. 31). Если Пушкин пишет вместо «дочерью» — «дочью», то Ермаков почему-то вспоминает тещу и именует это «очень интересной опиской» (с. 30). Достаточно о каламбурах.

О пародии: «Домик в Коломне» по мнению профессора — пародия на «Пророка» (с. 156—165). «Пророк встречается и его выводит на дорогу *шестикрылый* Серафим, поэт в «Домике» встречается с рифмами по 3 в ряд, т. е. с *шестью*, как у Серафима по числу его крыльев. План небесный «Пророка» и план земной «шуточной поэзии»» (с. 159), «Серафим пользуется мечом и рассекает пророку грудь (план библейский), поэт-Мавруша пользуется бритвой и сам бреет себе бороду (в плане бытовом)... Серафим вырывает внутренности — язык и сердце у пророка; поэт-Мавруша в роли плохой кухарки, в плане бытовой, занимается тем же на кухне» (с. 161). Наконец — Пушкин занимается магией: «Желание» как магическое стихотворение — тема особого исследования профессора. «В магическом действовании, вызывая призрак минувшего и застывая от холода настоящего, поэт в своем желании переносится на юг, к солнцу» (с. 178 и 192). «Это как бы узор, меандр, состоящий из 6 звеньев, разделенных друг от друга рифмующими между собой строками, каймой или включенным мотивом свастики» (с. 182). Я думаю, что цитат достаточно, чтобы, без дальнейшей аргументации, поставить вопрос: почему этот бред печатается под заголовком «Психологическая и психоаналитическая библиотека» и вдобавок *труд по изданию принимает на себя Государственное издательство*, выпускающее его в 4000 экземпляров».

Другой отзыв принадлежал В. Я. Брюсову — в составе обзора ряда работ о Пушкине (Печать и революция. 1924. № 1. С. 260—262): «Проф. Ив.Дм. Ермаков <...> произ-

водит впечатление человека, безнадежно ушибленного Фрейдом. Профессор Иван Дмитриевич весьма желал бы оперировать методом Фрейда, имя коего благоговейно поминается (притом латинскими буквами) на разных страницах «Этюдов», но, будучи, по-видимому, мало к тому способен, только дает на этот метод пародию. Как это ни печально для книги, изданной Гос. Издат., психоанализ проф. Ермакова иногда нелеп, а часто смешон.

Учености в книге достаточно. Есть ссылки на Freud'a, O. Rank'a, Ferenczi, Abraham'a, Betty, Jones'a и др.; есть переводы русских слов на латинский язык: *imago, sinistrum, extraversion, introversio* и др.; есть термины «комплекс матери», «комплекс отца», «прегенитальный период», «анально-садистическая фаза» и др. Есть, наконец, целое философское рассуждение, устанавливающее те принципы, из которых исходит автор, а именно: «Душа поэта — огненное начало...» (тут, конечно, поминается Гераклит). «Данная нам природой огненная душа таит в себе лучшую ценность мира. Сохранить этот пламень неугасимым, пронести его через всю нашу жизнь — такова задача поэта. Этот огонь у Пушкина — божественный Эрос» (тут Платон почему-то не поминается).

Но как это все применяется к психоанализу пушкинских произведений? Вот два-три примера.

«В другом месте, — объясняет проф. Ермаков, — я подробнее касаюсь вопроса о символике правой и левой стороны человека в области его понимания окружающего мира». Лично я этого «другого места», к сожалению, не имею счастья знать, но охотно допускаю, что там изъяснение этой символики приводит к каким-нибудь разумным выводам. Совсем не то в «Этюдах», где такая символика ведет к удивительным нелепостям при психоанализе «Моцарта и Сальери».

«В плане единого человека, — пишет проф. Ермаков, — Моцарт правая сторона его тела, Сальери — левая (неправая), несущая несчастье сторона... Права правая сторона и всегда неправа левая... Страшен Моцарт для Сальери, как страшны успехи правой стороны для левой... Думает о других — правая, Моцарт, и думает только о себе — левая, Сальери». Здесь выписано несколько строк из *нескольких страниц* такого рассуждения. И еще проф. Ермаков добавляет: «Эти параллели можно было бы продолжать без конца». Еще бы не без конца! Но до чего же примитивно разделить всех вообще людей на «людей правой стороны» и «людей левой стороны»! С таким все отмыкающим ключом можно психоанализировать не только Моцарта и Сальери, но все вообще типы, характеры, лица, делить людей на «людей головы» и «людей ног» или «людей сердца» и «людей желудка». Результат получился бы тот же самый, а физиологические обоснования подставить было бы не менее удобно.

Проф. Ермаков старается подтвердить свое рассуждение и анализом стихов. «Насколько органически цельно, — пишет он, — даны нам правая, Моцарт, и левая, Сальери, даже и в звуковом разрезе, об этом могут сказать нам хотя бы первые звуки, с которыми, как с лейтмотивами, вступают в драму Моцарт и Сальери». Какие же это звуки? А видите ли: «правый, Моцарт, произносит при своем появлении: *ага*, левый, Сальери: *все*». Так что же? А вот что: «у Моцарта открытое междометие, купающееся (?) в открытых гласных, у Сальери — две согласные, *с* — движение сверху вниз и узкое *е*». Но позвольте, проф. Ив. Дм. Ермаков! Если это «лейтмотивы», то почему же «левый» или «левая» Сальери потом усердно «купаются» в открытых гласных: «Нет, никогда я зависти не знал» (*е—а—а—а*), «Я Ифигении...» (6 гласных при 3 согласных), «Я, наконец...», «Я алгеброй гармонию...» и т. д. (да и вступительное «все говорят» переполнено звуком *а*), а «правый» или «правая» Моцарт произносит такие скопления согласных: «перед трактиром вдруг...», «чтоб угостить тебя...», «что ж, хорошо...» и т. д. (да и вступительное «ага! увидел ты...» кончается весьма глухим звуком *ы*)!

Это — о «Моцарте и Сальери». А вот параллель между «Пророком» и «Домиком в Коломне». Не правда ли, вы никогда такой параллели не замечали? А как же! психоанализ проф. Ермакова вскрывает ее очень наглядно. Слушайте.

В «Пророке» — «серафим вырвал грешный, празднословный и лукавый язык»; в «Домике» — «фригийский раб, на рынке взяв язык, сварил его». В «Пророке» — «сера-

фим пользуется мечом»; в «Домике» — «Мавруша пользуется бритвой». В «Пророке» — «серафим вынул трепетное сердце у пророка, и он лежит»; в «Домике» — «Мавруша занимается тем же на кухне». В «Пророке» — серафим *отнимает* все, что было у пророка»; в «Домике» — «старуха в страхе, как бы кухарка не вздумала *обокрасть* ее». Пророк — *лежит* «как труп в пустыне»; вдова «ах, ах!» и *шлепнулась...* «Бога глас *вызывает* к пророку»; «глас вдовы *вызывает* бегство Мавруши» — и т. д.

Нет! Если это — психоанализ, то избави нас божественный Эрос, Гераклит, Платон и все другие от психоанализа, по крайней мере, применяемого проф. Ив.Дм. Ермаковым.

Это — более крупные примеры; а вот — более мелкие (не потому, чтобы крупные были исчерпаны, а для сбережения места).

По проф. Ермакову, характер Сальери (левая) носит черты женственности. Следует ученая справка, что женственность мужчины связана с прегенитальным периодом развития, т. е. относится к анально-садистической фазе. Для развившегося из такой фазы характера, — поучает нас Ив.Дм., — типична *скупость*. Надо найти скупость у Сальери. Очень просто. Разве вы забыли, что Сальери *«осмнадцать лет»* берег яд, подаренный ему Изорой, — «последний дар моей Изоры»? Подумайте только! в течение 18 лет у него был яд, и он еще никого не отравил! Конечно же, скупец! Наука торжествует.

Что бы вы думали значит «стих александрийский» в «Домике в Коломне»? В повести после строф о нем есть какой-то пропуск, так что ход мыслей не вполне ясен... О! Проф. Ермаков при помощи психоанализа легко разрешает все трудности. Стих александрийский это значит — «стих Александра», т. е. Александра Сергеевича Пушкина! Именно так. Проф. Ермакову столь нравится его объяснение, что он дважды, в двух разных местах своей книги, повторяет его. Гм, гм! Но если это «стих Пушкина», то как же быть с уверением Пушкина: «Нико с товарищи, друзья натуры, его гулять пустили без цезуры». Неужто же А. С. Пушкин жаловался на Виктора Гюго и французских романтиков за то, что они посягнули на его, Пушкина, стих?

Много увеселительного можно было бы извлечь из экскурсов проф. Ермакова в область звонии стиха и в область символики звуков. Тут мы узнаем, напр., что «з — это неприязненные звуки разлуки, изгнания, более жестокие, чем *в, м* и другие», причем делается и ученая ссылка: «см. А. Вегу». Но, кажется, примеров вполне достаточно.

В книге проф. Ермакова девять статей. Некоторые совершенно нелепы (примеры — выше), другие — просто бесцветны и плоски, но одна составляет исключение, именно первая, о «Домике в Коломне» (не восьмая, параллель «Домика» и «Пророка»). В этой первой статье есть мысли парадоксальные, но стоящие внимания; в ней есть и приемы подлинного психоанализа, а не карикатуры на него. Это до такой степени неожиданно в книге проф. Ермакова, что с трудом верится, что он — автор и этой статьи. Достойная задача для психоанализа — выяснить, как автор, заполнивший 200 страниц разными недоразумениями или общими местами, мог на нескольких начальных страницах высказать ряд любопытных суждений.

Журнал «Русский современник» откликнулся на книгу Ермакова дважды: сначала в составе «Тетради примечаний и мыслей Онуфрия Зуева» (Е. И. Замятина; см.: Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 374), затем — рецензией Л. Я. Гинзбург. (Следует указать, что в письме Замятина к А. Н. Тихонову от 22 мая 1924 г. есть такая достаточно темная фраза: «Теребите Шкловского (кстати, у него Ермаков «О Гоголе» и одна книжка «Тарзана» — прихватите их)» (НЛЮ. № 26. С. 363). Не значит ли это, что первоначально в качестве автора рецензии планировался В. Б. Шкловский, но потом, когда он не написал ее, работа была передана Гинзбург?)

Вот что писал в рубрике «Паноптикум» Замятин:

«Привет профессору Ермакову.

Ввиду приобретения трудов профессора Ермакова под именем «Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина» размышлял, что это удивительно, что я, например,

за 1000 верст здесь, а он в Москве, а как бы один и тот же Онуфрий Зуев — в смысле различных открытий. Так, например, открытие Ермакова, что «александрийский стих — есть стих Александра», т. е. Пушкина.

Рассуждая в том же смысле, полагаю, что город Александрия — есть город Александра, т. е. Пушкина, и здесь, вдобавок, египетское пророчество о рождении великого поэта земли русской» (Русский современник. 1924. Кн. 2. С. 313). И далее:

«Революция в Пушкине.

Т. е. в заключение не открытие, а полнейшая революция! А именно, факт профессора Ермакова, что когда Пушкин сочинял «Домик в Коломне», то даже не знал, кто он сам (т. е. Пушкин) — мужчина или женщина? — и жениться ли должен или выйти замуж?

В связи чего проект: может быть никакой «А. С. Пушкин» даже и не существовал, а была «А. С. Пушкина»? Вот тебе и юбилей!» (там же. С. 314).

Л. Я. Гинзбург написала рецензию на две книги Ермакова: о Пушкине и о Гоголе. Вот фрагменты ее, непосредственно касающиеся Пушкина: «Отдавая должное, — пишет Ермаков, — формальному методу, научившему нас вглядываться в «отдельные элементы» произведения, мы стосковались о самом произведении».

Способы «органического понимания» самого произведения мы только что видели; что же касается «отдельных элементов», то формальный метод, очевидно, плохо научил проф. Ермакова в них вглядываться. Так в главе, специально посвященной вопросу об эмоциональной окраске стихотворных метров, он сообщает следующее:

«В стихотворении «Зимняя дорога»:

Что-то слышится родное  
В долгих песнях ямщика,  
То разгулье удалое,  
То сердечная тоска —

поэт, пользуясь размером грустным *ямбическим*, в повышенном по своему содержанию произведении создает внутренний разлад, шемящую тоску, внутреннюю борьбу, еще более подчеркивающую контрасты» (с. 190). Остается допустить, что «шемящая тоска» и проч. создается какими-то иными условиями, потому что «Зимняя дорога», как это нетрудно заметить, написана безупречным четырехстопным *хореем*».

Перевем цитирование рецензии, чтобы — справедливости ради — отметить, что в данном случае рецензент оказался неправ. У Ермакова сказано так:

«При такой поправке нам ясно будет, что в стихотворении «Зимняя дорога»

Что-то слышится родное...» — и далее все четверостишие (ср. наст. изд. С. 155). Последующий текст начат у Ермакова с абзаца, и в нем утверждается, что в «грустных» *ямбических* стихах поэт дает «повышенное» (в данном случае — эмоционально приподнятое) настроение, а в «веселых» *хорейческих* стихах использует грустные темы. Нет смысла спорить здесь с Ермаковым относительно его определений эмоциональных оборотов стихотворных размеров, но нельзя не указать на непонимание рецензентом текста книги.

Продолжим цитирование рецензии:

«Но если этому исследователю Пушкина не всегда удается отличить ямб от хорей, с тем большим успехом прозревает он глубины «формальных элементов»: мужские и женские рифмы оказываются носителями мужского и женского начала; последняя строфа, повторяющая первую, — замыкает магический круг; «органичность» композиции «Скупого рыцаря» доказывается тем, что в первой сцене Альбер рассматривает испорченный шлем, а в последней «портит свою репутацию» (с. 41).

Налицо, разумеется, и осмысление звуков, которые делятся на... правые и левые. «Правый Моцарт произносит при своем появлении «ага», левый Сальери — «все» — у Моцарта «открытое междометие, купающееся в открытых гласных, у Сальери — две согласных». Право, до такой «магии слова» не додуматься и Бальмонту!

Тому, что человек, вооруженный подобными средствами, основывает собственный метод изучения литературы, — удивляться не приходится; сейчас метод — «самое главное», об этом слышали многие, даже никогда не слышавшие о том, что «Зимняя дорога» написана хореем. Интересно то, что при ближайшем рассмотрении «новый метод» оказывается подозрительно знакомым. Эту технику домыслов и вариаций *на темы* очень хорошо знаем все мы, в свое время писавшие «характеристику Татьяны» и «почему Лиза Калитина ушла в монастырь?» Положительно, «органический подход» не так уж страшен: этюды о маленьких трагедиях Пушкина сплошь построены на «психологии» преподавателей русской словесности, и если в нее от времени до времени вторгается мужское начало Моцарта или сексуальные извращения Сальери, то читатель, совершенно успокоенный классическим рассуждением о влиянии детства Сальери на его последующие поступки, в смятение уже не приходит». И далее:

«Пожалуй, еще забавнее превращение, которому подвергается в руках Ермакова метод философских интерпретаций. Ограничусь примером сравнительного истолкования «Пророка» и «Домика в Коломне»: «Как труп в пустыне лежал пророк; вдова, увидев Маврушу, — «ах, ах» — и шлепнулась. Упал измученный пророк, и нет Серафима, упала вдова, и простыл след Мавруши» (с. 162). — Согласитесь, что трудно придумать более злую карикатуру на антитезы и параллели в духе Мережковского.

Ермаков как будто задается целью скомпрометировать путем доведения до абсурда все существующие до него в русской критике «подходы» — вплоть до биографического. Так, например, он утверждает, что «Параша и графиня не что иное, как сам Пушкин... Графиня — это он теперешний. Параша — он же в пору лица» (Русский современник. 1924. Кн. 4. С. 260—261).

В дальнейшем книга Ермакова о Пушкине изредка упоминалась (в основном оцениваясь скептически) в обзорно-перечислительном контексте.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

<sup>1</sup> Термин «органическое понимание» создан Ермаковым от слова *организм*: именно как организм рассматривает он художественное произведение в его целом. Ср., например, в книге о Гоголе: «организм художественного произведения». Вместе с тем это уподобление продукта художественного творчества организму вполне естественно в психолого-психоаналитическом подходе к литературе, которая осознается как плод органичных (=несознательных) проявлений.

<sup>2</sup> 3. Фрейд рассматривает описки в ряду других «ошибочных действий» (оговорки, неправильные поступки и проч.) как одну из форм проявления бессознательного (*Фрейд Зигмунд*. Лекции по введению в психоанализ. М.; Пг., 1923. Ч. 1. С. 31, 67—84). В связи с этим уместно обратить внимание на «описки» самого Ермакова, которые могли бы дать интересный материал для психоаналитиков. Герой «Скупого рыцаря» Альбер назван на протяжении всей книги Альбертом, Дон Гуан и донна Анна из «Каменного гостя» — соответственно Доном Жуаном и Донной Анной. В «Моцарте и Сальери» уличный музыкант играет на скрипке, в то время как у Пушкина — на «скрышке». Фамилия Диего де Кальвадо, героя «Каменного гостя», упорно пишется как Кальвидо и в такой именно форме и разбирается как анаграмма к слову *дьявол*. Написание большинства собственных имен в тексте Ермакова мы исправили и унифицировали, но Диего де Кальвадо и другие «описки», существенные для анализа, вынуждены были оставить в неприкосновенности.

<sup>3</sup> Имеется в виду французский поэт-трубадур Бертран Борн (1140—1216).

<sup>4</sup> Институт слова — подразделение Российской (Государственной) Академии художественных наук.

<sup>5</sup> Все эти работы опубликованы не были. О попытках Ермакова издать сборник своих статей и эссе см. коммент. к разделу «Этюды, эссе» в наст. изд.

## ВВЕДЕНИЕ

- <sup>1</sup> Посвященные интерпретации творчества Пушкина работы Михаила Осиповича Гершензона (особенно две его прижизненно вышедшие книги «Мудрость Пушкина» (1919) и «Гольфстрем» (1922)) оказали сильное воздействие на формирование исследовательских приемов Ермакова. Характерно, что Б. В. Томашевский в 1925 г. сопоставлял гершензоновский подход с фрейдизмом (см.: *Томашевский Б. Пушкин. Работы разных лет.* М., 1990. С. 69).
- <sup>2</sup> Цитата из стихотворения 1830 г. «Поэту» («Поэт, не дорожи любовью народной...»): *Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. [Л.] 1948. Т. III. С. 223.* Далее при ссылках на сочинения Пушкина указываются только том и страница по этому изданию. В комментарии оговариваются лишь те цитаты, которые не раскрыты самим Ермаковым либо приведены им в неточной форме. Неточность цитирования текстов изучаемых авторов — большая и интересная проблема при чтении Ермакова. Многие объясняется, конечно, цитированием по памяти, без справок в соответствующих изданиях. Но в ряде мест (подчас наиболее ответственных) эти неточности выглядят сугубо нарочитыми.
- <sup>3</sup> Достаточно распространенное на рубеже XIX—XX вв. название стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» (1828).
- <sup>4</sup> Прочь, непосвященные (*лат.*).
- <sup>5</sup> У Пушкина: «Поэт по лире вдохновенной...» (III, 141).
- <sup>6</sup> Чувственный опыт (*нем.*).
- <sup>7</sup> У Пушкина: «Сердца волнует, мучит» (III, 141).
- <sup>8</sup> *Гершензон М. О. Мудрость Пушкина.* Томск, 1997. С. 108. Здесь же — датировки и других произведений Пушкина, названных Ермаковым. Современная датировка «Домика в Коломне» — 5—9 октября 1830 г. (см.: *Болдинская осень... / Сопроводительный текст В. И. Порудоминского и Н. Я. Эйдельмана.* М., 1974. С. 159; см. здесь же датировки других текстов).

## «ДОМИК В КОЛОМНЕ»

- <sup>1</sup> См.: *Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. VII. С. 535.*
- <sup>2</sup> См.: *Брюсов Валерий. Мой Пушкин: Статьи, исследования, наблюдения.* М.; Л., 1929. С. 56—58.
- <sup>3</sup> *Ходасевич В. Ф. Петербургские повести Пушкина // Ходасевич Владислав. Колблемый треножник: Избранное.* М., 1991. С. 172—179.
- <sup>4</sup> *Гершензон М. О. «Домик в Коломне» // Гершензон М. О. Мудрость Пушкина.* С. 116.
- <sup>5</sup> Исповедание веры (*лат.*).
- <sup>6</sup> Имеется в виду первая публикация «Домика в Коломне» в альманахе «Новоселье» (V, 512, 513).
- <sup>7</sup> См.: *Пушкин. Т. V. С. 375.*
- <sup>8</sup> См. изд.: *Пушкин. Домик в Коломне / Подготовка текста и примечания М. Л. Гофмана.* Пб., 1922.
- <sup>9</sup> «С английского» — помета при стихотворении «Цыганы» в оглавлении изд. «Стихотворения Александра Пушкина» (СПб., 1832. Ч. 3); ср.: III, 876.
- <sup>10</sup> Так Ермаков здесь и далее называет стихотворение Пушкина «Прощание» (III, 233).
- <sup>11</sup> Цитата из стихотворения Пушкина «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»; III, 228).
- <sup>12</sup> Имеется в виду стихотворение «Паж, или Пятнадцатый год» (1830; III, 234).

- <sup>13</sup> Письмо Пушкина к Н. Н. Гончаровой от 30 сентября 1830 г. (XIV, 114 — франц. оригинал; перевод: 417).
- <sup>14</sup> Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. С. 110.
- <sup>15</sup> То мужчина, то женщина (*лат.*). Эпиграф ко второму слою автографа поэмы «Домик в Коломне» с поправками (V, 373). В 1836 г. Пушкин использовал эти слова в качестве эпиграфа к статье «<Предисловие к запискам Н. А. Дуровой>». Цитата из «Метаморфоз» Овидия (кн. IV, стих 820).
- <sup>16</sup> Цитата из «Евгения Онегина» (VI, 37).
- <sup>17</sup> См. также в наст. изд. в книге о Гоголе главу «Нос».
- <sup>18</sup> Ср.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VII. С. 339.
- <sup>19</sup> См.: Пушкин [Собр. соч.] / Под ред. С. А. Венгеров. СПб., 1907. Т. III. С. 97.
- <sup>20</sup> См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 296.
- <sup>21</sup> Ср.: V, 383.
- <sup>22</sup> У Пушкина: «смирная лачужка» (V, 85).
- <sup>23</sup> Ср. современный перевод этого письма Шиллера к Готфриду Кернеру: Шиллер Фридрих. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. VII. С. 183—184.
- <sup>24</sup> Неточно: фрагмент «Поплетусь-ка дале...» в тексте поэмы не предшествует, а следует за фрагментом «Не стану их надменно браковать...» (соответственно: V, 85 и 83).
- <sup>25</sup> Ср.: Пушкин. Домик в Коломне. С. 93.
- <sup>26</sup> Ср.: V, 375, прим. 2.
- <sup>27</sup> См. черновые письма Пушкина к Н. О. и С. Л. Пушкиным от 6—11 апреля 1830 г. (XIV, 77, пер. с франц. 405).
- <sup>28</sup> Гофман М. Л. История создания и текста «Домика в Коломне» // Пушкин. Домик в Коломне. С. 98: «Вместо «Брить» Пушкин начал сперва писать другое слово».
- <sup>29</sup> Пушкин. Домик в Коломне. С. 80.
- <sup>30</sup> В 1825 г. в парижском театре у Сен-Мартенских ворот с большим успехом шла пьеса «Жоко, или Бразильская обезьяна». В роли добродетельной обезьяны, умирающей в конце пьесы, особым вниманием публики пользовался мимический актер Мазюрье (см. примечания Б. В. Томашевского в изд.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. IV. С. 438).
- <sup>31</sup> Здесь и далее в главе цитируется черновой текст поэмы: V, 375, 377, 381.

### «СКУПОЙ РЫЦАРЬ»

- <sup>1</sup> Слова, приписанные Пушкину в изд.: Записки А. О. Смирновой (Из записных книжек 1826—1845 гг.). СПб., 1895. Ч. 1. С. 210. Ермаков вполне доверял этому изданию, хотя и в его время раздавались голоса, опровергавшие аутентичность этого текста. Данную цитату, ближе к тексту оригинала, приводит и Д. С. Мережковский (статья «Пушкин» в цикле «Вечные спутники»; ср.: Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 509). Следует читать: «Суть в нашей душе, в нашей совести... если б зло...»
- <sup>2</sup> См.: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 331.
- <sup>3</sup> См. опубликованный П. В. Анненковым реестр драм: Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 268—269.
- <sup>4</sup> Ср.: Рукою Пушкина... С. 276.
- <sup>5</sup> Ср., например, письма к П. А. Плетневу около (не позднее) 29 октября 1830 г.: «чумная Москва» (XIV, 118); к Н. Н. Гончаровой с той же датировкой: «чумное время» (XIV, 119). См. также письмо, упомянутое в прим. 13 к главе «Домик в Коломне».

- <sup>6</sup> Ср.: «Любовь скупого к золоту всего менее похожа на влечение повесы к развратнице или к обманутой им дуре, ибо это любовь без удовлетворения, любовь без духовного содержания платонизма. Скупец — тот же скопец, развратный и целомудренный, но уже никак не повеса» (*Минский Н. «Скупой рыцарь»* // Пушкин / Под ред. С. А. Венгерова. Т. III. С. 105).
- <sup>7</sup> *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. VII. С. 561.
- <sup>8</sup> См.: *Фрейд З.* Очерки по психологии сексуальности. М.; Пг., [1924]. С. 48—116.
- <sup>9</sup> См.: *Джонс Э.* Об анально-эротических чертах характера // Психопроанализ и учение о характерах. М.; Пг., 1923. С. 34—35.
- <sup>10</sup> Стихотворение «Поэту» (III, 223).
- <sup>11</sup> См.: *Фрейд З.* Характер и анальная эротика // Психопроанализ и учение о характерах. С. 17—23.

#### «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»

- <sup>1</sup> Цитата из поэмы «Руслан и Людмила»; IV, 5.
- <sup>2</sup> См.: VII, 306.
- <sup>3</sup> Статья «Моцарт и Сальери»: *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. С. 87.
- <sup>4</sup> См. современное толкование ряда подобных проблем: *Иванов В. В.* Чет и нечет: Асимметрия головного мозга и знаковых систем. М., 1978.
- <sup>5</sup> Неправильное, неблагоприятное, несчастное (*лат.*).
- <sup>6</sup> Термин психоанализа, широко использовался З. Фрейдом и его последователями.
- <sup>7</sup> Имеется в виду цикл рисунков М. А. Врубеля к «Моцарту и Сальери» (1884). Ермаков написал отдельный очерк «Михаил Александрович Врубель. 1856—1910», основанный и на личных впечатлениях, так как он имел возможность наблюдать душевнобольного художника. Рукопись очерка хранится у М. И. Давыдовой.
- <sup>8</sup> Термин психоанализа. Вытеснение — перевод психического содержания из сознательного в бессознательное и/или удержание его в бессознательном состоянии. Рассматривается как защитный механизм в борьбе Я с неприемлемыми для него внешними условиями.
- <sup>9</sup> Термин психоанализа (введен Г. Эллисом). Аутоэротизм — удовлетворение сексуальных влечений при отсутствии внешнего объекта. Свойствен, в первую очередь, ранним стадиям развития сексуальности.
- <sup>10</sup> Метод диагностирования и лечения болезней в психоаналитической практике.
- <sup>11</sup> См. прим. 11 к предыдущей главе.
- <sup>12</sup> См. прим. 9, 11 к предыдущей главе.
- <sup>13</sup> *Фрейд Зигмунд.* Очерки по психологии сексуальности. С. 71, 73.
- <sup>14</sup> Ср., например: *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. С. 87.

#### «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»

- <sup>1</sup> Цитата из статьи «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности» (1836; XII, 69).
- <sup>2</sup> Имеется в виду эпизод из шестой песни поэмы Д. Байрона «Дон-Жуан», где герой, переодетый девушкой, попадает в гарем султана.
- <sup>3</sup> Статья Гершензона «Метель»: *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. С. 98 и след.
- <sup>4</sup> Цитата из статьи «Вольтер» (1836; XII, 81).
- <sup>5</sup> Термин психоанализа, означающий то или иное представление в рамках эдипова комплекса, которое формируется в сознании любого человека.
- <sup>6</sup> У Пушкина: «Как на булавке стрекоза» (VII, 153).
- <sup>7</sup> См.: *Фрейд З.* Некоторые типы характеров из психоаналитической практики // Психопроанализ и учение о характерах.

- <sup>8</sup> Цитата из стихотворения 1830 г. «В начале жизни школу помню я...» (III, 255).
- <sup>9</sup> Цитата из статьи «Отрывки из писем, мысли и замечания» (1827; XI, 52).
- <sup>10</sup> Ср.: «Говоря о психологии художественного творчества, мы должны прежде всего иметь в виду эти две совершенно различные возможности его возникновения <...> На языке психологии первый тип мы называем *интровертным*, а второй — *экстравертным*. Для интровертной установки характерно утверждение субъекта с его осознанными намерениями и целями в противовес притязаниям объекта; экстравертная установка отмечена, наоборот, покорностью субъекта перед требованиями объекта» (Юнг Карл Густав. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 105—106. Доклад «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству», 1922).
- <sup>11</sup> Термин психоанализа, означающий непреодолимый навязчивый страх человека, обусловленный бессознательным конфликтом душевных стремлений.
- <sup>12</sup> Фрейд Зигмунд. Тотем и табу. М. ; Пг., [1923]. Глава «Табу и амбивалентность чувств». С. 32—85.
- <sup>13</sup> Аффект — необходимое потрясение для пробуждения демонически-гениального. (нем.). Немецкий этнограф и культуролог Лео Фробениус (1873—1938) разработал теорию души культуры («пайдеума»), в которой постоянно борются сильное («мужское») и слабое («женское») начала.
- <sup>14</sup> Имеется в виду вытеснение (см. прим. 8 к главе «Моцарт и Сальери»).
- <sup>15</sup> Ср.: «Сущность его состоит в том, что лица, о которых идет речь, никогда не избирают объектом своей любви свободной женщины, а неизменно такую, на которую предъявляет права другой мужчина: супруг, жених или друг» (указ. соч. С. 146).
- <sup>16</sup> Один из признаков ранней стадии развития эротизма.
- <sup>17</sup> См. выше прим. 7. Анализ описываемых ситуаций Фрейд строит, в том числе, на примере героев Шекспира.
- <sup>18</sup> У Пушкина:

Дон Гуан  
Что за странная вдова?  
И недурна?  
Монах  
Мы красотою женской,  
Отшельники, прельщаться не должны,  
Но лгать грешно; не может и угодник  
В ее красе чудесной не сознаться.  
Дон Гуан  
Недаром же покойник был ревнив (VII, 142).

Никакой непосредственной связи между первым и последним стихом цитируемого фрагмента, как видим, нет.

- <sup>19</sup> У Пушкина: Диего де Вальвадо (VII, 158).
- <sup>20</sup> Вып. X «Психологической и психоаналитической библиотеки» не вышел в свет. Но в книге Фрейда «Тотем и табу» (с. 79) к фразе «Изучение древнейших языков показало нам, что когда-то было много таких слов, обозначавших противоположности в известном — если не совсем в одном и том же смысле, т. е. они были амбивалентны, как слово *табу*» — Ермаков делает примечание: «Сравн. мой реферат о работе Abel'я (вып. X библиот.)».
- <sup>21</sup> Ср. письмо Пушкина к А. А. Бестужеву от конца января 1825 г.: «Теперь вопрос. В комедии Горе от ума кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов» (XIII, 138).
- <sup>22</sup> В серии «Психологической и психоаналитической библиотеки» планировалась в качестве вып. XII книга Ермакова «Гипнотизм» (не вышла, рукопись не известна). Речь идет либо о работе: *Ferenczi S. Entwicklungsstufen des Wirklichkeitssines // International Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*. 1913. Bd. I; либо о его статье в «Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen» (1909. Bd. I).

- <sup>23</sup> Ср.: «Дон-Жуан Пушкина, несомненно, из семьи жизнерадостных и беззаботных Дон-Жуанов и, действительно, настолько симпатичных, что люди могли и не просить у Бога защиты от его козней»; приглашение статуи — «мальчишеская выходка — не больше», «поэтому и появление статуи в конце пьесы грешит некоторой жестокостью» (*Котляревский Нестор. «Каменный гость»* // Пушкин / Под ред. С. А. Венгерова. Т. III. С. 145—146).

#### «ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»

- <sup>1</sup> Цитата из стихотворения «Герой» (1830; III, 252).  
<sup>2</sup> См. комментарий Н. В. Яковлева в изд.: Пушкин. Полн. собр. соч. Л., 1935. Т. VII (пробный том).  
<sup>3</sup> Дата окончания «Пира во время чумы» — 8 ноября 1830 г. (VII, 318).  
<sup>4</sup> Ср. письмо к П. А. Плетневу от 22 июля 1831 г. (XIV, 197).  
<sup>5</sup> См., в первую очередь: *Анненков П. В.* Материалы к биографии А. С. Пушкина. С. 263—264.  
<sup>6</sup> Ср.: *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 71.  
<sup>7</sup> Ср.: *Мережковский Д. Л.* Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 510.  
<sup>8</sup> Имеется в виду, видимо, статья: *Иванов Вячеслав.* О новейших исканиях в области художественного слова // Научные известия Академического центра Наркомпроса. М., 1922. Сб. 2. С. 165—171.  
<sup>9</sup> Здесь и ниже — цитаты из стихотворения «Прощание», неправильно названного «Расставанием» (ср.: III, 233).  
<sup>10</sup> Неточно; у Пушкина: «Пред заточением его» (III, 233).  
<sup>11</sup> Цитата из чернового текста шестой главы «Евгения Онегина» (VI, 411).

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

- <sup>1</sup> Цитата из стихотворения «Элегия» (1830; III, 228).  
<sup>2</sup> См. особенно: «Общее Гераклиту и Пушкина восприятие мира как движения или огня естественно привело обоих к тождественному пониманию истины» (*Гершензон М.* Гольфстрем. С. 96).  
<sup>3</sup> Цитата из стихотворения «Люблю ваш сумрак неизвестный...» (1822; II, 255).  
<sup>4</sup> Ср. черновой текст «Домика в Коломне»: V, 381.  
<sup>5</sup> Цитата из стихотворения «Поэт» (1827; III, 65).  
<sup>6</sup> Цитата из стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836; III, 424).  
<sup>7</sup> Ср., например: *Брюсов Валерий.* «Домик в Коломне» // Пушкин / Под ред. С. А. Венгерова. Т. III. С. 90.  
<sup>8</sup> Цитата из стихотворения «В часы забав и праздной скуки...» (1830; III, 212).  
<sup>9</sup> Цитата из чернового текста «Домика в Коломне» (V, 381).  
<sup>10</sup> Черновой текст «Домика в Коломне» (V, 375—377).  
<sup>11</sup> Ср.: *Брюсов Валерий.* Мой Пушкин: Статьи, исследования, наблюдения. С. 61.  
<sup>12</sup> Черновой текст «Домика в Коломне» (V, 375).  
<sup>13</sup> Ср.: *Пушкин.* Домик в Коломне. С. 97—98.  
<sup>14</sup> *Ходасевич Владислав.* Колеблемый треножник. С. 184—186.  
<sup>15</sup> Возможно, это опечатка, и речь идет о выдвинутой В. В. Вересаевым концепции рассмотрения Пушкина «в двух планах». Вместе с тем, при всей близости Ермакова к некоторым суждениям Вересаева, он нигде не говорит о нем.  
<sup>16</sup> Ср. заглавие стихотворения Пушкина 1823 г. «Телега жизни».

- <sup>17</sup> Пушкин Л. С. Биографическое известие об А. С. Пушкине до 1826 года // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. I. С. 56.
- <sup>18</sup> Ср.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. VII. С. 535.
- <sup>19</sup> Абрагам К. Сон и миф: Очерк народной психологии. М., 1912.
- <sup>20</sup> Речь идет о книге М. Гершензона «Гольфстрем».
- <sup>21</sup> Цитата из стихотворения «Поэту» (1830; III, 223).
- <sup>22</sup> Цитата из стихотворения «Поэт и толпа» (1828; III, 142).
- <sup>23</sup> Цитата из стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829, III, 195).
- <sup>24</sup> Цитата из стихотворения «Поэт» (III, 65).
- <sup>25</sup> Это место восходит, очевидно, к символистской концепции вечно женственного. Ср., например: Минц З. Г. Владимир Соловьев — поэт // Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974; она же. Блок и русский символизм // Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1980. Кн. I (Литературное наследство. Т. 92).
- <sup>26</sup> См. заключительное «Примечание» Ермакова к главе о «Пире во время чумы».

#### ПРИЛОЖЕНИЕ. «ЖЕЛАНИЕ» КАК МАГИЧЕСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ ПУШКИНА.

- <sup>1</sup> Здесь Ермаков анализирует стихотворение, которое публикуется теперь без названия: «Кто видел край, где роскошью природы...» (II, 190—191). Во времена Ермакова оно именовалось «Желание». Текст стихотворения цитируется по изд.: Пушкин / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1907. Т. II. Ч. 2. С. 68.
- <sup>2</sup> Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922. С. 74—75.
- <sup>3</sup> Цитата из стихотворения «Аквилон» (1824; II 365).
- <sup>4</sup> Из поэмы «Бахчисарайский фонтан».
- <sup>5</sup> На тему «Органичность и выразительность в картине» Ермаковым был прочитан доклад на съезде психоневрологов в 1923 г. Это исследование планировалось издать как XV (не вышедший) выпуск «Психологической и психоаналитической библиотеки» (рукопись сохранилась в архиве ученого).
- <sup>6</sup> Цитата из поэмы «Полтава» (V, 39).
- <sup>7</sup> Цитата из стихотворения «История стихотворца» (1817—1820; II, 120).
- <sup>8</sup> Цитата из стихотворения «Поэт и толпа» (III, 141).
- <sup>10</sup> Брик О. М. Звуковые повторы. (Анализ звуковой структуры стиха) // Поэтика: Сб. по теории поэтического языка. I. Пг., 1919. С. 83, 86—89.
- <sup>11</sup> Стихотворение «Счастливы ты в прелестных дурах...» (1829; III, 171).
- <sup>12</sup> О несправедливом упреке в адрес Ермакова в связи с размером стихотворения «Зимняя дорога» в рецензии Л. Я. Гинзбург см. в преамбуле к комментарию к данной работе.
- <sup>13</sup> См. главу «Каменный гость», прим. 20.

### Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя (Органичность произведений Гоголя)

Впервые: отд. изд. М. ; Пг., 1924. 253 с. (Психологическая и психоаналитическая библиотека. Вып. XVI. Серия по художественному творчеству).

Данная книга получила по сравнению с первой меньшее количество откликов. В уже упоминавшейся рецензии Л. Я. Гинзбург в «Русском современнике» (1924. Кн. 4. С. 259—260) сказано о ней следующее: «Говорить о книгах Ермакова задача неблаго-

дарная, настолько убедительно они сами за себя говорят; лучшее, что может сделать рецензент, — это предоставить слово автору: «Иван Никифорович близок к природе: как велит природа, он Довгочун, т. е. долго чихает» (уверен ли проф. Ермаков в том, что природа велит именно долго чихать?).

«Иван Иванович искусственен, он Перерепенко, он может быть вырос сверх репы». Кроме того оказывается, что оба друга символизируют собой верхнюю и нижнюю половины человеческой особи. «Границей между ними, т. е. тем местом, где они соединены, является Пулопуз — или место пупка». Это открытие потребовало еще следующего подстрочного примечания: «Подобно тому, как заседатель (он сидит, заседает) лучше всего может судить о хвосте Ивана Никифоровича, так, по тому же принципу, Пулопуз может судить о связи между Ив. Ив. и Ив. Ник.»

Я ничего не прибавлю из опасения, что всякие комментарии покажутся бледными по сравнению с этим текстом...»

Далее, говоря о том, что книги Ермакова построены на усвоении и комическом повторении (пародировании) уже устоявшихся в литературной критике приемов, Л. Я. Гинзбург пишет: «А вот и еще знакомый голос: «Куда мчатся тройка Попришина, коляска Чичикова? Почему расступаются все страны, давая дорогу Селифану и Петрушке? Нашел ли Гоголь то Эльдorado, куда стремился всю жизнь?» Жаль, что Ермаков не намеревался здесь пародировать Айхенвальда — пародию пришлось бы признать на редкость удачной».

В конце рецензии делается следующий вывод: «Фрейдизма во всем этом не так уж много. О том, что мы находимся в лоне психоаналитической библиотеки, нам напоминают от времени до времени «вытеснения», «комплекс» (кстати, по диагнозу Ермакова, Гоголь страдал «чиничовничным комплексом», по какой причине он и писал о чиничниках), сексуальные подоплеку и проч. — все это наполовину затонувшее в чудовишной крошке из литературной безграмотности, ученых претензий и ученического красноречия. К этому букету остается добавить еще «собственные» каблистические приемы автора — род словесного шпагоглотательства:

«Число оказывается 34, т. е. 43, наоборот прочтенное, причем число 34 как бы приглашает нас разделить также и слово февраль, перевёрнутое вверх ногами, т. е. враль фе(рдинанд)».

Беру на себя смелость уверить читателей в том, что эти строки написаны не «Мартобря 86 числа» и не А. И. Попришиным, а в 1923 г. И. Д. Ермаковым, профессором московского университета, редактором психологической и психоаналитической библиотеки — и отпечатаны в Госиздате» (с. 261).

Не менее резко прозвучал отзыв из другого лагеря, причем отзыв человека, которого сам Ермаков цитировал и на которого ссылался с большим уважением. В. Ф. Переверзев писал: «В свое время доморощенный российский филолог и беллетрист г. Вельтман написал дивную книгу, в которой доказывал путем своеобразного филологического анализа, что все народы пошли от славян и что Киев — пуп земли. Филологические приемы г. Вельтмана, писал об этой книге Добролюбов, основаны на следующих весьма простых открытых им законах языка: 1) при переходе слов из одного языка в другой всякая гласная может превращаться во всякую гласную; 2) всякая согласная может превращаться во всякую согласную; 3) во всяком слове, согласно требованиям благозвучия, может быть выпущена или прибавлена всякая как гласная, так и согласная буква, а равно целые слоги. NB: нередко также гласные превращаются в согласные и наоборот. Как видите, филологическая система — весьма простая, и г. Вельтман пользуется ею неутомимо и делает открытия в самом деле блестящие. Например, вот хоть бы гуны — кто бы это были по-вашему? По-латыни они пишутся Guni и Huni; теперь можете догадаться? Нет? Так г. Вельтман еще приближает их к русскому: Nhuni. Все еще не отгадываете? Ну, автор дает им еще более русский вид: Chueni. Неужели и теперь не знаете? Это уже, кажется, так чисто по-русски, что чище быть нельзя; только напишите это самое русскими буквами — что выйдет? Вельтман

уверяет, что выйдет: кыяне, т. е. киевляне, обитатели города Киева. Вот вам и отгадка. Нет возможности передать всему образованному миру филологических сокровищ, обретенных г. Вельтманом на пользу славянского мира.

Профессор Ермаков трудится не в пользу славянского мира, а в пользу мира фаллического, опирается не на филологию, а на психоанализ, но приемы его психоанализа до чрезвычайности напоминают приемы филологического анализа Вельтмана, а блеск его открытий совершенно затмевает блеск открытий последнего.

Как вы думаете, читатель: из-за чего в повести Гоголя поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем? Из-за того, что последний не захотел уступить первому ружья в обмен на бурую свинью и выругался гусакom? Ошибаетесь. Ружье-то оказывается не просто ружье, а символ мужского полового органа; свинья — не просто свинья, а символ полового органа женского; гусак — не гусак, а «хорохорящийся самец», да и сами Иван Иванович с Иваном Никифоровичем не два пошлых миргородских обывателя, а «две стороны, две натуры — сторона разума, изворотливой мысли, лживых, обманных процессов умственной деятельности, с одной стороны, а с другой — низшие функции организма, его чисто инстинктивная жизнь... Границей между ними, т. е. тем местом, где они соединены или где «черт связал их веревочкой», является Пупопуз или место пупка», и ссорятся эти две натуры из-за половой сферы. Вы думаете, что Шинель — это простая шинель? Ошибаетесь. Это — символ мужского полового органа, а Акакий Акакиевич — мученик и жертва полового инстинкта. Трагедия Акакия Акакиевича оказывается в том, что «родительница хотела бы <назвать его> Варадат, т. е. бородат, или Варух — все-таки связанный с Варадатом, т. е. мужчину, но пришлось дать имя, оканчивающееся не на согласную, в которой больше мужского, а с окончанием на гласные». Можно бы привести еще ряд откровений о Гоголе проф. Ермакова, но думаю, что и приведенных достаточно, чтобы составить себе понятие об их блеске, глубине и значительности. Приемы ермаковского психоанализа столь же просты, как и приемы филологического анализа у Вельтмана. Последний путем вольной игры, звуковыми сближениями, превращая всякий звук во всякий звук, открыл, что названия всех племен и народов могут быть сведены к одному центру — киевлянам. Ермаков путем вольной игры, ассоциациями представлений по сходству и смежности, дающей возможность замещать всякое представление всяким другим представлением, заместил их все представлением полового органа, каковой и оказался осяю гоголевского творчества. Работа Ермакова движется не логическим мышлением, а психологической ассоциацией. Его книга — плод той психической деятельности, которая, пользуясь выражением теоретиков психоанализа, свободна от цензуры сознания, и в результате которой возникает сон и бред. Книга Ермакова — сон, сон же, как мы узнали от Ермакова, все равно что нос, и читатель книги, желающий из нее что-нибудь узнать о Гоголе, остается с носом» (Печать и революция. 1924. № 3. С. 236—237).

Другой с почтением цитируемый Ермаковым автор (тоже другой ориентации) так отозвался о его трудах. В книге «Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский» В. В. Виноградов писал: «Проф. И. Д. Ермаков, вскрывая при посредстве «Носа» всякие «скверны» (ср. 91 стр. его послесловия к изданию «Носа». — М., «Светлана», МСМХХI), как чужие, так и свои, фрейдянские, принял сон матери Гоголя за первоначальное название повести «Нос» и пришел к такому пессимистическому выводу: «...если прочесть наоборот слово «сон», то получится «нос», ведь носа нет в действительности, нос есть сон, носов нельзя увидеть... но в то же время всякая опасность, угрожающая целостности носа, живо волнует и является источником неисчислимых страданий и унижений для того, кто не видит своего носа» (стр. 99—100. Ср. книгу И. Д. Ермакова «Очерки по анализу творчества Гоголя»). Историку литературы и языка трудно принять и понять эти грустные думы, навеянные новеллой Гоголя на исследователя «сексуальной функции» слов. Я могу лишь выстроить литературную параллель: отношение Ермакова к гоголевскому «Носу» напоминает отношение гоголевского доктора к носу майора Ковалева — во всей полноте его тонкого диагноза» (Л., 1929. С. 43—44; ср.: Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 23).

Книга Ермакова о Гоголя вызвала, наконец, критические отклики и в не-литературоведческой среде. Так психолог и педагог А. Б. Залкинд, во многом принимавший учение Фрейда, говоря, что большую опасность имеют «непродуманные, внекритические попытки “потопить” в модных теориях «все прочие научные системы», называет, в частности, и «И. Д. Ермакова, официального редактора нашей крупнейшей психологической библиотеки, поющего в своих предисловиях стопроцентные дифирамбы всему Фрейду, полностью, без изъятия, принимающего на веру всю фрейдовскую раздвоенность, все его субъективизированные понятия, за своей подписью выпускающего (и это в наши-то времена марксистской, социологической критики) голый половой анализ творчества Гоголя...» (Фрейдизм и марксизм // Красная новь. 1924. № 4.; ср.: Залкинд А. Фрейдизм и марксизм // Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. М., 1994. С. 146).

Один из наиболее ярких критиков фрейдизма В. Н. Волошинов в книге «Фрейдизм» (М.; Л., 1927. С. 90—91), в написании которой принял участие и М. М. Бахтин, писал: «Особенно большое значение во всех видах искусства имеют эротические символы. За самым, по-видимому, невинным и привычным художественным образом оказывается, если его расшифровать, какой-нибудь эротический объект. Укажем на один пример, взятый из области русской литературы. Московский профессор Ермаков применил психоаналитический метод к истолкования знаменитой повести Гоголя «Нос». «Нос» оказывается, по Ермакову, замещающим символом penis'a (мужского полового органа); в основе всей темы потери носа и отдельных мотивов ее разработки лежит так называемый «кастрационный комплекс», тесно связанный с эдиповым комплексом (угрозы отца): страх потери penis'a или полового потенции» (ср.: Волошинов В. Н. Фрейдизм. М., 1993 (серия «Бахтин под маской»). С. 58; Волошинов Валентин. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995. С. 139).

Занятно, что почти все критики сконцентрировали свою энергию на повести «Нос» в истолковании ее Ермаковым, хотя для современного сознания применение к ней психоаналитической методики наиболее целесообразно.

Позднее книга Ермакова о Гоголе была забыта в отечественном литературоведении, и лишь изредка упоминалась в зарубежном (см., например, статью: Popkin Gathy. Distended Discourse: Gogol, Jean Paul, and Poetics of Elaboration // Essays on Gogol: Logos and the Russian Word. Evanston, Illinois. P. 277). Фрагмент из книги вошел в антологию «Gogol from the twentieth century: Eleven essays» (Princeton, 1974).

## ПРЕДИСЛОВИЕ

- <sup>1</sup> В. В. Каллаш (1866—1919) — литературовед и библиограф, подготовивший, в частности, изд. «Сочинения и письма Н. В. Гоголя» (В 9 т. СПб., 1907—1909).
- <sup>2</sup> Подразделение Российской (Государственной) академии художественных наук.
- <sup>3</sup> Книга эта опубликована не была. В домашнем архиве сохранилась только небольшая вступительная часть ее, не вполне обработанная. Тем не менее мы публикуем ее в приложении к книге о Гоголе, чтобы продемонстрировать ход мысли Ермакова.

## ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА ГОГОЛЯ

- <sup>1</sup> То же, что и маниакально-депрессивный психоз. Ермаков ссылается на работу Н. Н. Баженова «Болезнь и смерть Гоголя» (Русская мысль. 1902. № 1—2; отд. изд.: М., 1902).
- <sup>2</sup> Книга Д. Н. Овсяннико-Куликовского «Н. В. Гоголь» впервые была опубликована в 1902 г., но дополненное издание, куда был включен раздел II «К душевной драме Гоголя», который и имеет в виду Ермаков, вышло в свет в составе изд.: Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1912. Т. I. Здесь говорилось: «Трагедия Гоголя была обусловлена тем, что этот больной человек, этот невропат, меланхолик, ипохондрик и мизантроп, нес великую тяготу великого призвания, вытекающего из его огромного и разнообразного художественного дарования, осложнен-

ного общию гениальностью натуры. Для больной души и больных нервов Гоголя это было бремя неудобоносимое»; «Гоголь был гений разлагающего психологического анализа, направленного на темные стороны души человеческой. Достаточно известно, как умел он — по его выражению — «слышать душу» и копаться в хламе и соре душ человеческих, вынося оттуда самоотраву, если можно так выразиться, «трупным ядом духа» — гнетущую мизантропию. В своем творчестве Гоголь был художник-мизантроп... Известно и то, с каким мастерством психолога-анатома рассекал он собственную душу, находя в ней разные — по его выражению — «мерзости», частью подлинные, частью воображаемые. Из его признаний известно, что он обобщал свои «мерзости», отыскивая аналогичные им у других, и, наоборот, — чужие «мерзости» находил в себе или воображал, что они есть и у него самого, «примерял их к себе» и — на этом пути — доходил до настоящей моральной ипохондрии. Это был гениальный художник-ипохондрик...»; «Физические и психические немощи Гоголя, периодически повергая его в жестокую тоску, в безысходное уныние и апатию, придавали его религиозной мысли, если можно так выразиться, «медицинское направление» — черта в высокой степени архаическая. Молитва превращалась в род заговора от болезни»; «Изучение душевной драмы Гоголя должно отправляться именно от факта его гениальности, понимаемой как великая сила, которая для невропатической организации поэта, склонной к психозам, явилась бременем чрезмерным» (*Овсянко-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы*: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 220, 222, 227, 228).

<sup>3</sup> См., например, в «Авторской исповеди»: «Издавая ее <книгу «Выбранные места из переписки с друзьями»> под влиянием страха смерти своей, который преследовал меня во все время болезненного моего состояния, даже и тогда, когда я уже был вне опасности...» (*Гоголь Н. В. Собр. соч.*: В 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 6. С. 205. Далее цитаты из сочинений Гоголя, кроме специально оговоренных, даются по этому изданию с указанием тома и страницы; но при цитировании-пересказе анализируемых произведений том и страница специально не указываются, если цитаты точны и/или отклонения не значимы для анализа); «Усилия мои оканчивались почти всегда болезнью, страданиями и наконец такими припадками, вследствие которых нужно было надолго отложить всякое занятие» (6, 216); «...и едва только оправился от тяжелой болезни моей, как составил из них книгу...» (6, 224).

<sup>4</sup> Сводку данных по этому вопросу и современное истолкование его см.: *Вацура В. Э. «Великий меланхолик» // Вацура В. Э. Записки комментатора*. СПб., 1994. Характеристику «великий меланхолик» отводил от Гоголя и приписывал П. А. Вяземскому В. В. Каллаш (Пушкин и Гоголь (Заметки о Гоголе) // *Голос минувшего*. 1913. № 19. С. 235 и след.).

<sup>5</sup> Ср. у Гоголя: «И, видно, уже в наказание, что не спохватился тотчас после того освятить хату, бабе ровно через каждый год, и именно в то самое время, делалось такое диво, что танцуетя, бывало, да и только. За что ни примется, ноги затевают свое, и вот так и дергает пуситься впрысядку» (1/2, 87).

<sup>6</sup> Ср. у Гоголя: «Доктор <...> старался всеми силами отыскать тайное отношение между грезившимися ему привидениями и происшествиями его жизни, но ничего не мог успеть» (3/4, 91).

<sup>7</sup> Цитата из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1/2, 398).

<sup>8</sup> Цитата из 7-й главы «Мертвых душ» (5, 124).

<sup>9</sup> В. Ф. Переверзев в своей книге «Творчество Гоголя» (М., 1914) писал: «Подавляющее количество гоголевских характеров относятся к помещичьей среде. Вот почему, когда говорят, что Гоголь очень широко изобразил русскую предреформенную жизнь, необходимо добавлять — помещичью» (*Переверзев В. Ф. У истоков русского реализма*. М., 1989. С. 375); «Художник мелкопоместной среды, которая тонкой прослойкой врезывалась в среду городского мещанства, Гоголь тонким слоем своего

- творчества вошел в изображение этой среды и новой психологии. Понятно, что здесь он не мог обнаружить ни особенной глубины и силы, ни особенного разнообразия в изображении характеров. Здесь он уже выходит за пределы своего жанра» (там же. С. 407).
- <sup>10</sup> Ни в сочинениях Пушкина, ни в мемуарной литературе о Пушкине подобное высказывание не обнаружено.
- <sup>11</sup> Диагноз душевной болезни В. М. Гаршина — наследственный маниакально-депрессивный психоз.
- <sup>12</sup> Циклотимия — психическое заболевание, легкая форма маниакально-депрессивного психоза.
- <sup>13</sup> Ср.: «Гоголь унес в могилу тайну своей души, психические движения которой были так сложны и так изумляли современников» (*Котляревский Нестор*. Н. В. Гоголь. Очерк из истории русской повести и драмы. Пг., 1915. С. IX).
- <sup>14</sup> Ермаков активно использует исследование В. И. Шенрока «Материалы для биографии Гоголя» (Т. I—IV. М., 1892—1897).
- <sup>15</sup> Эту черту Гоголя неоднократно отмечает С. Т. Аксаков (История моего знакомства с Гоголем // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 90, 96, 97, 98).
- <sup>16</sup> Ср. в очерке В. Я. Брюсова «Испепеленный. К характеристике Гоголя» (1909), посвященном, кстати сказать, В. В. Каллашу: «... всю жизнь Гоголь почитал себя больным и чуть только не при смерти. При всей слабости организма Гоголя, эта его постоянная болезнь все же была, по-видимому, одной из его бесчисленных иллюзий. 29 лет от роду Гоголь уже говорил: «скудельный состав мой часто одолевается недугом и крайне дряхлеет». В письмах к матери и друзьям он постоянно жалуется на свое здоровье, а его воображение, «развивая все в самых страшных призраках», уже подсказывает ему мысль о близкой смерти. «Я дорожу теперь минутами моей жизни, — пишет он в 1837 г., — потому что не думаю, чтобы она была долговечна». «О, друг! — восклицает он в письме к Погодину, 1838 г., — если бы мне на четыре, пять лет еще здоровья! И неужели не суждено осуществиться тому... Много думал я совершить...» О свойствах своей болезни Гоголь давал показания самые разнообразные. С. Т. Аксакова Гоголь еще в молодости изумил жалобами на свои недуги, так как по виду казался совершенно здоровым. На вопрос, чем он болен, Гоголь ответил, что причина его болезни находится в кишках. Это не мешало Гоголю любить хорошо поесть. «Гоголь ужасно мнителен, — писал один из его друзей из Рима в 1840 г. — Он ничем не был так занят, как своим желудком, а между тем никто из нас не мог съесть столько макарон, сколько он их отпускал иной раз». Когда о его болезни стал его расспрашивать Языков, Гоголь объяснил, что она происходит от особенного устройства его головы и от того, что его желудок поставлен вверх ногами» (*Брюсов Валерий*. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 152—153).
- <sup>17</sup> См.: *Данилевский Г. П.* Знакомство с Гоголем // Гоголь в воспоминаниях современников. С. 460; ср. также примечания к ним (там же. С. 663).
- <sup>18</sup> Ср. приводимые В. И. Шенроком воспоминания М. И. Гоголь: «Сначала меня беспокоила болезнь мужа. До женитьбы у него два года была лихорадка, от которой его вылечил известный в то время доктор Трахимовский <В. И. Шенрок делает примечание: «После он страдал грыжей и геморроем»>. Потом он был здоров, но мнителен» (*Шенрок В. И.* Материалы для биографии Гоголя. М., 1892. Т. 1. С. 53). О том, что отец Гоголя был болен сифилисом, ничего не известно.
- <sup>19</sup> О родословной Гоголя и «алчном попе» Меркурии Яновском см.: *Мани Ю.* «Сквозь видный миру смех...»: Жизнь Н. В. Гоголя. 1809—1835. М., 1994. С. 13—14.
- <sup>20</sup> Дмитрий Прокофьевич Трошинский (1749—1829), двоюродный брат матери Гоголя, статс-секретарь Екатерины II (с 1793), сенатор (с 1796), министр почт и уделов (1802—1806), юстиции (1814—1817).

- 21 Называя исторических и предполагаемых предков Гоголя, В. И. Шенрок (Материалы... Т. 1. С. 28—29) упоминает и Остапа, но не говорит, что он был «только однофамилец».
- 22 Этот эпизод приводит В. И. Шенрок (Материалы... Т. 1. С. 69—70), однако он не указывает на родственные отношения отца Варфоломея и Гоголя.
- 23 Ср. в воспоминаниях М. Н. Лонгинова: «Двойная фамилия учителя Гоголь-Яновский, как обыкновенно бывает в подобных случаях, затрудняла нас вначале; почему-то нам казалось сподручнее называть его г. Яновским, а не г. Гоголем; но он сильно протестовал против этого с первого раза.  
— Зачем называете вы меня Яновским? — сказал он. — Моя фамилия Гоголь, а Яновский только так, прибавка; ее поляки выдумали» (Гоголь в воспоминаниях современников. С. 71).
- 24 Сводку данных по этому вопросу см.: Шенрок В. И. Материалы... Т. 1. С. 11—12.
- 25 Ср. в «Авторской исповеди»: «Мысль о службе у меня никогда не пропадала. Прежде чем вступить на поприще писателя, я переменял множество разных мест и должностей, чтобы узнать, к которой из них я был больше способен; но не был доволен ни службой, ни собой, ни теми, которые надо мной были поставлены. Я еще не знал тогда, как многого мне доставало затем, чтобы служить так, как я хотел служить» и т. д. (6, 212; ср. также: 220, 229, 231).
- 26 Александр Андреевич Безбородко (1747—1798), светлейший князь, секретарь Екатерины II (с 1775), фактический руководитель внешней политики России (с 1783), канцлер (с 1797); его имя носила гимназия высших наук в Нежине, где учился Гоголь.
- 27 См.: 6, 83.
- 28 Ср. в статье «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”» из «Выбранных мест из переписки с друзьями»: 6, 79.
- 29 Цитата из «Мертвых душ»: 5, 124.
- 30 Письмо к П. А. Плетневу от 16 марта 1837 г. // Письма / Под ред. В. И. Шенрока. СПб., 1901. Т. 1. С. 432.
- 31 Очевидно, контаминация разных источников. У А. С. Пушкина в рецензии 1836 г. на второе издание «Вечеров на хуторе близ Диканьки» сказано: «...все обрадовались этому живому описанию племени поющего и пляшущего, этим свежим картинам малороссийской природы, этой веселости, простодушной и вместе лукавой» (XII, 27). В предисловии О. Н. Смирновой к апокрифическим «Запискам А. О. Смирновой (Из записных книжек 1826—1845 гг.)» (СПб., 1895. Ч. 1. С. 20) сказано так: «Как только Орест и Пилад <Пушкин и Жуковский> привели его <Гоголя> к моей матери — он стал просто Гоголем и получил прозвище “Хохол упрямый”». Далее в тексте «самой Смирновой» встречается только «хохол». «Хохол упрямый» — эту характеристику повторяет В. И. Шенрок (Материалы... Т. 1. С. 322—323).
- 32 В этой в принципе справедливой характеристике Ермаков опирается, очевидно, на Брюсова (Собр. соч. Т. 6. С. 150).
- 33 Обстоятельный анализ этих «трений» см.: Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 259—288.
- 34 См.: Каллаш В. В. Предисловие // Сочинения и письма Н. В. Гоголя: В 9 т. СПб., 1909. Т. 9. С. 57—65; ср. также: Шенрок В. И. Материалы... Т. 1. С. 59.
- 35 Речь идет, видимо, о статье В. Г. Белинского «Несколько слов о “Современнике”» (Молва. 1836. Ч. XII. № 7) с высокой оценкой статьи Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 гг.» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 180—183).
- 36 Котляревский Нестор. Н. В. Гоголь. С. 141 и след.
- 37 Ср. в статье «Несколько слов о Пушкине» о лирических пьесах Пушкина: «Это тот ясный мир, который так дышит чертами, знакомыми одним древним, в котором

природа выражается так же живо, как в струе какой-нибудь серебряной реки» и проч. (7, 264).

<sup>38</sup> Отец Матвей Константиновский, ржевский протоиерей, имевший большое влияние на Гоголя в последние годы его жизни. Ермаков в оценке отца Матвея мог опираться, в частности, на Д. С. Мережковского (см. его книгу: Лермонтов: Поэт сверхчеловечества. Гоголь. Творчество, жизнь и религия (переработка статьи «Гоголь и черт»). СПб., 1911. С. 188—206).

<sup>39</sup> См.: *Котляревский Нестор*. Н. В. Гоголь. С. 350—351.

<sup>40</sup> *Шенрок В. И.* Материалы... Т. 1. С. 134—135; ср.: *Каллаш В. В.* Предисловие. С. 32—34.

<sup>41</sup> Ср.: Письма. Т. 1. С. 26; *Каллаш В. В.* Предисловие. С. 29.

<sup>42</sup> Ср. «Предисловие» к «Выбранным местам из переписки с друзьями»: «В оправдание могу сказать только то, что намеренье мое было доброе и что я никого не хотел ни огорчать, ни вооружать против себя, но одно мое собственное неразумие, одна моя поспешность и торопливость были причиной тому, что сочинения мои предстали в таком несовершенном виде и почти всех привели в заблуждение насчет их настоящего смысла» (6, 8). См. также «Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”»: «Я предчувствовал, что все лирические отступления в поэме будут приняты в превратном смысле. Они так неясны, так мало вяжутся с предметами, проходящими пред глазами читателя, так невольно складу и замашке всего сочинения, что ввели в равное заблуждение как противников, так и защитников» (6, 73).

<sup>43</sup> В статье «К истории психоаналитического учения» З. Фрейд упоминает немецкого драматурга Кристиана Фридриха Геббеля (1813—1863). Какое сочинение его цитирует Ермаков — неизвестно.

<sup>44</sup> Это сочинение Гоголя не сохранилось, поэтому трудно судить, что оно может подтвердить «лучше всяких слов». Известные названия «отделов» его: «Освящение церкви на греческом кладбище», «Выбор в греческий магистрат», «Всеядная ярмарка», «Обед у предводителя <дворянства> П\*\*\*», «Роспуск и съезд студентов» — указывают на сатирический характер произведения.

<sup>45</sup> См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1938. Т. 12. С. 267.

<sup>46</sup> Перенесение на Гоголя автохарактеристики Хлестакова из «Ревизора»: «У меня легкость необыкновенная в мыслях» (3/4, 240) — типичный прием «уничжительной» интерпретации писателя.

<sup>47</sup> В этой характеристике Гоголя Ермаков опирается на Брюсова (Собр. соч. Т. 6. С. 151), который считал, что «стремление к крайностям, к преувеличениям, к гиперболе сказалось не только в творчестве Гоголя, не только в его произведениях: тем же стремлением была проникнута вся его жизнь. Все совершающееся вокруг он воспринимал в преувеличенном виде...» (там же. С. 147—148).

<sup>48</sup> Ср. в «Четырех письмах к разным лицам по поводу “Мертвых душ”»: «Не думай, однако же, после этой исповеди, чтобы я сам был такой же урод, каковы мои герои. Нет, я не похож на них. Я люблю добро, я ищу его и сгораю им; но я не люблю моих мерзостей и не держу их руку, как мои герои; я не люблю тех низостей моих, которые отдаляют меня от добра» (6, 81).

<sup>49</sup> Ср. запись Поприщина: «Ходил инкогнито по Невскому проспекту. Проезжал государь император. Весь город снял шапки, и я также; однако же не подал никакого вида, что я испанский король. Я почел неприличным открыться тут же при всех; потому, что прежде всего нужно представиться ко двору» (3/4, 162). Цитируемое Ермаковым письмо приводит В. И. Шенрок (Материалы... Т. 1. С. 195).

<sup>50</sup> См.: *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 61—118.

<sup>51</sup> Цитата из: *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 129. И вообще весь этот абзац со слов «И тогда он переносит всю вину на третье лицо...» и до конца является пересказом то с заковыченными, то с незаковыченными цитатами из Мережковского, и весь

- практически иллюстративный материал, который использован здесь, заимствован у него же (указ. соч. С. 129—131).
- <sup>52</sup> Эти слова А. С. Данилевского приводит В. И. Шенрок в своей книге «Материалы...» (Т. 1. С. 102).
- <sup>53</sup> Письмо С. Т. Аксакова к К. С. и И. С. Аксаковым от 23 февраля 1852 г. // *Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем*. М., 1960. С. 222.
- <sup>54</sup> Цитата из: *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 131.
- <sup>55</sup> В геодезии — угломерный прибор, служащий для измерения горизонтального угла между северным направлением меридиана и предметом.
- <sup>56</sup> См., например: *Шенрок В. И.* Материалы... Т. 1. С. 38; *Каллаш В. В.* Предисловие. С. 319—321.
- <sup>57</sup> См. об этом: *Шенрок В. И.* Материалы... Т. 1. С. 99; Письма. Т. 1. С. 149, 167. Близкую характеристику отношения Гоголя к болезненной восторженности матери см.: *Каллаш В. В.* Предисловие. С. 67—72.
- <sup>58</sup> Ср. также письмо Гоголя к матери от 24 мая 1850 г.: «А все эти предположения в будущем только распыляют воображение, повергают человека в состояние вечной тревоги и потемняют взгляд на вещи. Ради Христа, берегите себя от этого тревожно-нервического состояния, которого начала у вас уже есть!» (Письма. Т. IV. С. 32). См. также письмо от 10 ноября 1835 г. (*Шенрок В. И.* Материалы. Т. 1. С. 212).
- <sup>59</sup> Внешнюю историю отношений А. О. Смирновой и Гоголя см.: *Житомирская С. В.* А. О. Смирнова-Россет и ее мемуарное наследие // *Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания*. М., 1989. С. 603—609. По реконструкции С. В. Житомирской, между Гоголем и Смирновой не было и намека на любовные отношения. Но вот свидетельство С. Т. Аксакова (следует учитывать, впрочем, что Аксаков очень не любил Смирнову): «Не менее вредны были ему <Гоголю> дружеские связи с женщинами, большею частью высшего круга. Они сейчас сделали из него нечто вроде духовника своего, вскружили ему голову восторженными похвалами и уверениями, что его письма и советы или поддерживают, или возвращают их на путь добродетели. Некоторых я даже не знаю и называю только Виельгорскую, Соллогуб и Смирнову. Первых двух, конечно, не должно смешивать с последней, но высота нравственного их достоинства, может быть, была для Гоголя еще вреднее, ибо он должен был скорее им поверить, чем другим. Я не знаю, как сильна была его привязанность к Соллогуб и Виельгорской; но Смирнову он любил с увлечением, может быть потому, что видел в ней кающуюся Магдалину и считал себя спасителем ее души. По моему же простому человеческому смыслу, Гоголь, несмотря на свою духовную высоту и чистоту, на свой строго монашеский образ жизни, сам того не ведая, был несколько равнодушен к Смирновой, блестящий ум которой и живость были тогда еще очаровательны. Она сама сказала ему один раз: «Послушайте, вы влюблены в меня...» Гоголь осердился, убежал и три дня не ходил к ней» (Гоголь в воспоминаниях современников. С. 207).
- <sup>60</sup> См.: *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 123—124.
- <sup>61</sup> См.: 1/2, 342.
- <sup>62</sup> Ср.: *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 124.
- <sup>63</sup> Свободные ассоциации (нем.), непроизвольное обнаружение бессознательного в поведении человека; метод свободных ассоциаций использовался Фрейдом для диагностирования и лечения своих больных.
- <sup>64</sup> Имеется в виду неопубликованный очерк «Михаил Александрович Врубель. 1856—1910»
- <sup>65</sup> Буквально таких слов в повести Гоголя нет.
- <sup>66</sup> Ср. в «Вие»: «Он чувствовал бесовски сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение» (1/2, 329).

- 67 Неточная цитата из «Сорочинской ярмарки»; ср.: «Господи Боже мой, за что такая напасть на нас грешных! и так много всякой дряни на свете, а ты еще и жинок наплодил!» (1/2, 23).
- 68 Согласно воспоминаниям В. А. Соллогуба, Анна Михайловна Виельгорская была «кажется единственная женщина, в которую влюблен был Гоголь» (*Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания.* Л., 1988. С. 435). По свидетельству, происходящему из семьи Виельгорских, Гоголь зимой 1849—1850 гг. делал предложение А. М. Виельгорской, но получил отказ от ее матери (*Шенрок В. И. Материалы...* Т. IV. С. 738—742).
- 69 См.: *Фрейд Зигмунд. Толкование сновидений.* М., 1913. С. 393—409.
- 70 См. «Три очерка по теории сексуальности» в книге: *Фрейд З. Психология бессознательного: Сборник произведений.* М., 1990. С. 186 и след.
- 71 См.: *Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя.* С. 296, 310, 365, 368—369; *Шенрок В. И. Материалы...* Т. 1. С. 270; *Котляревский Нестор. Н. В. Гоголь.* С. 99.
- 72 *Мережковский Д. С. Указ. соч.* С. 124—127.
- 73 См.: *Письма.* Т. 1. С. 260; ср.: *Калаш В. В. Предисловие.* С. 31.
- 74 *Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя.* С. 430—431.
- 75 Ср. в «Четырех письмах к разным лицам по поводу “Мертвых душ”»: «Когда же чтение кончилось, он <Пушкин> произнес голосом тоски: «Боже, как грустна наша Россия!» Меня это изумило. Пушкин, который так знал Россию, не заметил, что все это карикатура и моя собственная выдумка!» (6, 79).
- 76 *Котляревский Нестор. Н. В. Гоголь.* С. 178.
- 77 См.: *Фрейд З. Психология бессознательного.* С. 149 и след.
- 78 Там же. С. 166 и др.
- 79 Обязательное безбрачие католического духовенства (*из лат.*).
- 80 Бытие. 32. 24—32.
- 81 Ср.: *Мережковский Д. С. Указ. соч.* С. 185.
- 82 *Мережковский Д. С. Указ. соч.* С. 98—101. Ермаков анализирует те же примеры, что и его предшественник.
- 83 Неточная цитата из «Мертвых душ»; ср. слова Собакевича: «Право, у вас душа человеческая все равно что пареная репа» (5, 99).
- 84 *Котляревский Нестор. Н. В. Гоголь.* С. 514. Ср. также: *Вяземский П. А. Полн. собр. соч.* СПб., 1879. Т. II. С. 332.
- 85 Следует указать, что в записных книжках Гоголя не так уже и много «набросков, пословиц» «анального характера». См., например: 8, 408.
- 86 См.: *Шенрок В. И. Материалы...* Т. 1. С. 88. Следует заметить, впрочем, что данное словоупотребление отнюдь не является собственно гоголевским и отвечает нормам своего времени (см. особенно в переписке Пушкина).
- 87 *Пащенко Т. Г. Черты из жизни Гоголя // Гоголь в воспоминаниях современников.* С. 44.
- 88 См.: *Шенрок В. И. Материалы...* Т. 1. С. 186.
- 89 Не совсем точный пересказ воспоминаний С. Т. Аксакова; ср.: Гоголь в воспоминаниях современников. С. 141—142.
- 90 Источник — воспоминания Аксакова (Гоголь в воспоминаниях современников. С. 142—144).
- 91 См. об этом: *Шенрок В. И. Материалы...* Т. 1. С. 292—296, 323—327.
- 92 См.: *Шенрок В. И. Материалы...* Т. 1. С. 89.
- 93 Ср.: «Прибавьте к этому костюм, составленный из резких противоположностей щегольства и неряшества, — вот каков был Гоголь в молодости» (*Лонгинов М. Н. Воспоминания о Гоголе // Гоголь в воспоминаниях современников.* С. 70).

- <sup>94</sup> Весь этот и следующий абзац является пересказом из Д. С. Мережковского с использованием цитат, приводимых им; ср.: *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 131—132, 133.
- <sup>95</sup> Письма. Т. 1. С. 80.
- <sup>96</sup> Воспоминания И. Г. Кулжинского (Москвитянин. 1854. № 21); ср.: *Шенрок В. И.* Материалы... Т. 1. С. 143.
- <sup>97</sup> Письма. Т. 1. С. 148.
- <sup>98</sup> *Анненский И.* Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье // *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М., 1979. С. 226—227.
- <sup>99</sup> *Шенрок В. И.* Материалы... Т. 1. С. 257.
- <sup>100</sup> *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. С. 224, 232.
- <sup>101</sup> См. особенно молитву «Боже, содейлай безопасным путь его...», разосланную перед паломничеством в Иерусалим (6, 388—389).
- <sup>102</sup> Отсылка к проанонсированному, но не вышедшему 21-му выпуску «Психологической и психоаналитической библиотеки».
- <sup>103</sup> *Розанов В. В.* Мысли о литературе. С. 166.
- <sup>104</sup> *Руссо Ж. -Ж.* Избранные сочинения. М., 1961. Т. 3. С. 18—22.
- <sup>105</sup> Эти слова Гоголя цитирует Д. С. Мережковский (указ. соч. С. 146).
- <sup>106</sup> *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 128 и след.
- <sup>107</sup> *Котляревский Нестор.* Н. В. Гоголь. С. 518.
- <sup>108</sup> См.: *Розанов В. В.* Мысли о литературе. С. 265—268. См. особенно: «Это — не Днепр рисует автор, он рисует свою душу, но душу, тянущуюся ко всему миру...» (с. 266; статья «М. Ю. Лермонтов (К 60-летию кончины)»).
- <sup>109</sup> Весь этот пассаж и подбор примеров восходят к статье Брюсова «Испепеленный» (Собр. соч. Т. 6. С. 154—155).
- <sup>110</sup> Ср.: «Мертвым взглядом посмотрел Гоголь на жизнь и мертвые души только увидел он в ней. Вовсе не отразил действительность он в своих произведениях, но только с изумительным мастерством нарисовал ряд карикатур на нее: от этого-то и запоминаются они так, как не могут запомниться никакие живые образы. Рассмотрите ряд лучших портретов с людей, действительных в жизни, одетых плотью и кровью, — и вы редкий из них запомните; взгляните на очень хорошую карикатуру, — и еще много времени спустя, даже проснувшись ночью, вы вспомните ее и рассмеетесь» и т. д. (*Розанов В. В.* Мысли о литературе. С. 51; ср. также с. 163, 297, 353).
- <sup>111</sup> *Розанов В. В.* Мысли о литературе. С. 161—164, 229, 277—278; *Брюсов В. Я.* Собр. соч. Т. 6. С. 136—147.
- <sup>112</sup> *Кулиш П.* Гоголь как автор повестей из украинской жизни // *Основа.* 1861. № 4, 5, 6.
- <sup>113</sup> *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. С. 13—16, 17—18.
- <sup>114</sup> Отсылка к проанонсированному, но не вышедшему 10-му выпуску «Психологической и психоаналитической библиотеки».
- <sup>115</sup> *Соллогуб В. А.* Повести. Воспоминания. С. 442—443; ср. вариант записи этого рассказа Гоголя в воспоминаниях Л. И. Арнольди «Мое Знакомство с Гоголем» (Гоголь в воспоминаниях современников. С. 475).
- <sup>116</sup> Отсылка к проанонсированному, но не вышедшему 17-му выпуску «Психологической и психоаналитической библиотеки» (предыдущее издание: *Фрейд З.* Леонардо да Винчи. М., 1912).
- <sup>117</sup> См.: *Розанов В. В.* Мысли о литературе. С. 276 и след.
- <sup>118</sup> Ср. суждение В. Ф. Переверзева (Творчество Гоголя. С. 284): «Быт, характеры, язык — все, что составляет самую суть его творчества, созданы не личностью, не эпохой и не литературными влияниями, потому что они существовали до личности, до эпохи, до литературных влияний, составляя жизнь определенной социальной среды, для которой Гоголь нашел наиболее подходящие эстетические формы».

<sup>119</sup> Ср.: «Вот что значит, когда живописец дает последний туш своей картине» (слова Гоголя в передаче С. Т. Аксакова // Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя / Сост. Н. Кулиш: В 2 т. СПб., 1856. Т. 2. С. 230).

<sup>120</sup> В домашнем архиве у М. И. Давыдовой сохранился текст поздней статьи Ермакова «Чацкий, Онегин, Печорин. “И жить торопится, и чувствовать спешит...”» (датирован декабрем 1937 г.). О перечисленных в заголовке героях Ермаков пишет, что они — «дети своего времени, продукты социальных условий и среди них — болезней того времени. И поскольку болезнь неразлучна со здоровьем и определяется им, постольку она является знаком большей или меньшей неуравновешенности при стремлении приспособиться к среде.

Неврастения и есть как раз такая форма болезни, когда больной отходит от жизни и только частично может приспосабливаться к ней, насколько позволяют ему его симптомы, неспособные, впрочем, удовлетворить ни больного, ни среду. Таким образом, неудовлетворенность как основное состояние характеризует жизнь всех трех героев, хотя и в различной степени».

О Чацком здесь, в частности, говорится:

«Чацкий приезжает в Москву с самонадеянным взглядом на нее, он ничего от нее не ждет; он наперед знает, что жизнь в Москве остановилась, он ее перерос. «Что нового покажет мне Москва?» Все то же, все так же однообразно и скучно, как скучно все Онегину. «Тот сватался — успел, а тот дал промах». Чацкий не рассчитал и как раз дал промах, и нужно сказать — сам в большой степени подготовил свой промах. И вот с досады, в раздражении на свою неудачу он мог только еще усилить и сделать болезненнее крах, вероятно, не первый крах в его жизни. Озлился, и обвинил не себя, а других <...>

Все бездарности устраиваются, выдвигаются, а Чацкий, если и растет, то, может быть, как его автор, — внутренне, в смысле протеста, а внешне — нет. Так от Саши Грибоедова ждали, что он сделается статским советником, а у Саши глубоко внутри мучительное чувство своей неполноценности, делающее его злым, раздражительным, хмурым, то необщительным и замкнутым, то агрессивным и способным опорочивать всякую возможность ждать хорошего как от себя, так тем более от других. Хотя он и нападает, но он чувствует, что отстал от других, и в злобе зовет назад к старине...

Справка о французике из Бордо не предвещает ничего хорошего, потому что его отзывы о Париже и о Москве одинаково диктуются его раздражением и в этом раздражении он способен видеть одно только дурное и унижительное, другими словами, то, что больше всего соответствует его душевному состоянию.

Из Франции он стремился и летел в Москву, потому что самонадеянно думал, что Софья, лишившись матери, терпеливо его ждет и его примут как жениха, с распростертыми объятиями. И какой афронт! В озлоблении он ставит все на карту, дает выход своему раздражению и злобе, совершенно не считаясь с тем, перед кем и для чего он говорит, и бичует общество и только ухудшает свое положение».

<sup>121</sup> Гоголь в воспоминаниях современников. С. 78, 77, 85, 93.

<sup>122</sup> Далее весь текст — достаточно вольный, с некоторыми искажениями пересказ-незакрепленная цитата из статьи В. В. Розанова «О Гоголе (Приложение двух отрывков)»; ср.: «Но в этой картине совершенно нет живых лиц: это крошечные восковые фигурки, но все они делают так искусно свои гримасы, что мы долго подозревали, что уж не шевелятся ли они. Но они неподвижны; всмотритесь еще раз в приведенный выше отрывок: картуз есть единственное живое лицо там, которое хочет жить, но и оно придерживается вовремя. Все остальные передвигают руками и ногами, но вовсе не потому, чтобы хотели это делать; это за них автор переступает ногами, поворачивается, спрашивает и отвечает; они сами неспособны к этому. И это не потому вовсе, что они бессмысленны: бессмысленность — второе здесь, что уже само собою вытекает из безжизненности. Вспомните Плюшкина: это в самом деле удивительный образ, но вовсе не потому, как оригинально

- он задуман, а лишь потому, как оригинально он выполнен. Вот рядом с ним стоит Скупой рыцарь, человек с головы до ног, который понимает и что такое искусство, и что такое преступление, и только надо всем этим господствует своею страстью. Его можно бояться, можно ненавидеть, но нельзя не уважать: он человек. Но разве человек Плюшкин? Разве его имя можно применить к кому-нибудь из тех, с кем вел свои беседы и дела Чичиков? Они все, как и Плюшкин, произошли каким-то особым способом, ничего общего не имеющим с естественным рождением: они сделаны из какой-то восковой массы слов, и тайну этого художественного делания знал один Гоголь» (*Розанов В. В. Мысли о литературе. С. 163*).
- <sup>123</sup> См.: *Бергсон А. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1914. Т. 5. С. 119 и след.*
- <sup>124</sup> Здесь Ермаков имеет в виду следующее место Розанова: «И все-таки они — куклы, жалкие и смешные, как и все прочие фигуры «Мертвых душ». Не вскрывает ли это с очевидностью перед нами, каков состав и остального содержания поэмы? «Не мешайте этим приходить ко Мне», — сказал Спаситель о детях; даже Он не смотрел на них с высоты и осуждающим взором, но протягивал к ним руки и привлекал их к Себе; как равно и «оплотненных» душой Он укорял и учил, но никогда не осмеивал» (*Розанов В. В. Мысли о литературе. С. 166*).
- <sup>125</sup> Ср.: «Как же мы можем говорить о какой-то «религиозной высоте», в свете которой знаменитый сатирик судил людей? Если это — высота, то она не имеет ничего общего с тою, с которой смотрел на людей Христос, где лежит Его Евангелие и крест и куда, конечно, должны направляться народы, убегая от всего, что обманчиво блистает для них с противоположной стороны, к счастью — всегда в очень различных точках» (*Розанов В. В. Мысли о литературе. С. 166*).
- <sup>126</sup> См.: *Traumdentung. 1922. 7. Autl.; ср.: Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «я» // Фрейд Зигмунд. Избранное. М., 1990. Кн. 1. С. 10.*
- <sup>127</sup> Данное утверждение не точно; ср. план пушкинского замысла: *Пушкин. Т. VIII. С. 438.*
- <sup>128</sup> Не верно: «Выбранные места из переписки с друзьями» вышли в свет в 1847 г.; летом того же 1847 г. и была написана «Авторская исповедь».
- <sup>129</sup> «Театральный разъезд» написан в 1836 г., но переработан в 1842 г.
- <sup>130</sup> См.: 7, 53.
- <sup>131</sup> Пьеса «Женихи» (ранняя редакция «Женитьбы»): 7, 142.
- <sup>132</sup> Цитата из «Мертвых душ»: 5, 13.
- <sup>133</sup> Цитата из «Тараса Бульбы»: 1/2, 229.
- <sup>134</sup> Цитата из <IV> главы («Мне нужно видеть полковника...») романа «Гетьман»; ср. современную транскрипцию текста: 7, 98.
- <sup>135</sup> Цитата из очерка «Женщина»: 7, 61.
- <sup>136</sup> Имеется в виду повесть «Рим»; ср.: 3/4, 191.
- <sup>137</sup> Вообще весь этот пассаж, начиная со слов «Перед Андрием Бульбой...» восходит в книге В. И. Шенрока «Материалы...» (Т. 1. С. 272).
- <sup>138</sup> См. в «Духовном завещании» Гоголя: «Мне хотелось бы, чтобы деревня наша по смерти моей сделалась пристанищем всех не вышедших замуж девиц, которые бы отдали себя на воспитание сироток, дочерей бедных неимущих родителей» (6, 391). Но в «Совете сестрам», приложенном к «Духовному завещанию», никаких советов им не выходить замуж нет: «Если сестры не выйдут замуж, дом свой да превратят в обитель, выстроив посреди двора и открывши у себя приют бедным, живущим без места девицам» (там же).
- <sup>139</sup> Цитата из «Ревизора»: 3/4, 265.
- <sup>140</sup> Расстрига Спиридон — прозвище, данное Гоголем своему школьному товарищу Бороздину за длинные волосы (*Кулиш П. А. Записки о жизни Гоголя. СПб., 1856. Т. 1. С. 24*).

- 141 Письма. Т. III. С. 309—3110; ср.: Памяти В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя. СПб., 1902. С. 9—11 — другие редакции молитвы.
- 142 Гоголевские тексты / Изд. Г. П. Георгиевским. СПб., 1910.
- 143 См.: Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 76 и след.
- 144 Там же. С. 87.
- 145 Я-влечение (нем.), влечение, способствующее самосохранению индивида.
- 146 Ср.: «Что касается до созерцания смерти, известно, как подействовал на весь организм его гроб г-жи Хомяковой, за которым он сам последовал вскоре в могилу» (Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года. С. 93). Е. М. Хомякова, жена славянофила А. С. Хомякова, скончалась в Москве 26 января 1852 г.
- 147 Очевидно, Ермаков имеет в виду «<Авторскую исповедь>»; ср.: 6, 210.
- 148 Цитата из «Мертвых душ»; 5, 201.
- 149 Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года. С. 77.
- 150 См.: Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. М., 1894. Т. 1. С. 593—605.
- 151 «Горьким смехом моим посмеюсь» — надпись на могиле Гоголя. Фраза, достаточна сложно соотносящаяся с христианским сознанием Гоголя, ибо, как верно писала А. О. Смирнова, «высокий христианин в душе, он знал, что образец наш, Христос Спаситель, не смеялся никогда» (Смирнова-Россет А. С. Дневник. Воспоминания. С. 29). Между тем эту фразу на могиле Гоголя и современники его (Кулиш П. А. Записки о жизни Гоголя. Т. 2. С. 267), и последующие авторы (см., например, одно из наиболее авторитетных изданий: Манн Ю. В. Гоголь Н. В. // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. С. 601) упорно приписывают христианскому канону, книге пророка Иеремии, 20, 8. Однако ни в указанном месте, ни в других книгах Ветхого и Нового Заветов данного высказывания нет. Источник надписи следует уточнять. Известным пособием может служить указание Н. В. Берга, что «на гробнице написано изречение Ефрема Сирина «Горьким словом моим посмеюся...» (Воспоминания о Н. В. Гоголе // Гоголь в воспоминаниях современников. С. 510).
- 152 Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года. С. 88.
- 153 Отсылка к проанонсированному, но не вышедшему 24-му выпуску «Психологической и психоаналитической библиотеки».
- 154 Цитата из «<Авторской исповеди>»; 6, 211.
- 155 Это письмо Гоголя, которое цитирует Ермаков (см. выше в главке «Двойственность»), приводит в своих мемуарах П. В. Анненков (Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года. С. 71).
- 156 См.: Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года. С. 50.
- 157 Ср. в «<Авторской исповеди>»: «...несмотря на мой меланхолический характер от природы, на меня часто находила охота шутить и даже надоедать другим моими шутками...» (6, 210).
- 158 См. выше прим. 113.
- 159 См. в записной книжке самого Гоголя описание одной из уток-нырков — гоголя: «...Бегать по суше не может. Плышет гордо и быстро, поднявши длинный нос. Детей иногда кладет себе на спину и с ними плывет. Ныряет далеко, и под водою долго» (8, 416).
- 160 «И все-таки они — куклы, жалкие и смешные, как и все прочие фигуры “Мертвых душ”» (Розанов В. В. Мысли о литературе. С. 166).
- 161 Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года. С. 89.
- 162 Дальнейший текст представляет собой пересказ статьи В. В. Розанова «Как произошёл тип Акакия Акакиевича» (1894); включенной впоследствии в работу «Гоголь (Приложение двух этюдов)» (Розанов В. В. Мысли о литературе. С. 166—175).

- <sup>163</sup> Ср.: «...кто-то сказал, что около шести часов вечера передние всех провинциальных домов в России наполняются угаром от самовара, который кипит на крыльце, и что само крыльцо представляет оживленную картину: подбежит девочка или мальчик, прильнет к трубе, осветится пламенем раздуваемых углей и скроется. Гоголь остановился на ходу, точно кто-нибудь придержал его. «Боже мой, да как же я это пропустил, — сказал он с наивным недоумением, — а вот пропустил же, пропустил, пропустил», — говорил он, шагая вперед и как будто попрекая себя» (Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года. С. 87).
- <sup>164</sup> Ср.: Там же. С. 64.
- <sup>165</sup> Этой фразы в статье В. В. Розанова нет.
- <sup>166</sup> Текст черновика «Шинели» Ермаков цитирует (с купюрами) по статье В. В. Розанова (Мысли о литературе. С. 168—170). Ср.: Гоголь Н. В. Сочинения: В 12 т. / Под ред. Н. С. Тихонравова. СПб., 1900. Т. II. С. 613—614.
- <sup>167</sup> Ср.: «Лиризм Гоголя всегда есть только жалость, скорбь, «незримые слезы сквозь видимый смех», как-то мешающиеся с этим смехом: но, замечательно, не предшествуя ему, но всегда за ним следуя. Это — великая жалость к человеку, так изображенному...» (Мысли о литературе. С. 173).
- <sup>168</sup> Цитата из «Шинели»: 3/4, 112.

### «СТРАШНАЯ МЕСТЬ»

- <sup>1</sup> В тексте первого издания явная опечатка: «в 1821 г.»; повесть впервые появилась в первом издании «Вечеров...» (1832).
- <sup>2</sup> Ср. у Гоголя: «Крест на могиле зашатался, и тихо поднялся из нее мертвец. Борода до пояса; на пальцах когти длинные, еще длиннее самих пальцев. Тихо поднял он руки вверх. Лицо все задрожало у него и покривилось. Страшную муку, видно, терпел он. «Душно мне! душно!» — простонал он диким, нечеловеческим голосом» (1/2, 133—134).
- <sup>3</sup> «Турецким игуменом» называет Данило Бурульбаш своего тестя (1/2, 139).
- <sup>4</sup> Ср. у Гоголя: «— Слушай, пан Данило, замкни меня в комнате. а ключ возьми с собою. Мне тогда не так будет страшно; а козаки пусть лягут перед дверями.  
— Пусть будет так! — сказал Данило, стирая пыль с винтовки и сыпля на полку порох» (1/2, 140).
- <sup>5</sup> Иван — младший брат Гоголя, умер летом 1819 г. в Полтаве, где учился вместе с Николаем в поветовом — уездном училище (Шенрок В. И. Материалы... Т. I. С. 60).
- <sup>6</sup> Ср. в «Ганце Кюхельгартене»:
- Подымается протяжно  
В белом саване мертвец.  
Кости пыльные он важно  
Оттирает, молодец.  
С чела давнего хлад веет,  
В глазе палевый огонь,  
И под ним великий конь,  
Необъятный, весь белеет  
И все более растет,  
Скоро небо обоймет;  
И покойники с покою  
Страшной тянутся толпою,  
Земля колеблется и — бух  
Тени разом в бездну... Уф! (7, 33—34).
- <sup>7</sup> Этого места в повести нет.
- <sup>8</sup> Параллель Ермакова, что называется, «хромает»: колдун в «Страшной мести» убивает схимника. Отношения Гоголя и отца Матвея Константиновского носили, разумеется, иной характер.

- <sup>9</sup> Имеется в виду концепция В. В. Розанова; см. прим. 122 к предыдущей главе.

«ПОВЕСТЬ О ТОМ, КАК ПОССОРИЛСЯ ИВАН ИВАНОВИЧ  
С ИВАНОМ НИКИФОРОВИЧЕМ»

- <sup>1</sup> Цитата из 2-го тома «Мертвых душ»: 5, 261.  
<sup>2</sup> Цитата из «<Заметок> к 1-й части» «Мертвых душ»: 5, 472.  
<sup>3</sup> Отсылка к проанонсированному, но не вышедшему 15-му выпуску «Психологической и психоаналитической библиотеки». В домашнем архиве сохранилась отдельная работа Ермакова о творчестве А. Иванова (Психологический журнал. 1989. Т. 10. № 2. С. 157).  
<sup>4</sup> Ср. у Гоголя: «Ну, ступай же с Богом, — говорил Иван Иванович. — Чего ж ты стоишь? ведь я тебя не бью!» (1/2, 358).

«ШИНЕЛЬ» ГОГОЛЯ КАК ОРГАНИЧЕСКОЕ ЦЕЛОЕ

- <sup>1</sup> См.: 6, 233.  
<sup>2</sup> Ср. в «<Авторской исповеди>»: «К этому привел меня и анализ над моею собственной душой: я увидел тоже математически ясно, что говорить и писать о высших чувствах и движениях человека нельзя по воображению: нужно заключить в себе самом хотя небольшую крупницу этого, — словом, нужно сделаться лучшим» (6, 214; см. и далее). В статье «Исторический живописец Иванов» из «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголь писал: «С производством этой картины связалось собственное душевное дело художника» и т. д. (6, 111).  
<sup>3</sup> Ср.: «На меня находили припадки тоски; мне самому необъяснимой, которая происходила, может быть, от моего болезненного состояния. Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать» (6, 210).  
<sup>4</sup> Ср. слова Гете о Лихтенберге, которые приводит З. Фрейд: «Там, где у него шутка, скрывается целая проблема. Но случается и так, что шутка объясняет и разрешает проблему» (Лекции по введению в психоанализ. Т. 1. С. 45).  
<sup>5</sup> О роли каламбуров в поэтике Гоголя см.: *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // *Эйхенбаум Б.* О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 50—57.  
<sup>6</sup> *Розанов В. В.* Мысли о литературе. С. 171.  
<sup>7</sup> *Переверзев В. Ф.* Творчество Гоголя. С. 375, 407.  
<sup>8</sup> См. прим. 165 к первой главе.  
<sup>9</sup> *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. III. С. 447. Заключительной фразы этой цитаты в тексте Гоголя нет.  
<sup>10</sup> См. в «<Авторской исповеди>»: 6, 206—207.  
<sup>11</sup> См. прим. 160 к первой главе.  
<sup>12</sup> См. прим. 119 к первой главе.  
<sup>13</sup> *Оболенский Д. А.* О первом издании посмертных сочинений Гоголя // Гоголь в воспоминаниях современников. С. 547.  
<sup>14</sup> Цитата из «Мертвых душ»: 5, 201.  
<sup>15</sup> *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя. С. 51: «Каламбур как бы уничтожен такого рода комментарием — тем более что попутно вносятся детали, совершенно с ним не связанные (о пометках); на самом деле получается сложный, как бы двойной каламбур». О том, что каламбур «портит цельность впечатления», *Эйхенбаум*, разумеется, не говорит. Это — мнение самого *Ермакова*.  
<sup>16</sup> См.: 5, 11.  
<sup>17</sup> Ср.: *Фрейд З.* Психология бессознательного. М., 1990. С. 139—140.

- <sup>18</sup> Отсылка к статьям З. Фрейда «Характер и анальная эротика» и Э. Джонса «Об анально-эротических чертах характера», вошедшим в сб. «Психоанализ и учение о характерах» (М.; Пг., 1923).
- <sup>19</sup> *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя. С. 53, 54.

«НОС»

- <sup>1</sup> «Пушкин <...> сказал: «Он будет русским Стерном; у него оригинальный талант; он все видит, он умеет смеяться, а вместе с тем он грустен и заставит плакать»» (*Смирнова О. А.* Записки. Ч. 1. С. 43). Фраза эта в «Записках» Смирновой относится к 1830 г. Но в сочинениях самого Пушкина никакого намека на соединение имен Гоголя и Стерна нет, так что все дальнейшие сопоставления Ермакова, исходящие из этого высказывания, оказываются освящены не именем Пушкина, но именем О. Н. Смирновой, автора знаменитой литературной подделки.
- <sup>2</sup> Со значительными дополнениями вошло в книгу «Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский» (Л., 1929), переиздано в книге: *Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М., 1976.
- <sup>3</sup> См.: 6, 113, 114.
- <sup>4</sup> *Стерн Лоренс.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1968. С. 199. Эту цитату приводит В. В. Виноградов в своем исследовании о «Носе» Гоголя (Поэтика русской литературы. С. 33).
- <sup>5</sup> Этот и следующий абзац использует материал из статьи В. В. Виноградова (ср.: Поэтика русской литературы. С. 21).
- <sup>6</sup> Письма. Т. 1. С. 477. Оригинал письма — по-французски, перевод дан по статье В. В. Виноградова.
- <sup>7</sup> Имеется в виду текст, публикуемый под названием «Страшная рука. Повесть из книги под названием: «Лунный свет в разбитом окошке чердака на Васильевском острове в 16-й линии»» (7, 116).
- <sup>8</sup> Ср.: *Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. С. 21.
- <sup>9</sup> Ср.: 3/4, 164. Слов «недалеко возле хвоста» в тексте Гоголя нет. Это уточнение принадлежит исследователю.
- <sup>10</sup> См.: *Соллогуб В. А.* Повести. Воспоминания. С. 442.
- <sup>11</sup> Данное мемуарное свидетельство принадлежит не Быкову, а Т. Г. Пашенко: «В другой раз Гоголь взялся сыграть роль дяди-старика — страшного скряги. В этой роли Гоголь практиковался более месяца, и главная задача для него состояла в том, чтобы нос сходил с подбородком... По целым часам просиживал он перед зеркалом и пригнал нос к подбородку, пока наконец не достиг желаемого...» (Черты из жизни Гоголя // Гоголь в воспоминаниях современников. С. 44).
- <sup>12</sup> См. альбом в т. 9 цитируемого издания. Рис. 29.
- <sup>13</sup> Ср. у Гоголя: «Осип, душенька! какой миленький носик у твоего барина!..» (3/4, 246).
- <sup>14</sup> Этой фразы в «Повести о капитане Копейкине» нет.
- <sup>15</sup> См.: *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. М., 1925.
- <sup>16</sup> *Анненков П. В.* Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года. С. 83.
- <sup>17</sup> Русский вестник. 1862. № 1. С. 74; ср.: *Аксаков С. Т.* История моего знакомства с Гоголем. С. 126—127.
- <sup>18</sup> Очевидно, неточная цитата из стихотворения А. К. Толстого:

Источник за вишневым садом,  
Следы голых девичьих ног,

И тут же оттиснулся рядом  
Гвоздями подбитый сапог

(Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1969. Т. 1. С. 145).

- <sup>19</sup> Цитата из стихотворения А. А. Блока «Унижение»:

Ты смела! Так еще будь бесстрашней!  
Я — не муж, не жених твой, не друг!  
Так вонзай же, мой ангел вчерашний,  
В сердце — острый французский каблук!

(Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 32).

- <sup>20</sup> Поскольку вы — грешники,  
То никогда не оставите нам таинственнейших грез;  
Как дрожащее пламя, мерцают они  
В ваших снах, которые вызывают и волнуют.

Урих (нем.)

- <sup>21</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 399.

- <sup>22</sup> Ср. у Гоголя: «Он начал щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит» (3/4, 41).

- <sup>23</sup> Ср. у Гоголя: «...но без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин» (3/4, 51).

- <sup>24</sup> Большой реальный комментарий к этой ситуации собран в статье: Левинтон Г., Охотин Н. «Что за дело им — хочу...» О литературных и фольклорных источниках сказки А. С. Пушкина «Царь Никита и 40 его дочерей» // Литературное обозрение. 1991. № 11.

Н. Sperber — шведский филолог, см. о нем: Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. Т. 1. С. 174.

- <sup>25</sup> См.: Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ. Т. 1. С. 158—172.

- <sup>26</sup> См.: Фрейд З. Тотем и табу. С. 79; здесь же ссылка на работу R. Abel'я. На одно из «открытий» Абеля Фрейд ссылается в «Лекциях по введению в психоанализ» (Т. 1. С. 240); «реферат» его работы Ермаков намеревался поместить в сборнике «Психоанализ слова и символика» (не вышел).

- <sup>27</sup> Анненский Иннокентий. Книги отражений. С. 8—9. Далее имеется в виду статья Спербера (см. выше прим. 24) из невышедшего тома «Психологической и психоаналитической библиотеки» «Психология слова и символика» (вып. 10).

- <sup>28</sup> Стерн Лоренс. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 520—534. Героиню романа зовут вдова Водман.

- <sup>29</sup> «Гавриилиада» Пушкина вызвала следствие в 1828 г., когда Гоголя еще не было в Петербурге, а предполагать, что среди учащихся Нежинского лицея могла быть известна эта поэма, — достаточно рискованно. В 1830-е же годы Пушкин не любил ни сам говорить об этом своем юношеском произведении, ни тем более распространять его среди знакомых.

- <sup>30</sup> См. прим. 15 к главе «Психоанализ у Достоевского» в наст. изд.

- <sup>31</sup> Словарь В. И. Даля свидетельствует, что мизинцем называли и самый маленький палец на ноге, а не только на руке, как утверждает Ермаков.

- <sup>32</sup> Ср.: Стерн Лоренс. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. С. 77—78.

- <sup>33</sup> См. прим. 5 к предыдущей главе.

- <sup>34</sup> См. прим. 4 к предыдущей главе.

- <sup>35</sup> См. прим. 87 к первой главе.

- <sup>36</sup> См.: Фрейд З. О психоанализе. Пять лекций. М., 1911.

- <sup>37</sup> Розанов В. В. Мысли о литературе. С. 162, 163.

- <sup>38</sup> Кол. 3, 9—10; ср.: 1 Кор. 15, 22; 44—49.

## «ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО»

- <sup>1</sup> См. прим. 2 к первой главе.
- <sup>2</sup> *Фрейд З.* Заметка из ранней истории психоаналитической техники // *Фрейд З.* Методика и техника психоанализа. М. ; Пг., 1923. С. 133—135. Ср. также: *Фрейд З.* Толкование сновидений. С. 85—86.
- <sup>3</sup> *Фрейд З.* Психопатология обыденной жизни. 3-е изд. М., 1923.
- <sup>4</sup> Ср. у Гоголя: «Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило» (3/4, 160).
- <sup>5</sup> Ср. у Гоголя: «...между мною и Филиппом нет никакого сходства...» (3/4, 160).
- <sup>6</sup> Ср. у Гоголя: «Отчего же я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник? Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? Может быть, я сам не знаю, кто я таков» (3/4, 158).
- <sup>7</sup> Очень вольная цитата из Гоголя; ср.: 3/4, 159.
- <sup>8</sup> Ср. у Гоголя: «Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла взойти мне в голову эта сумасбродная мысль? Хорошо, что еще не догадался никто посадить меня тогда в сумасшедший дом» (3/4, 160).
- <sup>9</sup> См.: *Фрейд З.* По ту сторону принципа удовольствия. М., 1925.
- <sup>10</sup> Ср. у Гоголя: «...я на самом главном месте, где подписывается директор департамента, черкнул: "Фердинанд VIII"» (3/4, 161).
- <sup>11</sup> Паскаль Ругон — герой ряда романов серии «Ругон-Маккары» и главный герой последнего романа цикла «Доктор Паскаль» (1893). О нем сказано следующее: «...он, как все мужчины, посвятившие себя науке, был застенчив и сторонился женщин». Ему из-за возраста «стать отцом было слишком поздно» (*Золя Эмиль.* Собр. соч.: в 26 т. М., 1969. Т. 16. С. 111, 112). Однажды он пережил свою половую несостоятельность (там же. С. 145—146), но в дальнейшем его сексуальная жизнь развилась вполне нормально и он стал отцом.
- <sup>12</sup> Ср. у Грибоедова: «чудный выем» (*Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 96).
- <sup>13</sup> Ср. у Гоголя: «Она сидела перед зеркалом, вскочила и отступила от меня. Я, однако же, не сказал ей, что я испанский король. Я сказал только, что счастье ее ожидает такое, какого она и вообразить себе не может, и что, несмотря на козни неприятелей, мы будем вместе. Я больше ничего не хотел говорить и вышел» (3/4, 161).
- <sup>14</sup> В окончательном тексте повести последняя фраза такова: «Письма пишут аптекари...» (3/4, 162).
- <sup>15</sup> Ступение (*нем.*). Термин психоанализа, означающий слияние различных представлений в одно составное.
- <sup>16</sup> «Хитер немец: обезьяну выдумал!» (*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М. ; СПб., 1881. Т. II. С. 578).
- <sup>17</sup> *Тарасенков А. Т.* Последние дни жизни Н. В. Гоголя // Гоголь в воспоминаниях современников. С. 523.
- <sup>18</sup> Там же. С. 515.
- <sup>19</sup> Ср. у Гоголя: «у алжирского дея» (3/4, 165).
- <sup>20</sup> В. Я. Брюсов для характеристики гоголевского изображения человека нигде не пользуется ни словом «марионетка», ни словом «кукла», что ему упорно приписывает Ермаков.
- <sup>21</sup> *Розанов В. В.* Мысли о литературе. С. 170.
- <sup>22</sup> *Анненков П. В.* Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года. С. 226.
- <sup>23</sup> Сохранилась неопубликованная работа Ермакова, посвященная «Меланхолии» А. Дюрера (*Психологический журнал.* 1989. Т. 10. № 2. С. 157).

Приложение

«ПОХОЖДЕНИЯ ЧИЧИКОВА, ИЛИ МЕРТВЫЕ ДУШИ» ГОГОЛЯ

В семейном архиве у М. И. Давыдовой сохранились автограф начала работы Ермакова «Похождения Чичикова, или Мертвые души» Гоголя и сделанная с него (неполная) машинописная копия с авторской правкой. Текст этот оформлен как подготовленный к изданию в рамках серии «Психологическая и психоаналитическая библиотека» (книга о «Мертвых душах» была неоднократно проанонсирована самим Ермаковым на страницах книги о Гоголе и включалась в издательские аннотации серии как 28 выпуск серии). Таким образом, эту работу следует рассматривать как продолжение исследования, вышедшего в 1924 г., на чем настаивал и сам автор; кроме того, она наглядно демонстрирует эволюцию метода Ермакова после той крайне резкой (хотя по всем основным параметрам и справедливой) критики, которой подверглась книга 1924 г.

При подготовке текста к печати были произведены некоторые купюры (особенно значительные в двух последних разделах) с целью интенсификации текста и прояснения его смысла. В остальном принципы подготовки материала те же, что и в иных случаях (см. общую преамбулу).

<sup>1</sup> Письмо к А. О. Смирновой (Россет) 1847 г.

<sup>2</sup> См.: Письма. Т. 1. С. 425.

<sup>3</sup> Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. М., 1894. Т. I. С. 575.

<sup>4</sup> Там же. С. 656; ср.: Павлицев Л. Н. Воспоминания // Русская старина. 1880. Т. 5. С. 79—80; Шенрок В. И. Материалы. Т. 3. С. 72—73.

<sup>5</sup> См.: 6, 210—211.

<sup>6</sup> Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. Т. I. С. 567—568.

<sup>7</sup> Письмо к П. А. Плетневу 1842 г.

<sup>8</sup> Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. Т. I. С. 570—574.

<sup>9</sup> «<Авторская исповедь>»: 6, 210.

<sup>10</sup> Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. Т. I. С. 561.

<sup>11</sup> Там же С. 576.

<sup>12</sup> Шенрок В. И. Материалы. Т. 1. С. 161—164.

<sup>13</sup> Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. Т. I. С. 578, 579.

<sup>14</sup> См.: прим. 44 к первой главе.

<sup>15</sup> «Выбранные места из переписки с друзьями»: 6, 79.

<sup>16</sup> «<Авторская исповедь>»: 6, 233.

<sup>17</sup> См. об этом: Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. М.; Пг., 1925. С. 82.

<sup>18</sup> «<Заметки> к 1-й части» «Мертвых душ»: 5, 472.

<sup>19</sup> Весь этот абзац является, очевидно, отражением нового направления в литературной науке того времени — изучения «творческой истории», — которое развивал Н. К. Пиксанов.

<sup>20</sup> «<Авторская исповедь>»: 6, 211—212.

<sup>21</sup> Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. Т. I. С. 604. Веселовский цитирует письмо Гоголя к В. А. Жуковскому от 2 февраля 1852 г.

<sup>22</sup> Там же. С. 607.

<sup>23</sup> Ср.: 5, 124.

<sup>24</sup> О собранных Гоголем материалах по истории и его исторических занятиях см. кратко в т. 8 цит. собр. соч.

<sup>25</sup> Гораций. Кн. III.

<sup>26</sup> «<Авторская исповедь>»: 6, 211.

<sup>27</sup> Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. Т. I. С. 566.

<sup>28</sup> Буало, «Наука поэзии», II.

- <sup>30</sup> См. в «Учебной книге словесности для русского юношества» Гоголя: 6, 312—313; ср.: Морозова Н. П. Книга из библиотеки Гоголя (К вопросу об употреблении термина *поэма* в русской литературе) // XVIII век. Сб. 16. Л., 1989.
- <sup>31</sup> Речь идет о Френсисе Гальтоне (1822—1911), выдающемся английским путешественнике и антропологе, авторе работ по применению антропометрических измерений в криминалистике.
- <sup>32</sup> Ср.: Веселовский А. Н. Этюды и характеристики. Т. I. С. 566—568.
- <sup>33</sup> Цитата из «Пира во время чумы» Пушкина (VII, 182).
- <sup>34</sup> Данте. «Ад», 1.

## Ф. М. Достоевский

### Он и его произведения

Текст печатается по машинописному оригиналу, сохранившемуся в семейном архиве ученого. Главы «Двойственность» и «Исповедь в творчестве» были опубликована М. И. Давыдовой соответственно в «Советской библиографии» (1990. № 6) и «Новом лит. обозрении» (1995. № 11). В авторском оглавлении значится еще отсутствующее (и, вероятно, не написанное) «Приложение. Рисунки Достоевского в рукописях и записных книжках» (по обозначенной теме см. новейшее издание: *Баршт Константин. Рисунки в рукописях Достоевского*. СПб.: Формика, 1996).

Очерк Ермакова о Достоевском — последний в серии его психоаналитических исследований художественного творчества. Написанная, по всей вероятности, в 1925 г., эта работа завершает своеобразную психоаналитическую трилогию. Создавая очерк о Достоевском, автор учитывает ту резкую критику, которой подверглись его предыдущие сочинения, в частности, он пытается внедрить социальный фактор и во введении даже использует понятия «базис» и «надстройка», однако угол зрения исследователя все-таки задан представлением о «могущественности эдиповского комплекса». Если психоаналитическое изучение творчества Пушкина и Гоголя при всех переделках метода было в целом новаторским, то к творчеству Достоевского подобный подход был применен еще до Ермакова. Его непосредственными предшественниками были Т. К. Розенталь и немецкий психоаналитик И. Нейфельд, очерк которого о Достоевском вышел в 1923 г. под редакцией З. Фрейда и, таким образом, с благословения его. Русский перевод этой работы появился в 1925 г., и она была признана «наиболее ярким и талантливым из исследований подобного рода». Произнесший это суждение И. Григорьев вспомнил вместе с тем и недавние опыты Ермакова о Пушкине и Гоголе, причислив их автора к сонму «особенно ретивых психоаналитиков» (Красная новь. 1925. № 7)\*. Подобные сопоставления, вероятно, стимулировали внимание Ермакова к Достоевскому. Сам же он обосновывает его недостаточность работы Нейфельда, который использовал материал, «очень мало заслуживающий доверия». И справедливо замечает, что знание Достоевского по немецким переводам делает для Нейфельда недоступным «как раз то наиболее ценное, что уже не может быть переведено на другой язык». Однако сам Ермаков пользуется преимущественно теми же источниками, что и Нейфельд, и в некоторых случаях даже предпочитает текст Нейфельда самому источнику, т. е. в целом не выходит за пределы аргументации, предложенной его предшественником. Исследование русского психоаналитика оказывается во многом вторичным, так как сама логика психоаналитического подхода обусловила обращение к тем аспектам, которые уже были рассмотрены Нейфельдом. Правда, Ермаков более актив-

\* Подходы Нейфельда и Ермакова сравнивал и Л. С. Выготский, подтверждая ермаковскими разборами произведений Пушкина и Гоголя тезис о том, что «нигде чудовищные натяжки психоанализа не бросаются в глаза так, как в русских работах по искусству» (Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1987. С. 81).

но и обильно включает художественные произведения и публицистику Достоевского, предлагая свою интерпретацию тех произведений, которые Нейфельд обходит вниманием, но нельзя сказать, чтобы он добавил нечто существенно новое к тому, что было сделано до него. Несмотря на это, публикация работы Ермакова о Достоевском необходима, потому что вкупе с другими его исследованиями она впервые дает полное представление о путях русского психоанализа в объяснении процессов художественного творчества. Восстанавливается надолго вычеркнутая и как будто даже совсем уничтоженная страница из истории развития психоанализа в России.

Для этой работы Ермакова, как и для предшествующих, характерно достаточно свободное обращение с изучаемыми текстами и с источниками разного рода, что потребовало текстологических уточнений и соответствующего комментария. Отсылки к текстам Достоевского даны в примечаниях по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990.

## ВВЕДЕНИЕ

- <sup>1</sup> Ермаков перечисляет некоторые направления в истолковании творчества Достоевского, сложившиеся к 1920-м гг. Среди психологических работ названы исследования В. Ф. Чижа «Достоевский как психопатолог» (М., 1885) и В. А. Муратова «Душевная слабость и ее значение в общественной жизни и художественном творчестве» (Русская мысль. 1901. № 7). Первые же публикации Д. А. Аменицкого, как можно судить по библиографическим указателям, появились лишь в 1929 г., поэтому вполне вероятно, что речь идет о его устных выступлениях и их публикации в узкопрофессиональных изданиях. Ближайшими предшественниками Ермакова в попытке психоаналитического подхода к творчеству Достоевского были Т. К. Розенталь, автор незавершенного исследования «Страдание и творчество Достоевского: Психогенетическое исследование» (в сб.: Вопросы изучения и воспитания личности. 1. Пг., 1920. — О судьбе Розенталя см.: *Эткинд Александр*. Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб., 1993. С. 224—226), и И. Нейфельд (ссылки на его работу даются по изданию: Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль / Сост. и авт. вступ. статьи В. М. Лейбин. М., 1994). Из литературоведческих работ упомянуты: *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский: В 2 т. М., 1901—1902; *Переверзев В. Ф.* Творчество Достоевского. М., 1912; *Гроссман Л. П.* Путь Достоевского. Л., 1924.
- <sup>2</sup> Речь идет о примечаниях А. Г. Достоевской к сочинениям Ф. М. Достоевского (*Гроссман Л. П.* Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М.; Пг., 1922. С. 54—70).
- <sup>3</sup> Ср. утверждение В. Чижа, что среди героев Достоевского «более четверти фигур — душевнобольных» (*Чиж В.* Достоевский как психопатолог. Очерк. М., 1885. С. 3). В конце своего очерка В. Чиж отмечает, что «многое в болезненных состояниях души уяснила Достоевскому и его собственная болезнь <...> всем известно, что он страдал эпилепсией» (С. 120).
- <sup>4</sup> Исследование Т. Е. Сегалова «Болезнь Достоевского» впервые было опубликовано в 1929 г. с предисловием Д. А. Аменицкого (Научное слово. 1929. № 4), однако могло быть известно и раньше по устным сообщениям и публикациям в специализированных изданиях.
- <sup>5</sup> Т. К. Розенталь анализирует характер заболевания Достоевского, опираясь на работы Братца (*Die affektepileptischen Anfälle der Neuropaten und Psychopaten. Monatsschrift Psych. und Neurol.* 1911) и Крепелина (*Psychiatrie. Bd. III. 2-ter. Teil.* 1913), которые видят отличие гениальной эпилепсии от аффективной в том, что при последней у больного «не наступает характерного эпилептического изменения личности» и на течение болезни оказывают влияние «внешние обстоятельства, в особенности душевные волнения» (*Розенталь Т. К.* Указ. соч. С. 101—102).

- Предположение о том, что Достоевский страдал аффективной эпилепсией, высказал и З. Фрейд в своей работе 1928 г. «Достоевский и отцеубийство» (*Фрейд З. Художник и фантазирование*. М., 1995).
- <sup>6</sup> Сведениями об этой работе Ермакова мы не располагаем (см. список его опубликованных работ в: *Давыдова М. И.* Иван Дмитриевич Ермаков (1875—1942) // Психологический журнал. 1989. Т. 10. № 2).
  - <sup>7</sup> Ермаков не точен: в своих воспоминаниях С. Д. Яновский именует заболевание Достоевского «чистой формой падучей болезни» (Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 236). Вероятно, он повторяет Нейфельда, который пишет, будто Яновский «утверждал, что Достоевский страдал в молодости болезнью, очень похожей на эпилепсию, но не самой эпилепсией». Тот же Нейфельд, характеризуя заболевание Достоевского, называет его припадки «эпилептическими или истероэпилептическими» (*Нейфельд И.* Указ. соч. С. 56—57).
  - <sup>8</sup> Т. К. Розенталь успела коснуться того периода творчества Достоевского, который она называет «регрессивным» (после «Бедных людей» и до ареста). Розенталь не считает эдиповский комплекс «определяющим для творчества Достоевского», но признает, что «в период упадка творчества фантазия больного художника возвращается к темному неосознанному колодезю детских воспоминаний и творит из них образы, поразительно совпадающие с тем, что можно наблюдать в жизни невропатов» (*Розенталь Т. К.* Указ. соч. С. 100).
  - <sup>9</sup> Баня с пауками — это не образ уменьшившегося мира, а представление Свидригайлова о вечности: «Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! <...> И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность» (Т. 6. С. 221).
  - <sup>10</sup> *Кашина-Евреинова А.* Подполье гения (Сексуальные источники творчества Достоевского). Пг., 1923.
  - <sup>11</sup> Произвольное толкование известного высказывания Достоевского о своей творческой манере. Ср.: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (Т. 27. С. 65).
  - <sup>12</sup> Понятие «цензура» Фрейд использовал для обозначения бессознательного регулятора влечений. Так, в «Психологии сна» он писал: «По нашему мнению, в душевном аппарате человека имеются две мыслеобразующие инстанции, из которых вторая обладает тем преимуществом, что ее продукты находят доступ в сферу сознания; деятельность же первой инстанции бессознательна и достигает сознания только через посредство второй. На границе обеих инстанций, на месте перехода от первой ко второй, находится цензура, которая пропускает лишь удобное ей, а остальное задерживается» (*Фрейд З.* Психология сна. М., 1912. С. 56).
  - <sup>13</sup> Речь идет о работе Фрейда «Психопатология обыденной жизни», но нельзя признать удачным применение этого понятия к художественному творчеству.
  - <sup>14</sup> Тезис о том, что Достоевский одновременно «и действующее лицо и наблюдатель», в дальнейшем выражается в постоянных отождествлениях автора с героями «Записок из подполья», «Подростка», «Братьев Карамазовых» и др. Подобная прямолинейность подхода была присуща, в частности, работе Л. П. Гроссмана «Путь Достоевского», которую активно использует Ермаков. О соотношении слова автора и слова героя в произведениях Достоевского см.: *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
  - <sup>15</sup> См. рассказ Л. Ф. Достоевской о том, как на семейном обеде «Павел Исаев выразился презрительно о своем отце и утверждал, что тот был «тряпкой» в руках своей жены»: Достоевский рассердился и «воспретил пасынку когда-либо выражаться подобным образом о родителях» (Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской. М. ; Пг., 1922. С. 39).

## БОЛЕЗНЬ ДОСТОЕВСКОГО

- <sup>1</sup> В первом по выходе с каторги письме к старшему брату от 30 января — 22 февраля 1854 г. Достоевский писал: «От расстройства нервов у меня случилась падучая, но, впрочем, бывает редко» (Т. 28—1. С. 170—171). Комментаторы замечают, что это «единственное из дошедших до нас упоминаний Достоевского о времени появления у него припадков эпилепсии» (Там же. С. 454). В другом письме к брату (от 30 июля 1854 г.) Достоевский пишет: «Странные припадки, похожие на падучую и, однако ж, не падучая» (Т. 28—1. С. 180). После смерти писателя внимание к вопросу о начале его болезни было привлечено статьей А. С. Суворина «О покойном» (см. об этом: *Тюнькин К.* Комментарии // *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников*. Т. 1. С. 568—569).
- <sup>2</sup> Страхов ничего не говорит о начале болезни Достоевского, он описывает один из припадков, случившихся в его присутствии, «вероятно, в 1863 году, как раз накануне Светлого воскресения» (*Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников*. Т. 1. С. 411—412).
- <sup>3</sup> См. прим. 1 и 4 к «Введению».
- <sup>4</sup> См. прим. 7 к «Введению».
- <sup>5</sup> Об этом писали А. М. Достоевский (*Достоевский в воспоминаниях*. Т. 1. С. 116—119) и Л. Ф. Достоевская (*Достоевский в изображении его дочери*. С. 17). Эта версия пересматривается Г. А. Федоровым, который возвращается к заключению, предложенному официальным следствием, — смерть от апоплексического удара (*Федоров Г. А.* «Помещик. Отца убили» // *Новый мир*. 1988. № 10), однако выдвинутая им аргументация не может быть признана безусловной (см.: *Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского*: В 3 т. 1821—1881. СПб., 1993. Т. 1. С. 61—62).
- <sup>6</sup> Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 207.
- <sup>7</sup> Не вполне точная передача мемуарного свидетельства С. В. Ковалевской. В ее изложении важным оказывается не сам факт встречи Достоевского со старым товарищем, но то, что встреча эта происходила в ночь перед Светлым воскресением и одним из обсуждаемых вопросов был религиозный. Опровергая атеистические суждения своего собеседника, Достоевский воскликнул: «Есть Бог, есть!» — в это время «ударил колокола соседней церкви», и он почувствовал, «что небо сошло на землю и поглотило» его. Следует заметить, что в передаче Ковалевской писатель связывал начало своей болезни с периодом поселения, а не каторги (*Достоевский в воспоминаниях*. Т. 2. С. 27).
- <sup>8</sup> *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 1971. С. 157.
- <sup>9</sup> Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 411—412.
- <sup>10</sup> Цитируется прошение на имя Александра II, отправленное Достоевским из Твери (датируется 10—18 октября 1859 г.). — Т. 28—1. С. 386.
- <sup>11</sup> Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 232, 239.
- <sup>12</sup> Письмо к М. М. Достоевскому от 7 октября 1846 г. (Т. 28—1. С. 128).
- <sup>13</sup> Письмо к А. Е. Врангелю от 9 марта 1857 г. (Т. 28—1. С. 270).
- <sup>14</sup> Неточно использованы и неверно отнесены к послекаторжному периоду слова Достоевского из его «Объяснения» Следственной комиссии, в котором сказано: «Половина моего времени занята работой, которая кормит меня; другая половина занята постоянно болезнью, ипохондрическими припадками, которыми я страдаю уже скоро три года» (*Бельчиков Н. Ф.* Достоевский в процессе петрашевцев. М., 1971. С. 99).
- <sup>15</sup> См. прим. 5 к «Введению».
- <sup>16</sup> В романе «Бесы» Шатов вспоминает мусульманскую легенду о том, как Магомет был разбужен архангелом Гавриилом, который задел при этом кувшин с водой. За короткое время Магомет побывал в Иерусалиме, побеседовал с Богом, видел геен-

ну огненную и, возвратившись, успел остановить падающий кувшин. Однако Шатов, реагируя на рассказ Кирилова о нескольких секундах «вечной гармонии», которые он время от времени переживает, несколько иначе передает содержание легенды: «Вспомните Магометов кувшин, не успевший пролиться, пока он облетел на коне своею рай» (Т. 10. С. 451; см. комментарий: Т. 12. С. 318). Ермаков, судя по характеру передачи легенды, пользуется ее изложением в книге Мережковского (см.: *Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники.* М., 1995. С. 51).

<sup>17</sup> Т. 15. С. 44.

<sup>18</sup> Обычное для работы Ермакова отождествление автора с персонажами (о распространенной тенденции рассматривать героя «Записок из подполья» как alter ego автора см.: *Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского.* М., 1981. С. 240—241). В результате хронологического смещения к одному периоду отнесены «Записки из подполья» (1864) и письмо к Врангелю 1857 г. Что касается истерических припадков в 1860-е гг., то такие факты, кажется, неизвестны (более того: в письме к С. Д. Яновскому от 4 февраля 1872 г. Достоевский говорит о том, что в 1840-е гг. он страдал «душешною болезнию», от которой вылечился в Сибири. — Т. 29—1. С. 229).

<sup>19</sup> Письмо к А. Е. Врангелю от 9 марта 1857 г. (Т. 28—1. С. 270).

<sup>20</sup> *Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Достоевский в воспоминаниях.* Т. 1. С. 412.

<sup>21</sup> *Достоевская А. Г. Воспоминания.* С. 114.

<sup>22</sup> *Достоевская А. Г. Дневник 1867 года.* М., 1993. С. 88.

<sup>23</sup> Свободное, графически не маркированное использование чужого текста. В дневнике А. Г. Достоевской читаем: «Страх смерти был всегдашним явлением после припадка, и Ф. М. умолял меня не отходить от него, не оставлять его одного, как бы надеясь, что мое присутствие предохранит его от смерти» (*Достоевская А. Г. Дневник.* С. 200). Ср.: *Нейфельд И. Указ. соч.* С. 57.

<sup>24</sup> Мережковский не рассуждает о характере заболеваний Достоевского, считая его припадки недоступными исследованию и видя в них источник тех глубинных постижений жизни, которые были свойственны Достоевскому: «Как знать, не касаемся ли мы здесь самого глубокого первоначального и неразгаданного в существе Достоевского, в его телесном и духовном составе? Не сходятся ли в этом узле все нити клубка?» (*Мережковский Д. Указ. соч.* С. 51).

<sup>25</sup> Источником для Ермакова служит книга Мережковского, откуда приводится цитируемое высказывание (*Мережковский Д. Указ. соч.* С. 45). Мережковский не упоминает имени биографа, но имеет в виду О. Миллера (см.: *Миллер О. Материалы для жизнеописания Ф. И. Достоевского // Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского.* Т. 1. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883. С. 141). Этот глухой намек находит подтверждение в письме С. Д. Яновского к А. Г. Достоевской: «Федора Михайловича именно в детстве постигло то мрачное и тяжелое, что никогда не проходит безнаказанно и в летах зрелого возраста и что кладет в человеке складку того характера, которая ведет к нервным болезням, а следовательно, и к падучей и к той утрюмости, скрытности и подозрительности, на которую указывают как на борьбу с нуждой, хотя таковой, по крайней мере, в ужасающей степени и нет» (цит. по: *Гроссман Леонид. Достоевский на жизненном пути.* Вып. 1. Молодость Достоевского. 1821—1850. М., 1928. С. 25).

<sup>26</sup> См.: *Нейфельд И. Указ. соч.* С. 56.

<sup>27</sup> Графически не маркированная цитата из книги Л. Ф. Достоевской. Ср.: «Позже оба брата никогда не вспоминали в своих письмах об отце, вероятно потому, что эта тема была слишком тяжелой для обоих» (*Достоевский в изображении его дочери.* С. 17).

<sup>28</sup> О какой работе Н. Н. Булича тут идет речь, не ясно.

- 29 Имя содержателя пансиона в романе «Подросток» — Тушар. Оно образовано по модели имени домашнего учителя братьев Достоевских, к которому позже они были отданы на полупансион, — Сушард. По словам А. М. Достоевского, Сушард очень хотел сделаться русским и впоследствии трансформировал свою фамилию в Драшусов: Сушард — Драшус — Драшусов (Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 81). Нейфельд пишет фамилию Сушард как Сюшар (*Нейфельд И.* Указ. соч. С. 53), Ермаков же переносит ее на одного из персонажей «Подростка».
- 30 Т. 15. С. 137.
- 31 Т. 15. С. 59.
- 32 Т. 15. С. 17.
- 33 В данном случае показательно само строение фразы, выражающее метод работы исследователя — стремление истолковать художественное произведение как прямую реализацию бессознательных влечений автора. Подход, в целом характерный для психоаналитического метода, отчетливо проявился и в работе Нейфельда.
- 34 Ср.: «И четыре брата, желающие смерти отца (а также и отец, как мы дальше покажем), — это расщепление характера самого Достоевского. Он и сознательно хотел изобразить себя в четырех братьях. Это известно и отмечено также дочерью» (*Нейфельд И.* Указ. соч. С. 61).
- 35 Достоевский в изображении его дочери. С. 17—18.
- 36 Рассуждения по поводу проявления отдельных качеств Достоевского в каждом из братьев Карамазовых очевидно перекликаются с построениями Нейфельда, который сравнивает Достоевского с его персонажами. Общую черту с Дмитрием он видит в «страсти к расточительности»; об Иване говорит, что «сознательно и бессознательно», он «также автопортрет <...> олицетворение эпикуреизма, неверия и материализма»; «тождественность Смердякова с писателем подтверждает, кроме угрызений совести, еще эпилепсия, которую приписал ему Достоевский. В то время как Смердяков олицетворяет низшие инстинкты писателя, его бессознательное, Алеша изображает сознательное, этическое стремление борющейся души» (*Нейфельд И.* Указ. соч. С. 61—62).
- 37 Достоевские жили не в Чермашине, а в Даровом, и именно там случилось происшествие, о котором Достоевский рассказал в «Дневнике писателя» (см.: *Нечаева В. С.* В семье и усадьбе Достоевских (Письма М. А. и М. Ф. Достоевских). М., 1939. С. 66).
- 38 Т. 22. С. 48.
- 39 Буквальное повторение Нейфельда, который пишет: «Часто десятилетний мальчик один проделывает путь из Дарового в Чермашню, чтобы выполнить какое-либо поручение матери» (*Нейфельд И.* Указ. соч. С. 62). Достоевский же рассказывает историю, приключившуюся с ним на прогулке: «Я прошел за гумна и, спустившись в овраг, поднялся в Лоск — так назывался у нас густой кустарник по ту сторону оврага до самой рощи. И вот я забился гуще в кусты и слышу, как недалеко, шагах в тридцати, на поляне одиноко пашет мужик» (Т. 22. С. 47). Выводы Ермакова также совпадают с тем, что пишет Нейфельд (ср.: «Более чем вероятно, что его уже тогда богатая фантазия говорила ему о том, как могло быть хорошо, если бы всегда так было: отец отсутствует (мертв) и он один живет с матерью, как ее помощник и опора (муж)»).
- 40 Т. 22. С. 49.
- 41 Т. 22. С. 49.
- 42 См. выше прим. 5.
- 43 Фрейд З. Анализ фобии пятилетнего мальчика // Фрейд З. Психоанализ детских неврозов. М.; Л., 1925.
- 44 М. Ф. Достоевская умерла 27 февраля 1837 г., когда Достоевскому было 16 лет.
- 45 А. Г. Достоевская приводит эпизод ссоры, когда муж обиделся на нее и начал отворачиваться, «как маленький ребенок, и уверял, что он оскорблен. Я несколько раз

хотела примириться с ним, но не было ни малейшей возможности. Он продолжал киснуть и отворачиваться, и под конец на мой вопрос, будет ли он сегодня со мной говорить, отвечал, что ему говорить не с кем, что он не может говорить с людьми, которые его оскорбляют и смеются над ним» (*Достоевская А. Г. Дневник. С. 60*).

- <sup>46</sup> Младший брат писателя А. М. Достоевский вспоминал: «Мне часто приходилось видеть записки его, оставляемые им на ночь, приблизительно следующего содержания: «Сегодня со мной может случиться летаргический сон, а потому — не хоронить меня столько-то дней» (Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. Т. 1. С. 112). Ермаков в качестве источника, видимо, использует работу Нейфельда, который, приводя текст записки, называет пять дней (*Нейфельд И. Указ. соч. С. 57*).

<sup>47</sup> *Достоевская А. Г. Дневник. С. 200.*

<sup>48</sup> Достоевский в изображении его дочери. С. 40.

<sup>49</sup> *Достоевская А. Г. Дневник. С. 105—106.*

<sup>50</sup> Обычное для работы Ермакова неправомерное отождествление автора с его героями (см. прим. 14 к «Введению»). Называя «Двойника» исповедью писателя, Ермаков, вероятно, имеет в виду письмо Достоевского к брату от января-февраля 1847 г. по поводу «Неточки Незвановой»: «Это будет исповедь, как Голядкин, хотя в другом тоне и роде» (Т. 28—1. С. 139).

<sup>51</sup> Письмо к М. М. Достоевскому от 1 февраля 1846 г. (Т. 28—1. С. 18).

<sup>52</sup> См.: *Розенталь Т. К. Указ. соч. С. 96.*

<sup>53</sup> Письмо к М. М. Достоевскому от 1 октября 1859 г. (Т. 28—1. С. 340).

<sup>54</sup> Письмо к С. Д. Яновскому от 4 февраля 1872 г. (Т. 29—1. С. 229).

<sup>55</sup> Т. 28—1. С. 118.

<sup>56</sup> Письмо к М. М. Достоевскому от 1 апреля 1846 г. (Т. 29—1. С. 120).

#### ОТЕЦ ДОСТОЕВСКОГО

<sup>1</sup> Достоевский в изображении его дочери. С. 10.

<sup>2</sup> Графически не выделенное использование текста Л. Гроссмана. Ср.: «Энергичный, упорный и властный Михаил Андреевич отличался крайней скупостью, подозрительностью и жестокостью. При этом он страдал алкоголизмом и был особенно зол и недоверчив в пьяном виде. Близкие жестоко страдали от его скупости. Об этом свидетельствует сохранившаяся семейная переписка» (*Гроссман Леонид. Путь Достоевского. 2-е изд. М., 1928. С. 17*).

<sup>3</sup> Ссылка на письмо Достоевского от 5—10 мая 1839 г. (написано перед отправкой в лагерь): «Когда вы мокнете в сырую погоду под дождем в полотняной палатке, или в такую погоду, придя с ученья усталый, озябший, без чаю можно заболеть; что со мною случилось прошлого года на походе. Но все-таки я, уважая Вашу нужду, не буду пить чаю. Требую только необходимого на две пары простых сапогов — 16 р.» (Т. 28—1. С. 60). Ответ отца, написанный за несколько дней до смерти, приводит в своих воспоминаниях А. М. Достоевский (*Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 103—105*).

<sup>4</sup> В письме к брату Михаилу от 9 августа 1838 г. Достоевский, жалуясь на свою бедность, признает, что брат находится в еще худшем положении: «Можно ли иметь 5 копеек; *питаться* бог знает чем и лакомым взором ощущать всю сладость прелестных ягод, до которых ты такой охотник! Как мне жаль тебя!» (Т. 28—1. С. 50).

<sup>5</sup> Материалы семейной переписки приводятся по книге Л. Гроссмана «Путь Достоевского» (С. 17—18).

<sup>6</sup> Письмо к М. М. Достоевскому от 31 октября 1838 г. (Т. 28—1. С. 55).

<sup>7</sup> См.: «Дневник писателя» за 1876 год (Т. 22. С. 112).

<sup>8</sup> Пример «жестокости» М. А. Достоевского Ермаков почерпнул из книги Л. Гроссмана «Путь Достоевского» (С. 20), где в данном случае совершенно неверно ис-

толкуются факты. Анекдот о болезни Алены Фроловны был семейной шуткой. А. М. Достоевский вспоминает об Алене Фроловне: «Она была для женщины довольно высокого роста и притом очень толста <...> Ела она страшно много <...>». Слова о том, что «она исчезает», были ее ответом на вопрос о здоровье. Говоря это, она смеялась, «колыхаясь всем корпусом» (Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 41—42). Шутки по поводу того, что Алена Фроловна «исчезает», постоянны в семейной переписке. Так, М. Ф. Достоевская пишет мужу 3 мая 1835 г.: «... 45-пудовая гирия свидетельствует тебе свое почтение и благодарит за память твою об ней, детям поручает сказать то же, прибавляя, что она исчезает. У ней кашель и она думает, что это чахотка». Муж отвечает ей письмом от 9 мая: «Няньку благодари за память, очень жаль, что у ней чахотка, но из этого я усматриваю немаловажную пользу...» В том же письме свои «сожаления» выражают и сыновья Михаил («Елене Фроловне скажите, что я жалею о ее несчастии, что она исчезает». — *Нечаева В. С.* Указ. соч. С. 89—91) и Федор («Жалко Алену Фроловну, она так страдает, бедная, скоро вся исчезнет от чахотки, которая к ней пристала». — Т. 28—1. С. 32).

- <sup>9</sup> Достоевский в изображении его дочери. С. 16—17.
- <sup>10</sup> См.: *Гроссман Л.* Путь Достоевского. С. 16. Прочитанные слова в романе произносит Версильов в разговоре с Аркадием: «Видишь, друг мой, я давно уже знал, что у нас есть дети, уже с детства задумывающиеся над своей семьей, оскорбленные неблагоприятием отцов своих и среды своей» (Т. 13. С. 373).
- <sup>11</sup> Достоевский в изображении его дочери. С. 17—18.
- <sup>12</sup> Ср.: «...в творчестве его нет ни одного следа светлых воспоминаний об отце» (*Гроссман Л.* Путь Достоевского. С. 22). Это заявление необходимо откорректировать словами старца Зосимы, имеющими автобиографический отголосок: «Из дома родительского вынес я лишь драгоценные воспоминания, ибо нет драгоценнее воспоминаний у человека, как от первого детства его в доме родительском, и это почти всегда так, если даже в семействе хоть только чуть-чуть любовь да союз. Да и от самого дурного семейства могут сохраниться воспоминания драгоценные, если только сама душа твоя способна искать драгоценное» (Т. 14. С. 263—264).
- <sup>13</sup> Об этом сообщает в своих воспоминаниях С. Д. Яновский (Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 233).
- <sup>14</sup> Ср.: «Михаил Достоевский может быть исчерпывающе охарактеризован одним понятием, выдвинутым психоанализом: он был анальный характер. Горячий, вспыльчивый, ворчливый, педантичный, мелочный, при этом еще болезненно скупой. После рано последовавшей смерти жены он все более и более предается пьянству и при этом все яснее выступают садистские черты его характера. Он преследует свою дочь недостойной подозрительностью, своих сыновей недоверием, злобой и алчностью...» (*Нейфельд И.* Указ. соч. С. 52).
- <sup>15</sup> Свободный пересказ воспоминаний А. М. Достоевского (см.: Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 86—87). В воспоминаниях — Ваничка Умнов.
- <sup>16</sup> Занятия с отцом латынью относятся к периоду обучения братьев Достоевских в полупансионе Драшусова, где их готовили к поступлению в пансион (Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 81).
- <sup>17</sup> Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 81—82.
- <sup>18</sup> См.: *Нейфельд И.* Указ. соч. С. 53.
- <sup>19</sup> Имеется в виду история, рассказанная Григоровичем, — о заговоре воспитанников училища против одного из товарищей, которого заподозрили в фискальстве (Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 195). О том, что Достоевский был единственным, кто не принял участия в протесте, пишет Нейфельд (Указ. соч. С. 55). Сам Достоевский в письме к отцу от 23 марта 1839 г. сообщает об этом событии как об «ужаснейшей истории», замечая при этом: «Я ни в чем не вмешан. Но подвергся общему наказанью» (Т. 28—1. С. 56). Это, однако, не дает оснований

считать, что Достоевский не принял участия в протесте. Более того: из рассказа Григоровича явствует, что если Достоевский и не был в числе зачинщиков, то впоследствии вел себя так же, как и остальные воспитанники.

<sup>20</sup> Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 110.

<sup>21</sup> Цитируется письмо Марии Федоровны мужу от 1 мая 1835 г., где говорится: «Не удивляюсь, мой друг, Федькиным проказам, ибо от него всегда должно ожидать подобных» (*Нечаева В. С.* Указ. соч. С. 87). Комментируя текст, Нечаева высказала сомнение, что речь идет о сыне, и предположила, что имеется в виду лакей Федор Савельев, объясняя это тем, что родители в принципе «не позволяют себе в таком тоне говорить о детях» (Там же. С. 140). Такой аргумент нельзя признать основательным: о «проказах» лакея господам уж вовсе не пристало говорить, это понятие, конечно же, характеризует поведение ребенка. См. также в письме М. А. Достоевского жене от 23 мая 1835 г. о старшем сыне: «Мишку я не оставляю, и когда я дома, то он мой собеседник; теперь я его с кучером отпустил на гулянье, просился со слезами» (Там же. С. 97—98).

<sup>22</sup> Ср. в воспоминаниях А. М. Достоевского: «...брат Федор был слишком горяч, энергично отстаивал свои убеждения и вообще был довольно резок на слова. При таких проявлениях со стороны брата папенька неоднократно говаривал: “Эй, Федя, уймись, несдобровать тебе <...> быть тебе под красной шапкой!”» (Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 87), т. е. речь идет не о состоянии «крайней раздраженности» отца, а о его попытках урезонить расхोлившегося сына.

<sup>23</sup> Об этих качествах отца пишет не Ф. М. Достоевский, а его брат Андрей: «Отец, при всей своей доброте, был чрезвычайно взыскателен и нетерпелив, а главное, очень вспыльчив» (Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 81—82).

<sup>24</sup> *Суворин А. С.* О покойном // Достоевский в воспоминаниях. Т. 2. С. 469.

<sup>25</sup> Затрудняемся сказать, о каком разговоре идет речь.

<sup>26</sup> См. выше прим. 19.

<sup>27</sup> Эта и последующая аргументация — почти буквальное повторение работы Нейфельда (см.: *Нейфельд И.* Указ. соч. С. 63—64). О сознательном отношении к своему здоровью и о закаливании как средстве спасения в условиях каторги говорит герой «Записок из Мертвого дома»: «Я чувствовал, что работа может спасти меня, укрепить мое здоровье, тело <...> «Чаше быть на воздухе, каждый день уставать, приучаться носить тяжести — и по крайней мере я спасу себя, — думал я, — укреплю себя, выйду здоровый, бодрый, сильный, нестарый». Я не ошибся: работа и движение были мне очень полезны» (Т. 4. С. 80).

<sup>28</sup> См. в письме к С. Д. Яновскому от 4 февраля 1872 г.: «Вы любили меня и возились со мною, с большим душевною болезнию (ведь я теперь сознаю это), до моей поездки в Сибирь, где я вылечился» (Т. 29—1. С. 229).

<sup>29</sup> А. П. Милюков, видевший Достоевского перед отправкой в Сибирь, вспоминал: «Можно было подумать, что этот человек смотрел на свою будущую каторгу, точно на какую-нибудь поездку за границу, где ему предстоит любоваться красотами природы и памятниками искусства...» (Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 269). О своем тогдашнем настроении и чувствах Достоевский впоследствии писал брату 30 января — 22 февраля 1854 г. (см.: Т. 28—1. С. 167—168).

<sup>30</sup> 25 января (6 февраля) 1869 г. Достоевский писал из Флоренции своей любимой племяннице С. А. Ивановой: «Через три месяца — два года как мы за границей. По-моему, это хуже, чем ссылка в Сибирь. Я говорю серьезно и без преувеличений» (Т. 29—1. С. 10).

<sup>31</sup> Ермаков пересказывает Нейфельда, у которого читаем: «Если ты думаешь, что я по-прежнему впечатлительный, недоверчивый и ипохондрик, — ты ошибаешься, от этого не осталось и следа» (*Нейфельд И.* Указ. соч. С. 64). Имеется в виду следующий фрагмент из письма Достоевского к брату от 21 августа 1855 г.: «Если

ты думаешь, что во мне еще есть остаток той раздражительной мнительности и подозрения в себе всех болезней, как и в Петербурге, то, пожалуйста, разуверься, и помину прежнего нет, так же как, вместе с тем, и многого другого прежнего» (Т. 28—1. С. 193).

<sup>32</sup> См. выше прим. 22.

<sup>33</sup> См.: Т. 4. С. 91. О сознательном выявлении Достоевским отцовского комплекса в его героях свидетельствует, например, один из черновых набросков к предполагавшейся переработке повести «Двойник»: «Г-н Голядкин думает: "Как можно быть без отца, я не могу не принять кого-нибудь за отца"» (Т. 1. С. 436).

<sup>34</sup> В «Записках из Мертвого дома» рассказывается о двух типах экзекуторов и о различии в отношении к ним арестантов. Один — поручик Жеребятников — «был чем-то вроде утонченнейшего гастронома в исполнительном деле» и изощрялся в наслаждениях истязанием, арестанты же «даже как-то свысока презирали его». О другом — поручике Смекалове — вспоминали «с радостью и наслаждением», потому что он «умел как-то так сделать, что все его у нас признавали за своего человека...». При всякой экзекуции он повторял свою единственную, хорошо всем известную «штучку»: когда арестант, читая молитву, доходил до слов «на небеси», он, воспламеняясь, кричал: «А ты ему поднеси!» (Т. 4. С. 147—152). Достоевский не приводит текст молитвы, лишь упоминает слова «на небеси».

<sup>35</sup> Достоевский в изображении его дочери. С. 39.

<sup>36</sup> Цитируются «Записки из Мертвого дома» (Т. 4. С. 54).

<sup>37</sup> См.: *Миллер О.* Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского. С. 5—6.

<sup>38</sup> Достоевский в изображении его дочери. С. 88—89.

<sup>39</sup> Об амбициентности отношения Достоевского к отцу пишет Нейфельд (*Нейфельд И.* Указ. соч. С. 66—67).

<sup>40</sup> Об этом пишет не дочь писателя, а С. Д. Яновский, вспоминая, что Достоевский об отце «решительно не любил говорить и просил о нем не спрашивать» (Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 233). Л. Ф. Достоевская же лишь замечает, что ее дед Михаил «не был любим своими детьми» (Достоевский в изображении его дочери. С. 15).

<sup>41</sup> Т. 1. С. 278—279. Пример заимствован из работы Т. Розенталя, на которую Ермаков ссылается ниже.

<sup>42</sup> См.: *Розенталь Т. К.* Указ. соч. С. 99—100.

<sup>43</sup> См.: *Нейфельд И.* Указ. соч. С. 61.

<sup>44</sup> Проблема «Достоевский и отцеубийство» посвящена статья З. Фрейда (1928).

## ЕГО МАТЬ

<sup>1</sup> В тексте Ермакова графически не выделенная цитата из книги Л. Ф. Достоевской (Достоевский в изображении его дочери. С. 12—13).

<sup>2</sup> Эта характеристика семейных отношений Достоевских вряд ли справедлива. Видимо, Ермаков по-своему излагает суждение Л. Гроссмана о том, что «гнет главы семейства всячески старалась смягчить мать» (*Гроссман Л.* Путь Достоевского. С. 23).

<sup>3</sup> *Миллер О.* Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского. С. 8.

<sup>4</sup> См. воспоминания А. М. Достоевского (Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 79). Речь идет о книге: Сто четыре священные истории Ветхого и Нового завета, выбранные для употребления юношества из Священного писания Иваном Гибнером и Иваном Флеком: В 2 ч. СПб., 1819 (см.: Библиографический указатель сочинений и произведений искусства, относящихся к жизни и деятельности Ф. М. Достоевского / Сост. А. Г. Достоевская. СПб., 1906. С. 320). Эту автобиографическую деталь Достоевский ввел в жизнеописание старца Зосимы: «Была у меня тогда книга, священ-

ная история, с прекрасными картинками, под названием «Сто четыре священные истории Ветхого и Нового Завета», и по ней я читать учился. И теперь она у меня здесь на полке лежит, как драгоценную память сохраняю» (Т. 14. С. 264).

- 5 Л. Гроссман приводит подпись под изображением летящего ангелочка:

J'ai le cœur tout plein d'amour,  
Quand l'aurez-vous à votre tour? —

и замечает по этому поводу: «Но кажется, тоска этого вопроса об отсутствующей любви никогда не замирала в нем» (*Гроссман Л. Путь Достоевского*. С. 24—25).

- 6 А. Г. Достоевская передает рассказ Федора Михайловича о том, как в двухлетнем возрасте мать причащала его в церкви и «голубок пролетел из одного окна в другое» (*Гроссман Л. Семинарий по Достоевскому*. С. 66).
- 7 См.: *Гроссман Л. Указ. соч.* С. 24, 15.
- 8 См. рассказ старца Зосимы о том, как ребенком он впервые слышал историю об Иове и «в первый раз в жизни понял, чту во храме божием читают» (Т. 14. С. 264—265). По словам А. Г. Достоевской, «это личные воспоминания Федора Михайловича из своего детства» (*Гроссман Л. Семинарий*. С. 68).
- 9 Письмо к А. Г. Достоевской от 10(22) июня 1875 г. (Т. 29—2. С. 43).
- 10 Об этом см.: *Гроссман Л. Путь Достоевского*. С. 25.
- 11 Письмо к М. Ф. Достоевской от апреля—мая 1834 г. (Т. 28—1. С. 31).
- 12 Ермаков повторяет тот анализ отношений Достоевского и Исаевой, который содержится в работе Нейфельда (*Нейфельд И. Указ. соч.* С. 70—73).
- 13 А. И. Исаев не был военным, он служил по гражданской части; в Семипалатинске — чиновником по особым поручениям, затем лишился места, а в конце мая 1855 г. получил назначение управляющим по «корчемной части» в г. Кузнецк. В письме к своей сестре В. М. Карепиной от 22 декабря 1856 г. Достоевский вспоминал историю знакомства с Исаевым и его семьей: «Он был из России, человек умный, образованный, добрый. Я полюбил его как родного брата» (Т. 28—1. С. 260). Это письмо цитирует Гроссман в книге «Путь Достоевского» (С. 113).
- 14 Ермаков по-своему комбинирует ту выборку из писем Достоевского, которую приводит в своих воспоминаниях А. Е. Врангель (ср.: Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 366—367).
- 15 О том, что любовный треугольник в «Униженных и оскорбленных» воспроизводит ситуацию взаимоотношений Достоевского с Исаевой, писал А. С. Долинин (*Достоевский и Сулова // Достоевский: Статьи и материалы*. Сб. 2. Л., 1924; см. также: *Долинин А. С. Достоевский и другие: Статьи и исследования о русской классической литературе*. Л., 1989. С. 229). Это повторяет и Нейфельд (*Нейфельд И. Указ. соч.* С. 73).
- 16 Цитата из воспоминаний Врангеля (*Достоевский в воспоминаниях*. Т. 1. С. 367).
- 17 Письмо Достоевского к А. Е. Врангелю от 31 марта — 14 апреля 1865 г. (Т. 28—2. С. 116).
- 18 Эта «холодность», а вернее сдержанность, объясняется скорее всего тем, что Мария Дмитриевна умирала долго и мучительно и близкие давно были готовы к ее кончине. См. письмо Достоевского к брату, написанное 15 апреля 1864 г., в день смерти Марии Дмитриевны: «Вчера с Марьей Дмитриевной сделался решительный припадок: хлынула горлом кровь и начала заливать грудь и душить. Мы все ждали кончины <...> Сегодня же, сейчас Александр Павлович сказал решительно, что нынче умрет. И это несомненно» (Т. 28—2. С. 91). В написанном год спустя письме к А. Е. Врангелю от 31 марта — 14 апреля 1865 г. Достоевский говорит, что «мучился, видя (весь год) как она умирает» (Т. 28—2. С. 116).
- 19 См. выше прим. 15.
- 20 Достоевский писал брату Михаилу 1 февраля 1846 г. о своем отношении к А. Я. Панаевой: «Я был влюблен не на шутку в Панаеву, теперь проходит, а не знаю еще» (Т. 28—1. С. 118).

- <sup>21</sup> А. Г. Достоевская приводит эпизод, относящийся к тому времени, когда она была еще невестой (*Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 76*).
- <sup>22</sup> Цитата из письма Достоевского к А. Е. Врангелю от 31 марта — 14 апреля 1865 г. (Т. 28—2. С. 116).
- <sup>23</sup> *Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 99.*
- <sup>24</sup> Л. Ф. Достоевская не столь категорична, потому что пишет о «возможном» презрении Достоевского к той роли, которую ему выпало сыграть (Достоевский в изображении его дочери. С. 31—32).
- <sup>25</sup> Ссылка на работу А. С. Долинина «Достоевский и Сушлова» (Достоевский: Статьи и материалы. Сб. 2. Л., 1924).
- <sup>26</sup> Подобное предположение о характере интимных отношений Достоевского с его первой женой делает Нейфельд, называя их «печальной семейной тайной» (*Нейфельд И. Указ. соч. С. 72*).
- <sup>27</sup> Достоевский пишет, что после смерти Марии Дмитриевны ему стало «больно и пусто <...> И вот уж год, а чувство все то же, не уменьшается...» (Т. 28—2. С. 116).
- <sup>28</sup> См.: *Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «Я» // Фрейд Зигмунд. «Я» и «Оно». Труды разных лет: В 2 т. Тбилиси, 1991. Кн. 1. С. 112.*
- <sup>29</sup> В своих рассуждениях об интимной жизни Достоевского Ермаков, как и Нейфельд, опирается на статью Фрейда «Об особом «выборе объекта» у мужчины» (*Фрейд Зигмунд. Очерки по психологии сексуальности. М.; Пг., [Б. г.]. С. 145—154*).
- <sup>30</sup> Аналогично между матерью писателя и его первой женой проводит Нейфельд (*Нейфельд И. Указ. соч. С. 72*).
- <sup>31</sup> См.: *Нейфельд И. Указ. соч. С. 73.*
- <sup>32</sup> Это письмо Сушловой к Достоевскому до нас не дошло. Из ее дневника известно, что это «очень коротенькое письмо, которое было заранее приготовлено». Так же она воспроизводит и свой диалог с Достоевским, который приехал к ней, не получив письма: «Он спрашивал, что со мной <...> — Я думала, что ты не приедешь <...> потому что написала тебе письмо. — Какое письмо? — Чтобы ты не приезжал. — Отчего? — Оттого, что поздно» (*Сушлова А. П. Годы близости с Достоевским. Дневник. Повесть. Письма. М., 1928. С. 50*). Ермаков цитирует Л. Ф. Достоевскую, которая так передает текст письма Сушловой: «Все между нами кончено, — писала она моему отцу. — Ты сам виноват. Зачем ты оставлял меня так долго одну» (Достоевский в изображении его дочери. С. 35).
- <sup>33</sup> Дневник Сушловой впервые был частично опубликован в указанной работе Долинина «Достоевский и Сушлова». В 1928 г. в предисловии к полному изданию дневника Долинин повторял свою прежнюю характеристику возможного восприятия Сушловой отношений к ней Достоевского: «...любовь оказалась в действительности далеко не такой чистой и возвышенной, какой впервые предстала она юным девичьим мечтам ее. Были глупие наслаждения; было, по всей вероятности, отнюдь не радостное распыленное сладострастие и в то же время какая-то строгая, жестокая «методичность» «человека серьезного и занятого». Тогда бы каждый приход его приносил с собою, вместе с захватывающими переживаниями сладостно-грешными, и глубокое незабываемое оскорбление» (*Долинин А. С. Достоевский и другие. С. 196*).
- <sup>34</sup> О том, что текст романа «Униженные и оскорбленные» не может иметь прямого отношения к Сушловой, писал Л. Гроссман (Путь Достоевского. С. 137).
- <sup>35</sup> Неточная цитата из «Униженных и оскорбленных», где о развратной барыне рассказывает князь Балковский: «Она слыла холодной <...> и запутывала всех своею недостигаемою, своею грозною добродетелью <...> И что ж? Не было развратницы развратнее этой женщины <...> Барыня моя была сладострастна до того, что сам маркиз де Сад мог бы у ней поучиться» (Т. 3. С. 363—364).
- <sup>36</sup> См. об этом: Достоевский в изображении его дочери. С. 39—40.

- 37 Ермаков переадресует воспоминаниям А. Г. Достоевской эпизод, рассказанный ее дочерью Любовью (см.: Достоевский в изображении его дочери. С. 67).
- 38 См. книгу Л. Ф. Достоевской (С. 77). Оба эпизода «забычивости» Достоевского приводит в своей работе Нейфельд, замечая, что «если бы жена Достоевского знала, как оценивает психоаналитик после работ Фрейда о «психопатологии обыденной жизни» тенденции забываний и ошибок, она не считала бы для себя слишком лестными эти два эпизода» (*Нейфельд И.* Указ. соч. С. 74).
- 39 Рассказывая о начале своей работы с Достоевским, Анна Григорьевна несколько раз упоминает о том, что Федор Михайлович спрашивал ее имя и тотчас же забывал его. Впоследствии он признавался, что в первую неделю знакомства «совершенно не приметил» ее лица (*Достоевская А. Г.* Воспоминания. С. 53, 54, 59, 93).
- 40 Воспоминания А. Г. Достоевской приводятся по книге Л. Гроссмана (см.: *Путь Достоевского.* С. 142—143).
- 41 Цитата из письма М. Ф. Достоевской к мужу от 29 мая 1835 г. (*Нечаева В. С.* В семье и усадьбе Достоевских. С. 102—103).
- 42 Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 355.
- 43 Ермаков ссылается на книгу Л. Гроссмана «Путь Достоевского», которую активно использует в своем тексте (ср.: *Гроссман Л.* Указ. соч. С. 146).
- 44 *Гроссман Л.* Указ. соч. С. 111.
- 45 Там же. С. 148—150.
- 46 См. об этом: *Нейфельд И.* Указ. соч. С. 74.
- 47 Бессознательные импульсы, лежащие в основе любви Достоевского к родине, анализируются в работе Нейфельда (Указ. соч. С. 67—68).
- 48 См. об этом: *Нейфельд И.* Указ. соч. С. 69.
- 49 Роман «Подросток» не является автобиографическим произведением, однако в интерьере комнаты Версилова Достоевский вводит копии двух произведений искусства, вызывавших его собственное восхищение, — гравюру «Сикстинской Мадонны» Рафаэля (фотография с этой картины была подарена писателю в 1879 г. и висела в его кабинете) и фотографию ворот флорентийского Баптистерия Сан-Джованни (по словам А. Г. Достоевской, ее муж мечтал иметь такую фотографию).
- 50 Текст доклада Ермакова о символике ворот флорентийского Баптистерия неизвестен.
- 51 Речь идет о картине Ганса Гольбейна-Младшего «Мертвый Христос», упоминание о которой становится лейтмотивом в романе «Идиот». Князю Мышкину принадлежат слова о том, что «от этой картины у иного еще вера может пропасть» (Т. 8. С. 182). О восприятии этой картины Достоевским см.: *Достоевская А. Г.* Дневник. С. 234.
- 52 Имеется в виду письмо Достоевского к Страхову от 18 (30) мая 1871 г., где он писал о Белинском: «Этот человек ругал мне Христа по-матерну...» (Т. 29—1. С. 215).
- 53 Т. 13. С. 103.
- 54 Т. 13. С. 433.
- 55 Тришатов не сочиняет оперу, но говорит так: «Если бы я сочинял оперу, то, знаете, я бы взял сюжет из «Фауста». Я очень люблю эту тему. Я все создаю сцену в соборе, так, в голове только, воображаю» (Т. 13. С. 352—353).
- 56 Как явствует из романа, Подросток с полным основанием считает себя сыном Версилова.
- 57 *Тимофеева В. В.* (О. Починковская). Год работы с знаменитым писателем // Достоевский в воспоминаниях. Т. 2. С. 172—173.
- 58 Т. 13. С. 384—387.
- 59 Прочитанные слова в романе произносит Подросток в разговоре с Ламбертом (Т. 13. С. 420).
- 60 Прочитанное суждение Ахмаковой о Версилове не может служить подтверждением высказанной исследователем мысли.

- <sup>61</sup> В своей Пушкинской речи Достоевский следующим образом характеризует пушкинскую Клеопатру, героиню «Египетских ночей»: «пауковая самка, съедающая своего самца» (Т. 26. С. 146). Ермаков приводит эту цитату по книге Мережковского: «паучиха, пожирающая самца своего» (*Мережковский Д. Указ. соч.* С. 288).
- <sup>62</sup> Т. 5. С. 214–215.
- <sup>63</sup> Вольное изложение текста Достоевского. В «Преступлении и наказании» эти мысли предшествуют сну Раскольникова о хохочущей старушонке. Ср.: «Повинуйся, дрожащая тварь, и — *не желай*, потому — не твое это дело!.. О, ни за что, ни за что не прошу старушонке! <...> О, как я ненавижу теперь старушонку! Кажется, бы другой раз убил, если б очнулась! <...> Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!.. Зачем они не плачут? Зачем они не стонут?.. Они все отдают <...> глядят кротно и тихо... Соня, Соня! Тихая Соня!..» (Т. 6. С. 212).
- <sup>64</sup> Т. 6. С. 401.
- <sup>65</sup> Произвольное вчитывание в текст Достоевского концепции об убийстве старухи как инцестуозном акте (несостоявшемся акте совокупления): в соответствующем фрагменте никоим образом не обнаруживается ритмичность нанесения ударов.
- <sup>66</sup> Следует уточнить, что Алеша идет к Грушеньке не по собственной инициативе, но соглашаясь на предложение Ракитина.
- <sup>67</sup> Зосиме приписаны слова, которые в «Бесах» произносит Хромоножка, повторяя свой диалог со старицей: «А тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: «Богородица, чту есть, как мнишь?» — «Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого». — «Так, говорит, богородица — великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость» (Т. 10. С. 116). Ошибка Ермакова вызвана, вероятно, тем, что он использует работу Мережковского, который, называя христианство Достоевского соединением «двух полюсов» — «неба вверху и неба внизу», — приводит в подтверждение слова Зосимы: «Землю целуй и неустанно, ненасытимо люби...» и процитированный выше фрагмент из «Бесов» (см.: *Мережковский Д. Указ. соч.* С. 258).
- <sup>68</sup> Т. 14. С. 327–328.

## ЛЮБОВНАЯ ЖИЗНЬ

- <sup>1</sup> Подобное представление о матери писателя было опровергнуто В. С. Нечаевой, писавшей: «Образ матери Достоевского, образ женщины, прекрасной своей внутренней силой, жизнерадостностью, любвеобилием, никак не согласуется с образом какой-то мечтательницы «не от мира сего», «кликушечки», какой хотят ее иногда видеть под влиянием художественных образов, взятых из поздних романов ее сына» (*Нечаева В. С. Указ. соч.* С. 28).
- <sup>2</sup> Цитируется письмо к М. М. Достоевскому от 16 ноября 1845 г. (Т. 28—1. С. 116).
- <sup>3</sup> Письмо к М. М. Достоевскому от 1 февраля 1846 г. (Т. 28—1. С. 118).
- <sup>4</sup> См. прим. 18 к главе «Болезнь Достоевского».
- <sup>5</sup> Ср. в «Записках из подполья»: «Страстишки во мне были острые, жгучие от всегдашней болезненной моей раздражительности. Порывы были истерические, со слезами и конвульсиями» (Т. 5. С. 127).
- <sup>6</sup> Т. 5. С. 128.
- <sup>7</sup> Настасья Филипповна была совращена Тоцким, но не развращена им, хотя в порыве самобичевания она и называет себя «распутной».
- <sup>8</sup> Т. 14. С. 105–106.
- <sup>9</sup> Т. 15. С. 175.
- <sup>10</sup> Т. 14. С. 108, 110.
- <sup>11</sup> Текст романа не дает оснований, чтобы именовать Грушеньку проституткой.

- <sup>12</sup> Т. 14. С. 109.
- <sup>13</sup> Т. 5. С. 176—178.
- <sup>14</sup> В порыве восторженной любви к княжне Кате Неточка просит, чтобы та ушипнула ее, но из этого не следует, что она возбуждается (Т. 2. С. 220).
- <sup>15</sup> Т. 15. С. 21, 22, 24. Слова и поведение Лизы Хохлаковой действительно могут служить ярким подтверждением того явления, которое психоанализ квалифицирует как инфантильную сексуальность.
- <sup>16</sup> Версилов не истребляет, а только угрожает истребить Ахмакову, сведения же о преступлениях Свидригайлова даны в романе как слухи, догадки и предположения.
- <sup>17</sup> И здесь произвольное истолкование текста романа в угоду исследовательской концепции.
- <sup>18</sup> Вероятно, имеется в виду замечание Мережковского о том, что Достоевский исследует «самые опасные и преступные бездны человеческого сердца, преимущественно бездны сладострастия, во всех его проявлениях» (*Мережковский Д.* Указ. соч. С. 62).
- <sup>19</sup> Т. 15. С. 23.
- <sup>20</sup> См.: *Фрейд Зигмунд.* Толкование сновидений. Ереван, 1991. С. 213.
- <sup>21</sup> В романе этот рассказ крестьянина в передаче старика Карамазова: «Мы очень, говорит, любим пуше всего девок по приговору пороть и пороть даем все парням. После эту же, которую ноне порол, завтра парень в невесты берет, так что оно самим девкам, говорит, у нас повадно». Каковы маркизы де Сады, а?» (Т. 14. С. 122).
- <sup>22</sup> Графически не отмеченная цитата из книги Гроссмана «Путь Достоевского» (С. 197). Следует уточнить, что герой рассказа «Вечный муж» Вельчанинов не испытывает влечения к детскому телу.

#### ЕГО ХАРАКТЕР

- <sup>1</sup> Ермаков развивает суждения Гроссмана (Путь Достоевского. С. 25—26), но «любовь к миру житий святых, псалмов и библейских преданий», переданная по наследству, вряд ли может отразиться на конституции человека.
- <sup>2</sup> Не вполне точное изложение воспоминаний А. М. Достоевского (см.: Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 65, 72—73).
- <sup>3</sup> В письме М. Ф. Достоевской к мужу от 1 мая 1835 г. — «Федькиным проказам» (см.: *Нечаева В. С.* Указ. соч. С. 87).
- <sup>4</sup> См. прим. 22 к главе «Отец Достоевского».
- <sup>5</sup> Неточное изложение текста письма Достоевского к старшему брату от 31 декабря 1838 г.: «Мне жаль бедного отца! Странный характер! Ах, сколько несчастий перенес он! Горько до слез, что нечем его утешить. — А знаешь ли? Папенька совершенно не знает света: прожил в нем 50 лет и остался при своем мнении о людях, какое он имел 30 лет назад. Счастливое неведение. Но он очень разочарован в нем» (Т. 28—1. С. 55).
- <sup>6</sup> Т. 22. С. 47.
- <sup>7</sup> Ермаков ссылается на работу Э. Джонса «Характер и анальная эротика», опубликованную в сборнике Психоанализ и учение о характерах. М.; Пг., 1923. С. 24.
- <sup>8</sup> В. С. Нечаева, опровергая слова Л. Ф. Достоевской о том, что ее дед был достаточно богат, но отказывал своим детям в самом необходимом, писала: «Надо иметь в виду, что Михаил Андреевич не представлялся бедным, скрывая какие-то капиталы, а на самом деле был беден и был удручен своей бедностью» (*Нечаева В. С.* Указ. соч. С. 17).
- <sup>9</sup> См.: Достоевский в воспоминаниях Т. 1. С. 189.

- <sup>10</sup> Отсылка к исследованию И. Задгера (J. Sadger) «Анальная эротика и анальный характер» (1910).
- <sup>11</sup> Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. С. 62.
- <sup>12</sup> См. выше прим. 7.
- <sup>13</sup> Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 218.
- <sup>14</sup> Первые впечатления Анны Григорьевны, не вошедшие в книгу ее воспоминаний, цит. по: Гроссман Л. Путь Достоевского. С. 143—144.
- <sup>15</sup> Достоевская А. Г. Дневник. С. 75, 77, 78.
- <sup>16</sup> Данное место из неопубликованного письма А. Майкова цитирует в примечаниях к своей работе А. Долинин (Достоевский. Статьи и материалы. Вып. 2. С. 175).
- <sup>17</sup> Об унаследованном Достоевским от отца анальном эротизме, который проявлялся в эрогенности ротовой полости (любовь к сладостям, крепкому чаю и черному кофе), писал Нейфельд (Указ. соч. С. 77).
- <sup>18</sup> См., например, «Три очерка по теории сексуальности» Фрейда. Копрофильный — связанный с наслаждением от экскрементов.
- <sup>19</sup> Алголагния — более узкое по сравнению с садизмом и мазохизмом обозначение «склонности причинять боль сексуальному объекту и противоположной ей»; подчеркивает «удовольствие от боли, жестокость» (см.: Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности // Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1990. С. 139).
- <sup>20</sup> См. об этом работу Фрейда «Художник и фантазирование» (Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995).

## ДВОЙСТВЕННОСТЬ

- <sup>1</sup> Письмо к М. М. Достоевскому от января—февраля 1847 г. (Т. 28—1. С. 139).
- <sup>2</sup> Имеется в виду работа В. В. Виноградова «Стиль петербургской поэмы «Двойник» (Опыт лингвистического анализа)» (вперв. в сб.: Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы. Сб. 1. Пг., 1922, позже вошла в книгу «Эволюция русского натурализма» под названием «К морфологии натурального стиля (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник»)).
- <sup>3</sup> Т. 15. С. 87.
- <sup>4</sup> Rank O. Der Doppelgänger // Imago. 1914. III.
- <sup>5</sup> В повести «Двойник» дело обстоит не вполне так: Голядкин-младший (двойник), в отличие от Голядкина-старшего, вовсе не претендует на руку дочери статского советника Берендеева.
- <sup>6</sup> Имеются в виду работы известного исследователя невротизма французского психиатра Пьера Жане (см.: Жане Пьер. Невротизм. М., 1911). О нем см.: Лоренцер А. Археология психоанализа: Интимность и социальное страдание. М., 1996.
- <sup>7</sup> Панаева говорит о первоначальном впечатлении, которое произвел Достоевский, а затем о том, как его характер проявился в последующем общении с кругом «Современника», поэтому ее воспоминания вряд ли могут служить для обоснования тезиса о двойственности чувств Достоевского (см.: Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 218).
- <sup>8</sup> Т. 13. С. 171.
- <sup>9</sup> См. ниже прим. 23.
- <sup>10</sup> В романе «Подросток» эти слова принадлежат рассказчику Аркадию Долгорукому (Т. 13. С. 307).
- <sup>11</sup> В упомянутом выпуске «Дневника писателя» Достоевский обращается к основной в его творчестве теме оторванности высшего культурного слоя от народной почвы. Его суждения резко полемичны по отношению к воображаемым оппонентам — либералам, не знающим свой народ по-настоящему и видящим лишь внешнюю,

часто неприглядную, сторону народной жизни. Достоевский пишет: «Пусть народ грязен, невежествен, варварствен <...> но во всю мою жизнь я вынес убеждение, что народ наш несравненно чище сердцем высших наших сословий и что ум его далеко не настолько раздвоен, чтоб рядом с самой светлой идеею лелеять тут же, тотчас же, и самый гаденький антитез ее, как сплошь да рядом в интеллигенции нашей, да еще оставаться с обеими этими идеями, не зная, которой из них верить и отдать преимущество на практике...» (Т. 25. С. 129).

<sup>12</sup> Цитируется предсмертное письмо Николая Ставрогина (Т. 10. С. 514).

<sup>13</sup> Т. 15. С. 80.

<sup>14</sup> Т. 13. С. 351.

<sup>15</sup> Ср.: *Переверзев В. Ф.* Творчество Достоевского // *Переверзев В. Ф.* У истоков русского романа. М., 1989. С. 647.

<sup>16</sup> *Добролюбов Н. А.* Забытые люди // *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 242.

<sup>17</sup> Ср. в «Записках из подполья»: «Страдание — да ведь это единственная причина сознания» (Т. 5. С. 119).

<sup>18</sup> Обычный для исследования Ермакова прием отождествления слова автора и слова героя. В данном случае это слова героя-рассказчика «Кроткой»: «Есть ли в поле жив человек?» — кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, и никто не откликается» (Т. 24. С. 35). Здесь Ермаков очевидно следует за Переверзевым, который, используя эту цитату, говорит о Достоевском: «Это о себе он написал...» (*Переверзев В. Ф.* Указ. соч. С. 639).

<sup>19</sup> *Фрейд З.* О психоанализе // *Фрейд З.* Психология бессознательного. С. 351.

<sup>20</sup> Цитата из предсмертного письма Ставрогина (Т. 10. С. 514).

<sup>21</sup> См., напр., работы Фрейда «Психология масс и анализ человеческого Я», «Я и ОНО».

<sup>22</sup> Ср. замечание о нарциссизме Голядкина в работе Нейфельда: «Суд над самим собою расщепляет характер Голядкина на две противоположные части. Нарциссический идеал «я» — Голядкин II, пользующийся успехом, уважающий себя, с сильным характером, полный жизни и враждебный основному «я» — маленькому забитому чиновнику, лишенному радостей жизни и успеха, пользующемуся только теневыми сторонами жизни» (*Нейфельд И.* Указ. соч. С. 80).

<sup>23</sup> Цитируется письмо Достоевского к Е. Ф. Юнге от 11 апреля 1880 г. (Т. 30—1. С. 149).

## ИСПОВЕДЬ В ТВОРЧЕСТВЕ

<sup>1</sup> Речь идет о письме Страхова к Л. Н. Толстому от 28 ноября 1883 г., где, в частности, говорилось: «Я не могу считать Достоевского ни хорошим, ни счастливым человеком (что, в сущности, совпадает). Он был зол, завистлив, развратен, и он всю жизнь провел в таких волнениях, которые делали его жалким и делали бы смешным, если бы он не был при этом так зол и так умен <...> Лица, наиболее на него похожие, — это герой «Записок из подполья», Свидригайлов в «Преступлении и наказании» и Ставрогин в «Бесах...» (Толстовский Музей. СПб., 1914. Т. 2: Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894. С. 307—308).

<sup>2</sup> Вполне вероятно, что это вольное истолкование высказывания А. Г. Горнфельда в предисловии к книге Л. Ф. Достоевской: «Эта книга бросает иногда новый свет и на сочинения писателя, уясняет его личность, а стало быть — и творчество» (Достоевский в изображении его дочери. С. 7).

<sup>3</sup> См. примечания А. Г. Достоевской к сочинениям Ф. М. Достоевского // *Гроссман Л. П.* Семинарий по Достоевскому. С. 54—70.

<sup>4</sup> Утверждение, что «Бедные люди» переполнены русскими народными мотивами, представляется явной натяжкой.

- <sup>5</sup> См.: Розенталь Т. К. Указ. соч. С. 97—98.
- <sup>6</sup> Т. 2. С. 155.
- <sup>7</sup> См.: Достоевский в изображении его дочери. С. 67, 77.
- <sup>8</sup> Неточная цитата из повести «Неточка Незванова» (ср.: Т. 2. С. 157—158).
- <sup>9</sup> См.: Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 221.
- <sup>10</sup> Письмо к М. М. Достоевскому от 16 ноября 1845 г. (Т. 28—1. С. 115—116).
- <sup>11</sup> Достоевский в воспоминаниях. Т. 2. С. 206.
- <sup>12</sup> В письме к Н. Н. Страхову от 18 (30) мая 1871 г. Достоевский вновь возвращается к возникшему ранее в их переписке вопросу о личности Белинского: «Я обрутал Белинского более как явление русской жизни, нежели лицо: это было самое смрадное, тупое и позорное явление русской жизни <...> Вы никогда его не знали, а я знал и видел и теперь осмыслил вполне. Этот человек ругал мне Христа по-матерну <...> Он был доволен собой в высшей степени, и это была уже личная, смрадная, позорная тупость» (Т. 29—1. С. 215). О своеобразии отношения Достоевского к Белинскому см.: «Дневник писателя» за 1873 г. (глава «Старые люди», а также примечания к ней. — Т. 21).
- <sup>13</sup> Т. Розенталь писала по поводу отзыва Достоевского о Белинском: «Это суждение, столь резко противоречащее облику великого критика, продиктовано будто бы атеизмом Белинского. Вряд ли мы, однако, ошибемся, приписав его той глубоко личной, забываемой обиде, которую Достоевский пронес через всю жизнь (имеется в виду разочарование Белинского в авторе «Бедных людей». — *Ред.*). Глубокая аффективность, вулканическая сила душевного чувства нередко искажала суждения Достоевского, отдаляла их от объективности» (Розенталь Т. К. Указ. соч. С. 105).
- <sup>14</sup> Слова героя «Записок из подполья» (Т. 5. С. 178) переадресованы автору повести.
- <sup>15</sup> Это говорит не автор, а герой-рассказчик Аркадий Долгорукий (Т. 13. С. 447).
- <sup>16</sup> Письмо к А. Н. Майкову от 16 (28) октября 1869 г. (Т. 29—1. С. 69).
- <sup>17</sup> Письмо к А. Н. Майкову от 16 (28) августа 1867 г. (Т. 28—2. С. 207—215).
- <sup>18</sup> Пересказ фрагмента из книги Мережковского (см.: Мережковский Д. Указ. соч. С. 64).
- <sup>19</sup> Имеется в виду письмо Страхова к Л. Н. Толстому от 28 ноября 1883 г., где он приводил пример «животного сладострастия» Достоевского (см. выше прим. 1). Анализ материалов «истории», упомянутой Страховым, см. в кн.: Захаров В. Проблемы изучения Достоевского. Петрозаводск, 1978. С. 95—109.
- <sup>20</sup> Графически не отмеченное цитирование упомянутой книги Гроссмана (см.: Путь Достоевского. С. 196).
- <sup>21</sup> Там же. С. 196—197. В целом следуя за Гроссманом, Ермаков, в отличие от него, пишет не о пресыщенных, а об импотентных мужчинах, именно так толкуя поведение героев Достоевского.
- <sup>22</sup> Братцу старца Зосимы Маркелу в тот период, о котором идет речь в романе, семнадцать лет.
- <sup>23</sup> Т. 14. С. 262—263.
- <sup>24</sup> Т. 14. С. 283, 277.
- <sup>25</sup> Героя «Игрока» так же, как и персонажей других произведений Достоевского, не следует отождествлять с автором.
- <sup>26</sup> Т. 5. С. 214—215.
- <sup>27</sup> Изложение рассказанного А. Г. Достоевской эпизода в тире, относящегося к первому году ее замужества (см.: Достоевская А. Г. Дневник. С. 24).
- <sup>28</sup> Т. 14. С. 9—10.
- <sup>29</sup> Точнее было бы говорить о том, что не Раскольников для старухи, а она для него является идейным противником, потому что он, а не она носитель идеи.
- <sup>30</sup> Т. 6. С. 211—212.

- 31 Вероятно, имеется в виду очерк «Мужик Марей» («Дневник писателя» за 1876 год), где Достоевский пишет, что со времени выхода «Записок из Мертвого дома» «многие думают и утверждают даже и теперь», что он сослан был за убийство жены (Т. 22. С. 47).
- 32 Т. 6. С. 401.
- 33 См.: Мережковский Д. Указ. соч. С. 210.
- 34 Т. 6. С. 400.
- 35 Предложенная Ермаковым трактовка бессознательных причин преступления Раскольникова некорректна потому, что навязывает тексту Достоевского отсутствующие в нем элементы.
- 36 Т. 6. С. 166.
- 37 Т. 6. С. 177.
- 38 См. раздел о «Домике в Коломне» в кн. «Этюды по психологии творчества Пушкина».
- 39 Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Психология бессознательного. С. 436—437.
- 40 Т. 6. С. 219.
- 41 См. прим. 16 к главе «Любовная жизнь». Следует также уточнить, что в хрестоматийном известном эпизоде пьяную девушку на бульваре преследует не Свидригайлов, а безымянный персонаж, некий «жирный франт», которого Раскольников, под впечатлением письма от матери с рассказом о Свидригайлове, называет Свидригайловым.
- 42 Здесь и далее Ермаков цитирует первую и вторую части романа (Т. 6. С. 58, 57, 60, 78, 91, 86).
- 43 Т. 6. С. 247.
- 44 Страх воспоминаний о настроениях в кружке братьев Достоевских в начале 1860-х гг.: «С удивлением замечал я, что тут не придавалось никакой важности всякого рода физическим излишества и отступлениям от нормального порядка. Люди, чрезвычайно чуткие в нравственном отношении, питавшие самый возвышенный образ мыслей и даже большею частию сами чуждые какой-нибудь физической распущенности, смотрели, однако, совершенно спокойно на все беспорядки этого рода, говорили об них как о забавных пустяках, которым предаваться вполне позволительно в свободную минуту» (Достоевский в воспоминаниях. Т. 1. С. 380). Правда, не вполне понятно, как это соотносится с суждением Раскольникова о Соне.
- 45 Т. 6. С. 316.
- 46 Т. 15. С. 23.
- 47 Ср.: «Старая ростовщица, которую убивает Раскольников, изображает отца» (Нейфельд И. Указ. соч. С. 81). Еще более прямолинейно трактуя коллизию, Ермаков вводит понятие кастрации.
- 48 Фрейд З. Толкование сновидений. Ереван, 1991. С. 201—203.
- 49 Ср.: «Тождество писателя с Раскольниковым налицо. У Раскольникова то же преступление, что и у Достоевского, и за ним следует такое же искупление — ссылка в Сибирь. В Сибири Раскольников получает откровение, как и сам писатель» (Нейфельд И. Указ. соч. С. 81).
- 50 Т. 6. С. 269.
- 51 Ср. высказанную Нейфельдом мысль о том, что ненависть Достоевского к отцу «толкнула его на участие в деле Петрашевского», что понимается как заговор против царя, т. е. подготовка цареубийства (Нейфельд И. Указ. соч. С. 59—60).
- 52 Т. 8. С. 484.
- 53 Т. 6. С. 247—248.
- 54 См.: Переверзев В. Ф. Указ. соч. С. 626.
- 55 См. прим. 11 к «Введению».

## ПСИХОАНАЛИЗ У ДОСТОЕВСКОГО

- <sup>1</sup> Речь идет о главе под названием «План обличительной повести из современной жизни» (см.: Т. 25).
- <sup>2</sup> Т. 13. С. 306.
- <sup>3</sup> *Нейфельд И.* Указ. соч. С. 84—85.
- <sup>4</sup> Достаточно вольное изложение текста повести. Ср.: «Если уж решено, что он встал меня резать *нечаянно* <...> то впадала ли ему эта мысль на ум хоть раз прежде, хотя бы только в виде мечты в злобную минуту?» Он решил вопрос странно, — тем, что мысль об убийстве ни разу не впадала будущему убийце на ум. Короче: «Павел Петрович хотел убить, но не знал, что хочет убить. Это бессмысленно, но это так, — думал Вельчанинов. — Не места искать <...> он приехал сюда <...> Он приехал сюда, чтоб «обняться со мной и заплакать», как он сам подлейшим образом выразился, то есть он ехал, чтоб зарезать меня, а думал, что едет «обняться и заплакать»...» (Т. 9. С. 102—103).
- <sup>5</sup> Речь идет о Н. Д. Фонвизиной, которая вместе с другими женами декабристов посетила Достоевского и его товарищей в Тобольске по пути на каторгу и подарила Достоевскому Евангелие, сопровождавшее его на протяжении всей жизни. Достоевский писал ей в конце января — двадцатых числах февраля 1854 г.: «Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. <...> если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось оставаться со Христом, нежели с истиной» (Т. 28—1. С. 176).
- <sup>6</sup> Т. 13. С. 16.
- <sup>7</sup> Возможно речь идет о статье, приготовленной для анонсированного, но не выпущенного тома «Психологической и психоаналитической библиотеки» «Сборник работ Детского дома «Международная солидарность» лаборатории гос. Психоаналитического института».
- <sup>8</sup> См.: *Юнг К.* Значение отца в судьбе отдельного человека // Психоанализ детского возраста. М., 1924. См. в этом издании также статьи Э. Джонса «Значение деда в судьбе отдельного человека» и С. Ференци «Маленький петушатник».
- <sup>9</sup> Т. 13. С. 282.
- <sup>10</sup> См. выше прим. 8. К. Юнг целым рядом примеров (анамнезов) обосновывает «доминирующее влияние отцовского характера», отцовской констелляции на судьбу ребенка.
- <sup>11</sup> Т. 13. С. 62.
- <sup>12</sup> Т. 2. С. 160—161.
- <sup>13</sup> Т. 2. С. 207.
- <sup>14</sup> Т. 13. С. 27—28.
- <sup>15</sup> В очерке «Влас» («Дневник писателя» за 1873 г.) Достоевский рассказывает удивительную повесть из народного быта о мужике, посягнувшем содеять самое «дерзостное» — выстрелить в причастие. Однако он не выдержал собственной дерзости и лишился чувств, не успев выстрелить (т. 21. С. 33—34).
- <sup>16</sup> Т. 13. С. 446.
- <sup>17</sup> Неудачно передано содержание эпизода игры на рулетке, когда Подросток, незаслуженно обвиненный в воровстве, нагло всем готов согласиться с этим обвинением и даже оказаться в роли доносчика: «Рулетка запрещена полицией. Сегодня же донесу на всех вас!» — запальчиво выкрикивает он (Т. 13. С. 267—268).
- <sup>18</sup> Т. 10. С. 408.
- <sup>19</sup> Т. 15. С. 87.

<sup>20</sup> Т. 15. С. 59, 68.

<sup>21</sup> Т. 15. С. 72, 81.

<sup>22</sup> Т. 13. С. 447. В трактовке этого и следующего примера из «Записок из подполья» Достоевский неправомерно отождествляется с героем-рассказчиком.

<sup>23</sup> Т. 5. С. 178.

<sup>24</sup> Письмо к А. Н. Майкову от 21 июля (2 августа) 1868 г. (Т. 28—2. С. 310). Некорректно использован эпизод из творческой истории произведения (эпистолярный текст) наряду с текстами художественных произведений для обоснования мысли об исповедальном характере творчества Достоевского.

<sup>25</sup> Фрейд З. Из истории одного детского невроза // Фрейд З. Психопатология детского невроза. М.; Л., 1925. С. 152.

## ЭТЮДЫ, ЭССЕ

Очерки-эссе создавались Ермаковым в 1930-е годы. Он готовил их к изданию в виде двух книг. Одну должны были составить размышления об увиденном и воспринятом в «том путешествии, которое называется жизнью», как писал автор в предисловии. Там же находим интересные автобиографические сведения: «После Китая (окончания русско-японской войны. — М. Д.) вернувшись домой, я отдался живописи, думал о картинах, любил их и делал то, чего стеснялся, что гнал от себя в детстве, в юношестве после статей Писарева, увлечения им. А до Китая — увлечение научными работами, только работы, увесистые увражи, волюмы. Потом я обратился к литературе...» Наряду с другими в эту книгу должны были войти очерки «Динамизм в жизни и искусстве китайцев», «Минотавр в Мадриде», «Шаги времени», «Незнакомка (Дама в голубом)». Подобные эссе Ермаков создавал вплоть до 1941 года. К концу 30-х годов относится эссе «Ясень — дерево готики», посвященное памяти деда, тифлисского архитектора Лодовико Комбиаджио; последним по времени (май 1941 г.) было эссе о Ван Гого.

Вторая книга, также оставшаяся в рукописи, называлась «Этюды по литературе» (вариант заглавия «Новеллы о творчестве»). «Слово о полку Игореве», «Басни Крылова», «Горе от ума» и басни Крылова, «Чацкий, Онегин, Печорин», «Зимний вечер», «Мопасан», «Эдгар По» — таковы главы этой книги. Позже был написан очерк об А. Франсе.

Обе книги, представленные в издательство «Художественная литература», были отвергнуты. В очень вежливом письме от 23/XI 1937 г. директор издательства Н. Н. Накоряков говорил, что очерк о Китае, как и другие, субъективен, что это скорее письмо к другу, чем произведение, предназначенное для современного читателя, который «учится и требователен, как никогда». Рецензия В. Шербины на «Этюды по литературе», посланная автору 23/XII 1938 г., — резко отрицательная (В. Шербина, естественно, не приемлет фрейдизма ни в каких его проявлениях). Она заканчивается словами: «Выводы проф. Ермакова в своей односторонности не дают правильного представления о характере литературной деятельности русских и иностранных великих писателей. Издавать «Этюды по литературе» считаю нецелесообразным».

Последний отказ в публикации Ермаков получил в июне 1941 г. В письме от 2/VI, poslanном из Гос. литературного музея, В. Д. Бонч-Бруевич сообщал, что издание сборника, посвященного «Слову о полку Игореве», не состоится, и возвращал автору его статью.

В журнале «Рабочий мир» (1919. № 6) был опубликован очерк о П. Федотове; очерк о другом русском художнике, М. Врубеле, на который есть ссылки в «Автобиографии» и текстах, входящих в наст. изд., остался неизданным.

Публикуемая «Сказка о Содоме и Гоморре» была написана в конце 30-х годов как своеобразное завещание юному поколению.

Рукописи (или машинопись с авторской правкой) названных здесь произведений находятся в настоящее время в личном архиве М. И. Давыдовой.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Александр Эткинд. И. Д. Ермаков и начало русского психоанализа</i> .....	5
<i>И. Д. Ермаков. Автобиография</i> .....	15
<i>М. И. Давыдова. Воспоминания дочери</i> .....	19

### ЭТЮДЫ ПО ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА А. С. ПУШКИНА

Предисловие .....	25
Введение .....	27
«Домик в Коломне» .....	34
«Скупой рыцарь» .....	49
«Моцарт и Сальери» .....	65
«Каменный гость» .....	86
«Пир во время чумы» .....	114
Заключение .....	129
Приложение	
«Желание» как магическое стихотворение Пушкина .....	145

### ОЧЕРКИ ПО АНАЛИЗУ ТВОРЧЕСТВА Н. В. ГОГОЛЯ

Предисловие .....	159
Психология творчества Гоголя .....	161
Болезнь Гоголя .....	161
Значение отца и матери .....	165
Черты в характере Гоголя .....	180
Двойственность .....	186
Мечта и действительность .....	190
Женское у Гоголя .....	193
«Мертвые души» и трагедия Гоголя .....	196
Юмор Гоголя .....	200
«Страшная месть» .....	208

«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» .....	222
«Шинель» Гоголя как органическое целое .....	241
«Нос» .....	262
«Записки сумасшедшего» .....	296
Приложение	
«Похождения Чичикова, или Мертвые души» Гоголя .....	320

## Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ (ОН И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ)

Введение .....	347
Болезнь Достоевского .....	355
Отец Достоевского .....	366
Его мать .....	375
Любовная жизнь .....	391
Его характер .....	398
Двойственность .....	404
Исповедь в творчестве .....	412
Психоанализ у Достоевского .....	430

## ЭТЮДЫ, ЭССЕ

Дама в голубом .....	443
Зимний вечер .....	449
Сказка о Содоме и Гоморре .....	453

Комментарии .....	458
-------------------	-----

Серия «ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ»

Иван Дмитриевич Ермаков

## Психоанализ литературы

Редактор *С. И. Панов*  
Художник *А. А. Семенов*  
Верстка *В. М. Дзядко*



ТОО «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:  
129626, Москва,  
абонентный ящик 55  
тел. (095) 976-47-88  
факс (095) 977-08-28  
e-mail: nlo.ltd@g23.relcom.ru

ЛР № 061083 от 6.05.1997

Формат 70×100<sup>1</sup><sub>16</sub>. Бумага офсетная № 1.  
Офсетная печать. Печ. л. 32.

Отпечатано с оригинал-макета в Московской типографии «Наука»  
121099, Москва, Шубинский пер., 6. Заказ № 159

