

М. В. Отрадин

**«НА ПОРОГЕ
КАК БЫ ДВОЙНОГО БЫТИЯ...»**

**О ТВОРЧЕСТВЕ И. А. ГОНЧАРОВА
И ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ**

Филологический факультет
Санкт-Петербургского государственного университета
Санкт-Петербург
2012

ББК 83.3(2Рос=Рус)1
О86

Печатается
по постановлению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургского государственного университета

Монография подготовлена к изданию при поддержке СПбГУ
(НИР из средств СПбГУ, Мероприятие 9.31.45 1230 2011)

Научный редактор
доктор филол. наук, проф. А. А. Карпов

Отрадин, М. В.

О86 «На пороге как бы двойного бытия...»: О творчестве И. А. Гончарова и его современников / под науч. ред. А. А. Карпова. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2012. — 328 с. — (Филология и культура).

ISBN 978-5-8465-1193-4

Предлагаемая вниманию читателей книга посвящена творчеству И. А. Гончарова, писателя, двухсотлетие со дня рождения которого будет отмечаться в 2012 году, и его современников. Написанные автором в разное время очерки объединены единой темой. Каждый литературный персонаж (будь то Александр Адуев, Обломов, Лариса Огудалова, герой апухтинской лирики и те, кому довелось жить «под тяжелым петербургским небом») оказывается «на пороге как бы двойного бытия», проходя нелегкий путь вочеловечивания.

Автор рассматривает знакомые литературные произведения и привычных героев под своим углом зрения, поэтому книга будет интересна и филологам, и школьным учителям, и учащимся, и самому широкому кругу читателей.

ББК 83.3(2Рос=Рус)1

*В оформлении обложки использована работа
Антонина Отрадина «Прозрачный кувшин».*

*Посвящается памяти
моего сына Антона*

Часть I

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ
ГОНЧАРОВ

ПЕРВЫЙ «ИДЕАЛИСТ» ГОНЧАРОВА «ИВАН САВИЧ ПОДЖАБРИН»

При первой публикации «Ивана Савича Поджабрина» Гончаров поставил дату — 1842 год. Следовательно, это самое раннее произведение Гончарова из числа тех, которые он счел нужным напечатать. Причем напечатать не сразу после написания, а в 1848 году, когда была уже опубликована «Обыкновенная история».

Некрасов, как явствует из его письма Белинскому (сентябрь 1846 года), купил у Гончарова одновременно и роман, и «очерки» (так сам автор обозначил жанр «Поджабрина»)¹. А в письме Ю. Д. Ефремовой (ноябрь 1847 года) Гончаров сообщал, что дорабатывает, «чистит» текст «рассказа» (имеется в виду всё тот же «Поджабрин»)². Значит, автор «Обыкновенной истории», столь осторожный и даже мнительный в вопросах публикации своих произведений, посчитал, что в отличие от повестей «Лихая болезнь» и «Счастливая ошибка» «очерки» можно и нужно печатать.

Итак, авторская дата — 1842 год. Но похоже, что работа над этим произведением велась и раньше. В тексте есть на этот счет «подсказка». Приятель Ивана Савича Вася, сообщив о новой гостинице, где «телячьи ножки готовят божественно», и пообещав не отбивать хорошенькую соседку, приглашает его в театр: «Асенкова в трех пьесах играет» (I, 431). В. Н. Асенкова умерла в апреле 1841 года. Если бы «очерки» писались в 1842 году, вряд ли автор упомянул бы в таком комическом контексте только что умершую знаменитую актрису.

Критика 1840-х годов заметила появление «Поджабрина». Оценки были достаточно сдержанными. Это объяснялось, в частности, и тем, что критики понимали: произведение автора «Обыкновенной истории» в снисхождении не нуждается, его надо оценивать по высокой мерке.

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. М., 1952. Т. 10. С. 53–54.

² Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 191–192.

«Есть натяжки в положениях», «много пожертвовано фарсу», но читается «с большой приятностью» — такова суть отзыва М. М. Достоевского³.

Авторы обзора, напечатанного в «Современнике», нашли даже «в некотором отношении» преимущества «Поджабрина» перед «Обыкновенной историей»: «в целостности и окончательности» обрисовки «жуира»⁴.

Как произведение «весьма значительное» расценил гончаровские «очерки» А. В. Дружинин. Из его незавершенного и оставшегося непубликованным обзора видно, что критик особенно хотел выделить роль юмора в «Поджабрине»⁵.

А вот П. В. Анненков категорически не принял этого произведения Гончарова. «Поджабрин» у Анненкова оказался в ряду очерковых опытов, в которых раз за разом тиражировались давно открытые и описанные типы. «При постоянном осуществлении одних и тех же типов, — писал критик, — место свободного творчества должна была заступить наконец работа чисто механическая...»⁶ Задачу, которая стоит перед современным писателем, Анненков сформулировал так: «изучение разнородных явлений нашей общественности, психологическое развитие характера»⁷. Применив этот высокий критерий, автор обзора пришел к выводу, что «Поджабрин» — всего лишь «сбор смешного без значения», «публичная выставка нелепостей», «псевдореализм». «Повесть» Гончарова, по мнению критика, перешла в «подробное описание поступков смешного Поджабрина и, потеряв легкость шутки, не приобрела дельности психологического анализа, в котором он (Гончаров. — М. О.) выказал себя таким мастером» (имеется в виду «Обыкновенная история») ⁸.

Анненков, судя по всему, не обратил внимания на дату, которая стояла под гончаровскими «очерками». Не случайно Некрасов счел необходимым в одной из своих заметок указать на ошибку тех критиков, которые полагали, что «повесть г. Гончарова “Иван Савич Поджабрин” писана после “Обыкновенной истории”», и выводили «из этого заключение об упадке таланта автора». «Мы, — заметил Некрасов, — далеко

³ Достоевский М. М. Сигналы литературные // Пантеон и репертуар русской сцены. 1848. Т. II. Кн. 3. Отд. III. С. 100–101.

⁴ [Гаевский В. П. + ?] Обзор русской литературы за 1850 год. II. Романы, повести, драматические произведения, стихотворения // Современник. 1851. № 2. Отд. III. С. 54.

⁵ Дружинин А. В. Иван Савич Поджабрин. Повесть г. Гончарова // ЦГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 17.

⁶ [Анненков П. В.] Заметки о русской литературе прошлого года // Современник. 1849. № 1. Отд. III. С. 31.

⁷ Там же. С. 32.

⁸ Там же. С. 37–38.

не считаем эту повесть слабою, в ней есть много своего рода достоинств, недоступных таланту менее сильному...»⁹

«В “Поджабрине”, — писал уже в 1859 году Ап. Григорьев, — точно так же, как и в “Обыкновенной истории”, обнаружались почти одинаково все данные таланта г. Гончарова»¹⁰. Эти два произведения, по мнению критика, «не художественные создания, а этюды, хотя, правда, этюды, блестящие ярким жизненным колоритом, выказывающие несомненный талант высокого художника». Недостаток «Поджабрина» Григорьев увидел в том, что в этом произведении «частные, внешние подробности совершенно поглощают и без того уже небогатое содержание»¹¹.

В послегригорьевские времена критика о «Поджабрине» уже не вспоминала.

В историко-литературных работах XX века не раз отмечалось гоголевское влияние на «очерки» Гончарова¹². Что касается жанрового определения «Поджабрина», то его, как правило, относят к «физиологическим» очеркам¹³.

Среди работ XX века особняком стоит статья В. Ф. Переверзева «Онтогенезис “Ивана Савича Поджабрина” Гончарова», опубликованная в 1928 году. В работе ощутимо влияние вульгарного социологизма. Для Переверзева герой «очерков» — «буржуа, пытающийся разыгрывать дворянина»¹⁴. Но явный социологический перегиб не помешал автору статьи сделать ряд продуктивных наблюдений и выводов. В частности, о связи Поджабрина с Александром Адуевым.

В последние годы историко-литературная наука «Поджабриным» не занималась. Хотя, пожалуй, ощущение его загадочности с годами не ослабло, а усилилось.

Казалось бы, жанровая принадлежность «Поджабрина» определяется просто. Главный герой отнесен к легко узнаваемому и резко очерченному типу «жуира». Автор описывает обычный день Ивана Савича, затем — наиболее характерные эпизоды его жизни. Тщательно выписаны

⁹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 12. С. 133.

¹⁰ Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967. С. 327.

¹¹ Там же.

¹² Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М., 1950. С. 47; Евстратов Н. Г. Гончаров на путях к роману (к характеристике раннего творчества) // Учен. зап. Уральского пед. ин-та. Уральск, 1955. Т. 2. Вып. 6. С. 171–215; Демиховская О. А. Традиции Гоголя в творчестве И. А. Гончарова 1840-х годов (Очерк «Иван Савич Поджабрин») // Учен. зап. Пермского ун-та. 1960. Т. 13. Вып. 4. С. 83–92.

¹³ Пиксанов Н. К. Белинский в борьбе за Гончарова // Учен. зап. Ленингр. ун-та. 1941. № 76. Вып. 11. С. 62; Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. С. 46–49; Краснощекова Е. А. Комментарий (I, 522–525).

¹⁴ Переверзев В. Ф. У истоков русского реализма. М., 1989. С. 723.

подробности быта, большой доходный дом, жильцы, даны жанровые сцены, бытовые диалоги. Как отметил еще Анненков, «добрая часть повестей» 1840-х годов «открывается описанием найма квартиры... и потом переходит к перечету жильцов, начиная с дворника»¹⁵. Вот и у Гончарова сюжет начинается с переезда героя на новую квартиру.

Но чем дальше, тем яснее становится, что не на развертывание жанровых сцен направлены усилия автора. По мере знакомства читателя с жизнью героя всё труднее и труднее воспринимать эту жизнь как «нормальную» и объективно описанную, т. е. воссозданную «по законам» физиологического очерка. Манера повествования в «Поджабрине», сюжет, построение диалогов, характер литературных параллелей и аллюзий — всё пронизано единым комическим началом. В первой части «очерков» (разговоры с кучером, колющим дрова, с дворником) комическое осмыслено как свойство самой повседневной жизни; так понятое, оно доступно и жанровым возможностям «физиологии». Смешные диалоги должны показать читателю нелепость, парадоксальность обывденной жизни. Но у Гончарова комическое, обнаруженное в самой жизни, быстро сменяется явно «сочиненным», выдуманым комическим. Читатель начинает различать водевильные ноты в сюжете, и это, в частности, заставляет увидеть в произведении Гончарова чуждые жанру физиологического очерка художественные принципы.

Жизнь Ивана Савича, описанная в «очерках», — это серия скандалов. Повествование начинается со скандала: Поджабрину надо срочно менять квартиру, его отношения с соседками — бесконечное жуирование — привели к конфликту, хозяин квартиры недоволен. Скандал и срочный переезд случились не впервые, как говорит Авдей, «квартиру давно ли переменили». «Очерки» и заканчиваются скандалом и новым срочным переездом. И читатель понимает: впереди у Поджабрина новые истории, скандалы и переезды.

В каждой из четырех любовных историй, описанных в «очерках», легко различимы элементы узнаваемых сюжетных схем.

Первая история — это не только рассказ о встрече и «слиянии» двух родственных душ, но комически, в трагестийном плане, развернутый сюжет о Дон Жуане и Доне Анне.

Вторая сюжетная схема: барин переодевается в костюм слуги, чтобы начать новый роман со служанкой, — мотив из моцартовской оперы о Дон Жуане.

Смысл истории, которая развертывается в квартире «баронессы Цейх», Переверзев определил мольеровским выражением «мещанин

¹⁵ [Анненков П. В.] Заметки... С. 32.

во дворянстве». С этим можно согласиться. Но возможно и другое прочтение. Это комический вариант гоголевского Пискарева: «романтик», видящий в жизни не то, что есть, а то, что подсказывает ему воображение; так, светскую кокотку Поджабрин принимает за даму высшего света.

И наконец, четвертый сюжет: по недоразумению героиня принимает повесу за жениха, набор его банальных фраз («Не сон ли это» и т. д.) — за предложение руки и сердца. Как гоголевский Ковалев, Иван Савич хочет «пожуировать», но не собирается жениться. В ситуации же побега чуть ли не из-под венца Поджабрин соотносим и с другим героем Гоголя — Подколесиним.

Итак, «очерки» Гончарова — это цепочка узнаваемых или кажущихся узнаваемыми сюжетов. Иван Савич всё время воспринимается как герой каких-то знакомых историй.

Слово «жуир» в 1840-е годы было уже привычным. Читатель прежде всего мог вспомнить фразу из письма Хлестакова: «Я теперь живу у городничего, жуирую, волочусь напропалую за его женой и дочкой». В. Даль ввел слово «жуировать» в свой словарь и объяснил его так: «наслаждаться жизнью, веселиться светскими забавами»¹⁶. Сам герой Гончарова употребляет выражение «жуировать жизнью». И при этом часто добавляет: «Жизнь коротка, сказал не помню какой-то философ». И читатель улавливает, что имеется в виду не только веселье, какой-то дополнительный смысл вкладывается в слово «жуировать». Этот дополнительный смысл зафиксировала литература. Но, пожалуй, наиболее точно и лаконично его сформулировал значительно позднее Тургенев: в романе «Новь» о купце Голушкине сказано, что он «был, как говорится, жуир, эпикуреец на русский лад»¹⁷. Вот и у Гончарова не просто «жуир», а «эпикуреец на русский лад», герой с определенной если не философией, то жизненной установкой.

В прозе 1840-х годов герой часто предстает перед читателем в двух ипостасях: сперва как резко очерченный, узнаваемый тип, а затем как персонаж с более или менее индивидуализированной характеристикой. Динамика сюжета размывает первоначальную типовую характеристику, герой, например в панаевском «Онагре», в какой-то момент начинает жить в повествовании не как один из онагров, а как Петр Разнатовский.

Нечто подобное находим и у Гончарова.

¹⁶ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1978. Т. 1. С. 546.

¹⁷ *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. М.; Л., 1966. Т. 12. С. 116.

Само по себе обращение к типу «жуира» не содержало в себе никакой новизны. И вряд ли «голое», «лобовое» описание давно открытого типа могло мыслиться Гончаровым как достойная художественная задача. Автор «Поджабрина» не задерживается на типологической стадии описания героя, его интересует не вообще жуир, а именно этот. Не случайно «очерки» имеют личностное название.

В банальном герое, переживающем банальные истории, читатель обнаруживает какой-то не банальный, не сразу улавливаемый смысл.

Основные принципы натуральной школы подразумевали (в «физиологиях» это выражалось наиболее жестко) выявление детерминированности характера героя условиями его жизни. Такой прямой зависимости в случае с Поджабриным не обнаруживается. Ни общественным бытом, ни законами социальной среды, ни какой-то культурной традицией не объяснить поведение и «философию» Ивана Савича. Как и гоголевский тип, «жуир» Гончарова не укладывается в жесткие сословные, профессиональные или какие-то иные рамки. Ошибка Переверзева была в том, что он увидел в Поджабрине прежде всего и только «патриархального буржуа». И смысл сюжета «очерков» у него свелся к «классовым» устремлениям героя, который изо всех сил хочет жить как аристократ.

Казалось бы, герой Гончарова сродни «жуирам» типа панаевского онагра или Свистулькина из одноименной повести Григоровича. Иван Савич, как и эти герои, часто хочет казаться не тем, кто он есть: светским человеком, богачом, завсегдатаем роскошных ресторанов. Но есть существенное отличие: «философия» Поджабрина не связана жестко с его светскими амбициями. Пережив очередной скандал, на этот раз в гостинице «баронессы Цейх», Иван Савич без всякой корректировки своих жизненных установок переключается на мещанскую среду, где обитает его очередная пассия.

В Поджабрине поражает некое простодушие, наивность, почти детскость. Он едва ли не всякий раз остается в дураках. Даже в истории с Машей он не только и не столько соблазнитель, сколько обманувшийся в своих надеждах на чудо слияния двух душ «мечтатель». Уже увлеченный баронессой и потому отвергающий любовь Маши, Поджабрин жесток по отношению к ней, но жесток как-то по-детски.

Про Ивана Савича сказано, что «книг он не читал». Но нельзя не обратить внимания на поразительную «литературность», а порой и «цитатность» не только сюжетов «очерков», но и поступков, и речей главного героя.

В литературе 1830-х годов, как известно, часто показывался «нереальный, книжный характер поведения тех литературных “героев”, которые

были воспитаны на французских и немецких романах»¹⁸. Но этого нельзя сказать о Поджабрине. Литературность, цитатность, клишированность поданы у Гончарова как черты далекой от искусства, заурядной, даже пошлой жизни. Эта расхожая, как бы растворенная в воздухе «литературность» доступна каждому, она не усваивается осмысленно, через прямой контакт с литературой, а как бы впитывается вместе с дыханием.

Литературные параллели и аллюзии поданы в «очерках» по крайней мере на двух уровнях. Иногда это уровень самого Поджабринина, он так себя видит или хочет, чтобы так его видели другие. Чаще же сближения как результат авторской интенции возникают в сознании читателя, они подготовлены сюжетными мотивами, но они неведомы герою.

В истории с горничной Машей можно увидеть комический сюжет о соблазненной и покинутой с аллюзией на «Бедную Лизу» Карамзина. Осуждающий жуирование Поджабринина с горничной слуга Авдей пеняет барину, который уже охладел к Маше, стал резок с ней: «Что вы обижаете девчонку-то?.. ведь и она человек: любит тоже» (I, 462). Карамзинские ноты несколько трансформировали эту историю в духе сентиментального натурализма. Недаром именно Машу М. М. Достоевский назвал «превосходным женским лицом», противопоставив ее другим героиням «очерков»¹⁹.

В опере Моцарта (автор либретто Да Понте), с которой у Гончарова есть явные переключки, Лепорелло утешает Дону Эльвиру, покинутую Дон Жуаном: «Эх, оставьте, сеньора! Право, о нем и вспоминать не стоит»²⁰. Так и Авдей уговаривает Машу: «Полно тебе, глупенькая: есть о чем плакать! разве не видишь, какой он пустоголовый? <...> Плюнула бы на него, право!»²¹

Но Гончаров очередным комическим ходом если не снимает, то корректирует «сентиментальный» смысл этой истории. Авдей, пьющий очередную рюмку из барской бутылки, утешает Машу и «философски» комментирует ветренность барина: «Эти господа думают, что у них у одних только есть сердце <...> по той причине, что они пьют ликёру! А что в ней? дрянь, ей-богу, дрянь! и горько и сладко; тем только и хорошо, что скоро разбирает!» (I, 148).

Входящий с замиранием сердца в гостиную «баронессы Цейх» Поджабрин («Надо осмотреть хорошенько, как убрано, чтобы пересказать

¹⁸ Русская повесть XIX века. Л., 1973. С. 234 (автор раздела В. Э. Вацууро).

¹⁹ Достоевский М. М. Сигналы литературные. С. 101.

²⁰ Да Понте Л. Дон Жуан. М., 1959. С. 57.

²¹ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 148. — Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

нашим <...> Вот как знатные целуются» — I, 143) напоминает гоголевского Поприщина, которому очень хотелось «рассмотреть поближе жизнь этих господ, все эти экивоки и придворные штуки»²².

Один из многочисленных ликов Поджабрина — герой сентиментализма с его стремлением обрести родной, замкнутый, уютный мирок, одомашнить его, организовать его жизнь по принципу семейственности. Иван Савич говорит Анне Павловне о департаменте, где он служит: «Как жаль, что тебя, Анета, нельзя брать туда: я бы каждый день ходил. Ты бы подшивала бумаги в дела, я бы писал... чудо!» (I, 126). Тут уже есть предчувствие адуевских ситуаций и разочарований Ильи Ильича Обломова, которому «будущая служба представлялась <...> в виде какого-то семейного занятия» и который будущего начальника «представлял себе чем-то вроде второго отца» (IV, 55, 56).

Героиня первого сюжета Анна Павловна умело использует поджабринский «романтизм». Ее речь, обращенная к нему, в значительной степени состоит из расхожих сентиментально-романтических образов и оборотов: «люди обречены на страдание», «что может быть утешительнее дружбы», «не всем рок судил счастье», «хоть на время забыть удары судьбы». Но эти банальности — именно то, что хочет услышать Иван Савич. Как зачарованный, под аккомпанемент этих фраз он отдает Анне Павловне часы, столик, ковер...

Сюжет «очерков» прочитывается прежде всего как травестированная история Дон Жуана. В первом разговоре с Поджабриным Авдей сообщает ему о причине недовольства хозяина дома: «Женскому полу проходу не даем». Ухаживание Ивана Савича за женой чиновника, дочью булочника и некоей Марией Михайловной привело к скандалу. Далее упоминаются еще какие-то Амалия Николаевна и Александра Михайловна. Героини поджабринских романов (как и подразумевает донжуановский сюжет) — представительницы различных сословий: и мещанка, и баронесса, и служанка... Вспомним, что Лепорелло в опере Моцарта сообщает Доне Эльвире о возлюбленных Дон Жуана:

Между ними есть крестьянки,
Есть мещанки, есть дворянки,
Есть графини, баронессы,
Есть маркизы и принцессы, —
Словом, дамы всех сословий...²³

²² Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. М., 1977. Т. 3. С. 162.

²³ Да Понте Л. Дон Жуан. С. 58.

Как уже сказано, героиню первой истории зовут Анна. Во время посещения «Донной Анной» вместе с Поджабриным театра ее сопровождает, по словам Гончарова, «дуэнья». Финал жуирования Ивана Савича и Анны Павловны может быть прочитан как травестированная история Дон Жуана и Командора. Охладевший к своей «Доне Анне» Поджабрин (как сказано, «любовь их дремала») действительно заснул, сидя на диване в квартире своей пассии. Неожиданно появляется майор Стрекоза. «Командор» у Гончарова не муж Доны Анны, как у Пушкина, и не отец, как у Да Понте и ряда других авторов. Анна Павловна называет его (да и он сам рекомендует) «дядя» и «опекун». Но читатель догадывается, что миловидная соседка находится на содержании у господина Стрекозы.

Спросонья Иван Савич принял «низенького, чрезвычайно толстого пожилого человека, с усамы, в венгерке» за видение и со словами «приснится же этакая гадость!» — плюнул на отставного майора (I, 128).

Далее, как положено, следует дуэльная сцена. Но дальше разговоров дело не идет. Дон Жуан не настоящий: Поджабрин мгновенно объявляет себя женоненавистником и мизантропом и отказывается стреляться. Да и «Командор» не тот, за кого себя выдает. Поэтому вместо дуэли — совместный чай с коньяком.

С одной стороны, Иван Савич легко и органично существует в донжуановских сюжетах, развернутых в «очерках», с другой — читатель видит, что донжуанство его подражательное, эклектичное. Поджабрин сближен с донжуанами различных произведений, заметно отличающихся друг от друга. Среди донжуанов мировой литературы самый непримиримый безбожник — мольеровский герой. Вот Авдей, как Сганарель в пьесе французского драматурга, стыдит «безбожника» Поджабрина, собирающегося пожуировать со служанкой: «Бога вы не боитесь <...> Я-то с вами сколько греха на душу взял» (I, 133). И в другом случае Авдей говорит: «Побойтесь бога, Иван Савич, <...> грешно, право грешно» (I, 105). По мнению пушкинского Лепорелло, соблазнить «черноглазую Инезу» Дон Гуану помог дьявол: «Насилу-то помог лукавый»²⁴. Наблюдая, как наряженный в его сюртук Поджабрин начинает любовную беседу с Машей, Авдей, уже как пушкинский герой, замечает: «Вишь ведь лукавый догадал — чего не выдумает!» (I, 134).

Переодевание «жуира» в костюм слуги, как уже сказано, явная параллель к сюжету моцартовской оперы. В либретто Да Понте Дон Жуан, собирающийся соблазнить служанку Доны Эльвиры, говорит Лепорелло:

²⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л., 1978. Т. 5. С. 318.

А чтоб еще приятней быть красотке,
Хочу я в твой костюм переодеться²⁵.

По своей гедонистической «философии» Поджабрин ближе всего к Дон Жуану Да Понте. Герой Моцарта — Да Понте убежден, что всю жизнь надо превратить в наслаждение, так как жизнь лишь мгновение и каждая минута может стать последней. Его кредо: «Без забот хочу я жить»²⁶.

Конечно, нельзя всерьез говорить о «философии» Ивана Савича. Но формула: «Жизнь коротка, надо ею жуировать» — показывает, как в заурядном, пошлом сознании трансформировалась философская мысль, связанная с традицией эпикурейства.

Комически звучащее в устах Поджабрина «жизнь коротка» имеет многовековую историю. Это начало (*vita brevis*) изречения, принадлежащего древнегреческому врачу Гиппократу. Полностью изречение переводится так: «Жизнь коротка, искусство бесконечно, случай шаток, опыт опасен, суждение затруднительно»²⁷.

Начало гиппократовского изречения использовал Сенека в названии своего труда «О краткости жизни».

В старинной студенческой песне «*Gaudeamus igitur*» фраза: «Наша жизнь коротка» — звучит уже иронически.

С этого изречения Гиппократа начинается «Наставление», которым руководствовались члены тайного просветительского Общества башни, описанного Гёте в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера».

В «очерках» Гончарова сочетание повторяемых Иваном Савичем и Авдеем фраз создает двойной рефрен: «Жизнь коротка» — «Не могу знать». Такой двойной рефрен может восприниматься как аллюзия (даже почти цитата) на гётевского «Фауста». В разговоре с Фаустом (ч. I, ночь) Вагнер говорит: «...жизнь-то недолга, а путь к познанию дальний» (пер. Б. Пастернака).

В тезисе «Жизнь коротка, надо ею жуировать» — можно увидеть и комически трансформированный образ эпикурейства, каким оно воспринималось в начале XIX века. Примером такого восприятия может служить обобщение, сделанное К. Батюшковым по поводу традиции эпикурейства предшествующего столетия: «...толпа философов-эпикурейцев от Монтаня до самых бурных дней революции повторяла человеку: “Наслаждайся! Вся природа твоя, она предлагает тебе все

²⁵ Да Понте Л. Дон Жуан. С. 108.

²⁶ Там же. С. 140.

²⁷ Бабкин А. М., Шендецов В. В. Словарь иноязычных выражений и слов: в 2 т. Л., 1981. Т. 1.

сладо́сти свои, все упоения уму, сердцу, воображению, чувствам; всё, кроме надежды будущего, всё твое — минутное, но верное»²⁸.

Культ наслаждения как стремление опровергнуть неминуемость смерти — это одна из тем так называемой легкой поэзии.

Скажем юности: лети!
Жизнью дай лишь насладиться;
Полной чашей радость пить:
Ах! не долго веселиться
И не веки в счастье жить! —

писал Батюшков в стихотворении «Веселый час»²⁹.

В общем можно сказать, что у читателя начала 1840-х годов любимое выражение Поджабрина могло вызвать целую цепочку ассоциаций. «Жизнь коротка» — это вывод атеистического сознания. Всё бытие человека сводится к недолгому существованию его физического тела. О вечной жизни души такое сознание не знает или не верит в нее. Это философия того, кто признает только очевидные вещи. Как говорит мольеровский Дон Жуан Сганарелю: «Я верю... что дважды два четыре, что дважды четыре восемь». Эта кажущаяся простота жизненного кредо мольеровского героя превратилась у Ивана Савича в воздушную легкость пошлой сентенции. Но это не должно закрыть нечто существенное в заурядном, пошлом герое Гончарова: в нем живет несформулированная и даже как бы не осмысленная потребность поставить свое существование в зависимость не от повседневных обстоятельств, даже шире — социальной действительности (он заявляет о своем равнодушии к «чинам», «славе»), а от неких бытийных, внесоциальных, вневременных истин.

По мнению Переверзева, «мечта» Поджабрина включает в себя прежде всего переход к «благородному существованию», т. е. переход от буржуазного, мещанского существования к аристократическому. Такое толкование поджабринской мечты сводит ее к комплексу классовой неполноценности. Это все-таки явное упрощение смысла гончаровского сюжета. И нельзя, как это делает Переверзев, свести то общее, что объединяет Поджабрина с Александром Адуевым, к «недовольству простотой патриархальной жизни».

По ходу сюжета в жуире Гончарова всё явственнее проступают черты романтика. Это отметил и Переверзев. Представление о «низкой», обиденной жизни и высоком, истинном существовании, стрем-

²⁸ Батюшков К. Н. Нечто о морали, основанной на философии и религии // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 188.

²⁹ Там же. С. 227.

ление противопоставить низкой действительности духовный принцип бытия, готовность реализовать принцип жизнотворчества в любви, которая понимается как встреча и «слияние» двух родственных душ — всё это, как ни странно, находим в Иване Савиче. Очевидно, что приверженность романтическим ценностям проявляется в гончаровском герое в смешной, нелепой форме, но проявляется! И никакие катастрофы и поражения не могут эту приверженность поколебать.

В таком Иване Савиче узнается уже Дон Жуан эпохи романтизма. В сознании петербургского Дон Жуана доминирует не протест против Творца, а противопоставление себя мещанскому миру³⁰. В этом он может быть сближен с гофмановским Дон Жуаном. «Пожалуй, — писал Гофман в своем рассказе, — ничто здесь, на земле, не возвышает так человека в самой его сокровенной сущности, как любовь. И стремящийся от прекрасной женщины к прекраснейшей Дон Жуан движим надеждой обрести воплощение своего идеала»³¹.

Иван Савич мог волочиться за смазливymi соседками и без всякого оправдания этого особой «философией». Но читатель чувствует: гончаровскому герою очень дорого само сознание, что он очарован, что всё в его жизни подчинено такому чувству.

Расставшись с Анной Павловной (надоела, да и «опекун» пригрозил дуэлью), Поджабрин рассказывает о ней, творит романтический миф: она была «милым видением», «мечтой», «всем жертвовала». Направленность его вранья очевидна: если жизнь не преобразается в соответствии с его мечтой, ее надо «отредактировать».

Оказывается; заурядное, пошлое сознание содержит в себе «всё», даже высокие романтические ценности. Высокое присутствует не над пошлым в жизни, а внутри этого пошлого, растворено в нем. Но это высокое не может пробиться, осуществиться через «жуирование». Являясь на любовное свидание к очередной своей избраннице, Иван Савич произносит всякий раз одну и ту же фразу: «Наконец я у вас, неужели это правда? Не во сне ли я?» Фраза явно отдает цитатой. У Поджабрина нет в «жуировании» своего, не эпигонского слова. Ему оно не дается. В этом явная творческая несостоятельность такого, пошлого сознания. В этом Поджабрин явно противопоставлен моцартовскому и пушкинскому герою. Вспомним: пушкинский Дон Гуан готовится к предстоящему свиданию с Доной Анной:

С чего начну? <...>
Что в голову придет,

³⁰ См.: Нусинов И. М. История литературного героя. М., 1958. С. 378.

³¹ Гофман Э. Т. А. Избр. произведения: в 3 т. М., 1962. Т. I. С. 63.

То и скажу, без предуготовленья,
Импровизатором любовной песни...³²

Как сказано в «Каменном госте»,

...Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия...³³

Жуирование Поджабрина, эпигона в слове, в стиле существования никогда не станет «мелодией», индивидуальным, неповторимым чувством; жуирование превращается в бесконечный бег, в котором всякая остановка оборачивается провалом в «скуку».

Четыре поджабринские истории объединены не только главным героем. В них есть сквозной мотив «скука — веселье». О томительной скуке сказано уже в начальных строках «Поджабрина». Сперва может показаться, что скука — это черта обыденного существования бездельника Ивана Савича. С такого бытового мотива скуки начинается и панаевский «Онагр». Но довольно быстро читатель начинает понимать, что скука в жизни гончаровского героя имеет не бытовую, а какой-то высший, метафизический смысл. Скука в сознании Ивана Савича связана с жизнью, которая идет впустую, без жуирования.

Пытаясь победить скуку, Поджабрин на своем уровне повторяет раз за разом путь пушкинского Фауста (имеется в виду «Сцена из Фауста»). Желаящий «рассеяться» («Мне скучно, бес»), герой Пушкина, не верящий, что счастье может быть обеспечено «знаниями», «славой» или «мирской честью» (вспомним, как легко отказывается Поджабрин от чинов и славы), заявляет в разговоре с Мефистофелем о «прямом благе» — о «сочетанье двух душ». Как отметил Б. В. Томашевский, говоря о пережитом с Гретхен счастье, Фауст «изъясняется как романтик»³⁴.

О сон чудесный!
О пламя чистое любви!
Там, там — где тень, где шум древесный,
Где сладко-звонкие струи —
Там, на груди ее прелестной
Покою томную главу,
Я счастлив был...³⁵

³² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 332.

³³ Там же. С. 324.

³⁴ Томашевский Б. В. Пушкин. М., 1990. Т. 2. С. 345.

³⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 255.

«Язвительные речи Мефистофеля в “Сцене из Фауста”, — писал Томашевский, — представляют собой последовательное разоблачение романтического “упоения”, которое само в себе несет и разочарование, и душевное опустошение»³⁶. Внутри такого напряженного, экзальтированного чувства скрыта скука. Мефистофель напоминает собеседнику, о чем тот думал «в такое время, когда не думает никто»:

Ты думал: агнец мой послушный!
 Как жадно я тебя желал!
 Как хитро в деве простодушной
 Я грезы сердца возмущал!
 Любви невольной, бескорыстной
 Невинно предалась она...
 Что ж грудь моя теперь полна
 Тоской и скукой ненавистной?..³⁷

Тщетна надежда пушкинского Фауста на «прямое благо». Едва захваченный чувством, он вновь оказывается во власти скуки.

«Арифметическому» факту «жизнь коротка» Поджабрин пытается противопоставить свой вариант веселого, творческого существования. Оно сводится к погружению в легкое чувство очарованности. Главным оказываются не отношения с «ней» (Поджабрину, в сущности, безразлично, кто она, лишь бы была миловидна), а сознание собственной ангажированности этим чувством. «Веселье» Ивана Савича — по крайней мере он к этому стремится — тоже не бытовое: это победа над «скукой», эпикурейство, слияние родственных душ.

Существование героя «очерков» сводится к тому, что он выискивает своих героинь, сам выстраивает по одной и той же схеме сюжеты жуирования и сам оказывается в них главным героем.

Такое развитие мотива «скука — веселье» в произведении Гончарова может вызвать еще ряд ассоциаций. В «скуке» Поджабрина, которого на первой странице повествователь называет «мой приятель», есть намек и на онегинскую хандру, и на скуку, с которой борется Печорин. Аллюзии на пушкинского и лермонтовского героев покажутся менее неожиданными, если учесть, как понимал Онегина и Печорина сам Гончаров. Наиболее развернутое их толкование романист дал в статье «Милльон терзаний». Статья была написана почти через тридцать лет после создания «Поджабрина». Но суждения об Онегине и Печорине, высказанные в ней, воспринимаются как давно сложившиеся.

³⁶ Томашевский Б. В. Пушкин. С. 346.

³⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 255–256.

По мнению автора статьи «Мильон терзаний», Онегина и Печорина объединяет одна общая черта: оба преуспели главным образом в «науке страсти нежной», в донжуанстве. В толковании Печорина Гончаров резко расходился с Белинским, который, как известно, склонен был отождествлять автора «Героя нашего времени» и Печорина. Гончарову оказалась ближе в некоторых отношениях концепция С. Шевырева, чья статья о лермонтовском романе появилась в 1841 году, т. е. как раз в то время, когда писались «очерки». В этой своей работе критик обратился к литературным произведениям и проблемам, которые позволили поставить вопрос о «болезни современного человека». Для нашей темы существенно, что Шевырев наметил определенную связь между героями русской (Онегин, Печорин) и европейских (Фауст, Манфред, Дон Жуан) литератур. «Фауст, — писал критик, — не представляет ли гордость не сытого ничем духа и сластолюбия, соединенные вместе? Манфред и Дон Жуан Байрона не суть ли это обе половины, слитые в Фаусте в одно, из которых каждая явилась у Байрона отдельно в особом герое? Манфред не есть ли гордость человеческого духа? Дон Жуан не олицетворение ли сластолюбия? Все эти три героя — три великие недужные нашего века, три огромных идеала, в которых поэзия совокупила всё то, что в разрозненных чертах представляет болезнь современного человека»³⁸. Шевырев выстроил цепочку литературных героев, с которыми так или иначе соотнесен Поджабрин: Фауст, Дон Жуан, Печорин. Сейчас речь не о том, насколько прав был Шевырев, сводя суть лермонтовского героя к «недугам», рожденным в русском человеке западноевропейскими влияниями. Для Шевырева печоринская скука (как и онегинская) — «вечный голод развратной души». «...Он, — писал критик, — без любви шутил и играл любовью, он искал развлечения своей скуке, он забавлялся княжною, как сытая кошка забавляется мышью»³⁹.

Для Гончарова Онегин и Печорин — франты, «ловкие кавалеры», в нравственном отношении «болезненные порождения отжившего века», «паразиты». Смысл их существования охарактеризован в статье «Мильон терзаний» очень лаконично и жестко. «Недовольство и озлобление, — писал Гончаров, — не мешали Онегину франтить, “блистать” и в театре, и на бале, и в модном ресторане, кокетничать с девицами и серьезно ухаживать за ними в замужестве, а Печорину блестеть интересной скукой и мыкать свою лень и озлобление между княжной Мери и Бэлой, а потом

³⁸ Шевырев С. П. «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова. Две части // Москвитянин. 1841. № 2. С. 534.

³⁹ Там же. С. 537.

рисоваться равнодушием к ним перед тупым Максимом Максимычем: это равнодушие считалось квинтэссенцией донжуанства»⁴⁰.

Для Гончарова, как и для Шевырева, Печорин — это вариант русского донжуанства, по выражению критика, «болезнь современного человека».

Осмысленный в контексте рассуждений Шевырева, которые, как явствует из статьи «Мильон терзаний», остались близки Гончарову и через тридцать лет, образ Поджабрина — это скорее реакция не на «Героя нашего времени» как такового, а на прочитанный по-шевыревски роман.

В «философии» Поджабрина можно видеть сниженный, опошленный вариант печоринского понимания жизни, в которой человек не может рассчитывать на внимание к себе высших, божественных сил, ибо их нет.

В «очерках» Гончарова, как и в лермонтовском романе, нет единой фабулы. Поджабринские истории могут быть прочитаны как комическое отражение печоринских.

Вот, скажем, четвертая история: с Прасковьей Михайловной. Героиня — пуритански целомудренна. Поджабрин в отношениях с ней попечорински трезв, рассудочен. Заговорив с Прасковьей Михайловной о том, что «любовь иногда не ждет помолвки», пустив в ход свои обычные аргументы («...любовь двух душ... это жизненный бальзам») и наткнувшись на молчание, жуир размышляет про себя: «Экая дубина! <...> хоть бы что-нибудь... хотя бы плюнула. <...> подожду, еще что будет» (I, 166). И чуть позже он восклицает про себя: «Ну, видано ли этакое дерево?» В отличие от предыдущих трех историй в отношениях с Прасковьей Михайловной Поджабрин не переживает даже краткого чувства очарованности, но методично продолжает склонять избранницу к жуированию. И лишь узнав, что она не прочь выйти за него замуж, Иван Савич, превыше всего ценящий свою свободу, срочно покидает и Прасковью Михайловну, и этот дом. Параллель с «Княжной Мери» вполне может возникнуть в сознании читателя. Можно отметить, что и в дальнейшем комические или пародийные параллели лермонтовскому роману будут строиться на тех же, что и у Гончарова, мотивах: «скука — веселье», стремление героя освободиться от скуки в любовных отношениях. Пример: повесть А. И. Пальма «Жак Бичевкин» (1849)⁴¹.

Донжуанство — сквозная тема творчества Гончарова. Райский в «Обрыве» скажет: «Дон Жуаны разнообразны до бесконечности». Донжуанство для Райского — своеобразная игра, которая позволяет нахо-

⁴⁰ Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 25.

⁴¹ См.: Жук А. А. Сатира натуральной школы. Саратов, 1979. С. 118.

диться в состоянии постоянной очарованности красотой и избежать «скуки», которая, по мнению героя, неизбежно приходит вместе с женьбой (VII, 10).

При всем их несходстве в Райском и Поджабрине есть нечто общее: донжуанство. Такой герой не знает истинной страсти, его чувство головное, сублимированное. Это прекрасно чувствуют героини «Обрыва», которыми увлечен Райский.

В Поджабрине, как уже сказано, узнается и Хлестаков. Особенно явственно эта параллель намечена в четвертой истории Ивана Савича. Он рассказывает о себе («...иду обедать к Ляграну или к Дюме... тут соберутся приятели, покутим, вечер в театре»), слушатели принимают его за светского человека, чуть ли не онегинского круга. Как сказано: «Иван Савич признан был всем обществом за любезного, фешенебельного и вообще достойного молодого человека» (I, 165). Но читателю совершенно ясно, что в этой сцене Поджабрин ведет себя как Хлестаков. Он врет, замечает автор, «как будто по вдохновению»: о французском министерстве, которое, по его словам, во Франции всего одно и которое сейчас почему-то распущено, о тамошних министрах...

В этой истории порыв Ивана Савича, его стремление освободиться от скуки, его «романтизм» на наших глазах превращается в хлестаковщину, вдохновенную пустоту. В финале «очерков» есть намек на то, что эта хлестаковская стихия может растворить, превратить в ничто даже то заурядное, пошлое личностное начало, которое с трудом, но улавливается в гончаровском герое и которое никак не может «отвердеть». Крестный Прасковьи Михайловны собирается жаловаться на сбежавшего Поджабрину, но затем с горечью говорит, что из департамента, где служит Иван Савич, скорее всего ответят, что «такого лица и на свете нет» (I, 171).

Дон Жуан, Пискарев, Печорин, Хлестаков — герой Гончарова похож на многих и в то же время остается самим собой, читатель чувствует, что сменяющиеся, во многом контрастные, взаимоисключающие, «гасящие» друг друга лики, мимикрирующая суть — это и есть самое главное в Поджабрине. Его индивидуальное личностное начало трудноуловимо, оно как бы еще не стало видимым.

Этот прием: разноплановые, часто комические сопоставления героя с литературными, фольклорными, историческими персонажами — будет постоянно в ходу у Гончарова-романиста.

Комически поданные уподобления Ивана Савича известным литературным героям выводят гончаровского «жуира» в некий вневременной сюжет, подводят читателя к мысли, что в судьбе этого героя есть какой-то универсальный смысл, не позволяющий замкнуть образ в жесткие «сегодняшние» типовые рамки.

Переверзев был прав: многое в Поджабрине может прояснить сопоставление его с Александром Адуевым. Но только не Иван Савич вырастает из Адуева, как посчитал исследователь, а наоборот: герой-идеалист «Обыкновенной истории» в «зародыше» дан уже в «очерках».

Со времен Белинского в первом романе Гончарова принято видеть осмеяние претензий обыкновенной личности на необыкновенную, исключительную судьбу. Этот мотив действительно есть в «Обыкновенной истории», но было бы явным упрощением свести к нему смысл сюжета романа. Потому что для Гончарова несомненно, что в самом обыкновенном, даже заурядном человеке естественно заложено предчувствие, ожидание своей личной, неповторимой и потому необыкновенной судьбы. Герой «Обыкновенной истории» будет мучительно постигать сложную диалектику отношений человека с судьбой: он одновременно особая, неповторимая личность и один из многих, один из толпы. Наиболее открытое, яркое, образное решение эта тема получит в эпизоде «концерт»: Александр и Лизавета Александровна слушают приезжего скрипача.

Потребность сблизить действительность и мечту, порыв к гармоничному существованию, ожидание, что жизнь преобразится по нормам искусства, — эти качества героя в «очерках» поняты не как следствие усадебного, шире — провинциального — воспитания, не как результат воздействия особой книжной культуры или какого-то окружения (что будет существенным в объяснении адуевского романтизма), а как некое свойство, изначально присущее человеку. Всякому человеку, даже заурядному, даже такому пошлому, как Иван Савич. В наивном сознании гончаровского жуира как-то проявился «извечный» человеческий романтизм.

Гончаровского Авдея справедливо сравнивали с Осипом из «Ревизора»: он трезв и практичен в противоположность своему ветреному хозяину. Авдей в диалогах с Иваном Савичем порой выступает как человек из народа, имеющий моральное право осуждать барское жуирование. Но слуга оказывается не только оппонентом Поджабринина, его контрастной парой, но и его комическим двойником. Иван Савич и Авдей часто переезжают. И всякий раз при выборе новой квартиры руководствуются принципиально разными критериями: хозяин хочет, чтобы были милостивые соседки, слуга — чтобы был отдельный «ледничек». Казалось бы, всё соответствует схеме: один — «романтик», другой — трезвый практик. Но выясняется, что Авдей тоже своего рода «идеалист». Его тоска о «ледничке» оказывается тоже некой «мечтой», не имеющей прямого отношения к жизни: Поджабрину и Авдею нечего ставить в этот «ледничек», чисто практически он им не нужен.

В двойном рефрене: «жизнь коротка» — «не могу знать» — вторая, авдеевская фраза по смыслу, который вкладывает в нее герой, близка к заключительной мысли процитированного изречения Гиппократ: «*indicium difficile*» (суждение затруднительно). Похоже, что у этих двух «припевов» один источник: двойничество Поджабрина и Авдея проявлено и на «философском» уровне.

Никак нельзя признать, что герои гончаровских «очерков» определены, детерминированы средой. «Иван Савич Поджабрин» — это не только не физиологический очерк, а — по принципам изображения и раскрытия характеров — нечто очень далекое от «физиологии».

Итак, Иван Савич — первый «идеалист» Гончарова. В «очерках» писатель сделал открытие, которое во многом определило его дальнейшее творчество. Он обнаружил универсальность конфликта «идеала» и действительности, который традиционно понимался как сугубо романтический. Он постарался представить самый «низкий», пошлый вариант этого конфликта. В дальнейшем Гончарова будет интересовать герой с гораздо более сложным духовным миром. В «Обыкновенной истории» писатель покажет эволюцию такого героя-идеалиста, столкновение с жизнью заставит его — а он будет для этого обладать внутренним потенциалом — изменяться, мудреть, искать вариант творческого жизненного поведения.

Вот этого изначально не дано Поджабрину. Чтобы выйти из колеи вторичного, «цитатного» существования, Ивану Савичу надо в полном смысле стать личностью. Но он на это не способен. Любовные приключения ничего в Поджабрине не меняют: с одной стороны, он, несмотря на все скандалы, вновь и вновь готов искать «родственную душу», с другой — при всех катастрофах, разочарованиях, обманах герой остается равен сам себе, он не способен накапливать опыт, меняться под воздействием пережитого, мудреть.

П. В. Анненков был в своем отзыве отчасти прав: ни о каком психологическом развитии характера в «Поджабрине» говорить не приходится. Но дело не в недостатке мастерства. Как теперь ясно, и в написанной до «Поджабрина» повести «Счастливая ошибка» психологизм уже был проявлен. В «очерках» психологический анализ Гончарову не нужен: не тот герой, не тот сюжет.

Как и Поджабрину, никому из романских героев Гончарова не удалось достигнуть органичного сочетания «правды мечты» с правдой реальной жизни. Но чтобы лучше понять этих героев, их эволюцию, надо отсчет вести от первого гончаровского «идеалиста» — Ивана Савича Поджабрина.

«КОЛЬЦО В БЕСКОНЕЧНОЙ ЦЕПИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА»

Роман «Обыкновенная история»

В сюжетах гончаровских романов особую смысловую нагрузку имеет оппозиция «провинция — Петербург». Писатель сопоставляет два резко непохожих друг на друга мира: в каждом из них своя система ценностей и свои ориентиры, жизнь в этих мирах идет как бы с разной скоростью. Эти два постоянно сопоставляемых в трилогии мира осмыслены в каждом романе на различных уровнях обобщения. В этом проявился один из главных художественных принципов Гончарова. В описываемом явлении, конфликте, типе жизни он стремится выявить не только «сегодняшний», но и обобщенный, вневременной смысл. В частности, это касается образа провинции, который дан в «Обыкновенной истории».

Возьмем один из возможных примеров. Вот Антон Иваныч, сосед Адуевых по уезду. На первый взгляд это чисто бытовой, жанровый персонаж, изображенный в соответствии с художественными законами натурального очерка¹. Но социально-бытовыми параметрами этот герой может быть объяснен лишь до какого-то уровня.

Бедный сосед, почти приживал, в сущности, бесполезный в своей каждодневной суете, метаниях по уезду («Подумают, может быть, — говорит об Антоне Иваныче повествователь, — что он очень полезен, что там исполнит какое-нибудь важное поручение, тут даст хороший совет, обработает дельце, — вовсе нет! <...> он ничего не умеет, ничего не знает: ни в судах хлопотать, ни быть посредником, ни примирителем — ровно ничего»²), он старается быть блюстителем норм, обычаев. Он знает, или считает, что знает, как надо себя вести в той или иной ситуации, хотя частенько при этом попадает впросак. Антон Иваныч блюдет то, на чем во многом держится провинциальная жизнь: «порядок», традицию. Исчезни такой бесполезный, казалось бы, бестолковый

¹ Так его и прочитывают. См., в частности: *Сахаров В. И.* Добиваться своей художественной правды. Путь И. А. Гончарова к реализму // Контекст. 91. М., 1991. С. 121.

² *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 1. СПб., 1977. С. 185. — Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

человек, и уездная жизнь утратит часть своей устойчивости. Анна Павловна, провожающая сына в столицу, благодарит соседа за визит: вместе легче «размыкать горе» (I, 187). Без Антона Иваныча «не совершается ни один обряд: ни свадьба, ни похороны» (I, 185). Без него и «обед не в обед». А если соседи узнают, что он болен, так «и родного не порадуют таким участием» (I, 186).

В существовании Антона Иваныча провинциальная жизнь являет какую-то свою избыточность по отношению к расчету и прямой пользе. В его суете, причастности ко всему и всем, полной осведомленности, готовности отправиться в любой уголок уезда, где что-то случилось, и проявляется очень важное для этого типа жизни семейное начало. Тут все друг с другом связаны и даже в родстве, все являются как бы членами одной большой семьи. Семейное начало — это ощущаемая всеми не юридическая, а нравственно-психологическая общность. И оказывается, что Антон Иваныч — фигура, заметная в масштабах национальной жизни. В романе сказано: «Кто не знает Антона Иваныча? <...> У нас, на Руси, он бывает разнообразен» (I, 185). Более того, в образе этого героя обнаруживается не только русская, но и некая вненациональная, вневременная суть: в таком поведении «соседа», в его функции есть нечто неистребимое. Ведь Антон Иваныч — это Вечный жид. «Он, — пишет автор с юмором, но юмор не отменяет содержательности параллели, — существовал всегда и всюду, с самых древнейших времен, и не переводился никогда. Он присутствовал и на греческих и на римских пирах, ел, конечно, и упитанного тельца, закланного счастливым отцом по случаю возвращения блудного сына» (I, 185).

Именно так и произойдет в романе: Антон Иваныч будет присутствовать на ужине по возвращении в родительский дом блудного сына — Александра Адуева.

Жизнь этого типа — провинциальная, патриархальная — потому так устойчива, что из поколения в поколение в ней воспроизводится порода людей, которым она «как раз». Это люди большинства, нормы, традиции. По поводу таких людей, уже в связи с «Обрывом», Гончаров напишет: «...русские Марфеньки и Викентьевы никогда не послушаются бабушки!»³

Итак, образ провинциальной жизни у Гончарова не укладывается в жесткие границы социально-бытовой характеристики. Кстати, именно поэтому, описывая такую «семейную», идущую по кругу жизнь, писатель очень часто использует античные параллели.

³ Гончаров А. И. Собр. соч. Т. 8. С. 132.

Как отметил Б. Ф. Егоров, Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года», отталкиваясь от гончаровского романа, дал свой образ провинциала и провинциальной жизни⁴. Это яркие картины в духе натуральных очерков. Провинциальная жизнь увидена как жизнь инертная, наивная и смешная. Так смотрит на провинцию и Петр Иванович Адуев. Не случайно критик в свой очерк включает его суждения. Не то чтобы очерк Белинского в корне противоречил гончаровскому пониманию провинциальной жизни, но это лишь один, жанрово-бытовой ракурс в ее осмыслении⁵.

И у Гончарова человек провинции, увиденный в его бытовой, сиюминутной ипостаси, кажется наивным и смешным. Вспомним письма, полученные Петром Ивановичем от Заезжалова и Марьи Горбатовой. Заезжалов, в частности, полагает, что нормы семейной жизни их уезда распространяются на весь мир, в том числе и на Петербург. Права автора письма на помощь Петра Ивановича самому Заезжалову кажутся несомненными: с родителями бывшего земляка он в свое время дружил, в их доме хлеб-соль едал, а самого петербургского фабриканта в детстве на коленях держал. Но вот в смешном письме Заезжалова мелькнуло имя некоего Афанасия Ивановича, соседа по уезду, о котором тоже надо похлопотать в столице. Далее упоминается бывший земляк Костяков, который теперь живет в Петербурге: «помнит ли он меня?» У читателя могут возникнуть гоголевские ассоциации: вспомним героя «Старосветских помещиков» и Бобчинского из «Ревизора» с его просьбой к Хлестакову сообщить в Петербурге, что он, Петр Иванович Бобчинский, живет в таком-то городе. Человек провинции находится с людьми в личных, «неанонимных отношениях»⁶. Поэтому провинциал, оказавшись в Петербурге, зайдя в дом «с письмом издалека», наивно ждет: его встретят как родного, и в конце концов все «запоют хором песню» (I, 206).

Семейное начало — тема актуальная для русской литературы 1840–1850-х годов. Ап. Григорьев, имея в виду писателей натуральной школы, писал, что «в сороковых годах литература наша неумеренно и даже необузданно воевала с нашим семейным бытом»⁷. Провинциальная жизнь, важнейшей чертой которой и было семейное начало, в 1840-е го-

⁴ Егоров Б. Ф. Литературно-критическая деятельность В. Г. Белинского. М., 1982. С. 152.

⁵ Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 383–386. — Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁶ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 283.

⁷ Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967. С. 417.

ды часто осмысливалась в комическом плане. «Все провинциальное, — писал в 1847 году А. В. Никитенко, — сделалось обреченною жертвою нашей юмористики»⁸. В 1850-е годы семейное начало «стали даже поэтизировать»⁹. На примерах из А. Н. Островского и С. Т. Аксакова Ап. Григорьев отметил, что жизнь, построенная на семейных основаниях, но идущая «по кругу», легко может превратиться в «болото», «пустой сон»¹⁰. Литература 1850-х годов, по мнению критика, показала, что «от этого, самого по себе типического и, стало быть, поэтического мира — надобно же идти дальше. Вечно остаться при нем нельзя... иначе погрязнешь в тине»¹¹. Эти наблюдения и выводы критиков необходимо учесть в разговоре об «Обыкновенной истории». Ни в первом, ни в следующих романах Гончаров нигде не грешит прямолинейностью и жесткостью в изображении провинциальной жизни. У читателя «Обыкновенной истории» с самого начала формируется мысль о возможности различных точек зрения на мир провинции. Стоя на балконе своего дома, уговаривая сына не ездить в Петербург, Анна Павловна характеризует «уголок» с экономической точки зрения: посевы, урожаи, доходы... Далее дается описание усадьбы с точки зрения повествователя как поэтического уголка: развернутое амфитеатром, замкнутое лесом и небом пространство, старые липы, цветы, плещущее озеро — идиллический мир. Гончаров показывает и тяготение героя к этой жизни, и отталкивание от нее: залечивший петербургские раны в Грачах, Александр начнет замечать, что его существование в «простой, несложной, немудреной жизни» постепенно превращается в «прозябанье», «сон». Таким образом, уже в «Обыкновенной истории» есть материал для выводов, которые через пятнадцать лет сделает Ап. Григорьев.

Выходец из провинции, Александр Адуев хочет проявить себя в самых различных сферах жизни. У него претензии ренессансного масштаба. Он хочет заявить о себе как о творческой личности. Мир провинции — не только усадьба, но и губернский город, профессора в университете, друзья — подготовил, «спровоцировал» эти порывы. Но этот мир не дает возможности реализоваться творческому началу¹². Речь сейчас не о масштабах таланта героя. Его ренессансные устрем-

⁸ Никитенко А. В. О современном направлении русской литературы // Современник. 1847. № 1. С. 70.

⁹ Григорьев Ап. Литературная критика. С. 418.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. С. 420.

¹² Ср. развитие этой темы у Некрасова в поэме «Несчастные».

ления — естественное проявление молодости. Развитие темы провинции выводит читателя к мысли о противоречивом сосуществовании двух главных ценностей гончаровского художественного мира. С одной стороны, это жизнь, организованная по принципам семьи-сдружества (вспомним мечту Ильи Ильича, вспомним жизнь главных героев «Обрыва» после «катастрофы»). С другой — это творческие стремления личности. Имеются в виду не только и не столько художественные опыты героев, но характер их жизненного поведения.

Каждый из сопоставляемых миров — провинция и Петербург — характеризуется и оценивается в зависимости от того, в какой мере он дает возможность реализоваться этим ценностям.

Названная оппозиция (провинция — Петербург) может быть воспроизведена в целой серии противопоставлений: жизнь «старорусская» (Писарев) и европейская, патриархальная и современная; жизнь замкнутая, сориентированная прежде всего на традицию, идущая как бы по кругу, и жизнь «без границ», динамичная, «историческая»; жизнь, в основе которой семейное начало, и жизнь, в которой главное — человеческая индивидуальность, ее приоритеты. В максимально обобщенном варианте эти два типа существования могут быть осмыслены как «пробывание» и «становление». Это постоянная, самая емкая и напряженная философская оппозиция в романном мире Гончарова.

* * *

У Гончарова есть герои, которые явно тяготеют либо к столичному, либо к провинциальному миру. Для многих из них, преимущественно второстепенных, перемещение из одного мира в другой как бы и не предусмотрено судьбой: провинциал Антон Иванович («Обыкновенная история»), петербуржцы Алексеев («Обломов») и Аянов («Обрыв»). Некоторые герои могут переместиться из провинции в Петербург или из столицы в провинцию, но по сути своей, «по сердцу» они остаются людьми определенной ориентации, системы ценностей. Вот один из примеров. В фельетонах Гончарова «Письма столичного друга провинциальному жениху» (1848) есть некто Василий Васильевич, человек с университетским образованием, хорошо знающий «по-гречески и по-латыни». Уехав из столицы в провинцию, он напрочь отрезился от петербургской жизни, и его друг Чельский тщетно пытается вернуть его к «цивилизованным», европейским нормам и правилам.

Что касается переезда из провинции в Петербург, то этот мотив у писателей середины прошлого века лежал в основе особого типа конфликта: наивно-возвышенные устремления провинциала сталкивались

с суровой, часто беспощадной прозой столичной жизни¹³. Но в романах Гончарова не каждый провинциал переживал мучительное перерождение в Петербурге. Так, друг Александра Пospelов превратился в проворного петербуржца легко и быстро, как будто прочитал продиктованное Петром Иванычем племяннику, но так и не отправленное письмо, и сразу внял советам Адуева-старшего. Легкое превращение Pospelова привело в отчаяние Александра (в этой реакции, в частности, и проявилось типологическое различие двух характеров) и в восхищение его дядю — человека сугубо «петербургского».

Резко обозначенное тяготение героя к одному из названных двух миров русской жизни не всегда, но часто является знаком его духовной ограниченности. Так было до определенного времени с петербуржцем Райским, в котором по ходу сюжета растет чувство глубокого родства с миром провинции.

Главные герои Гончарова — Александр Адуев, Обломов, Райский, — в отличие от «локальных» героев, тяготеют к обоим мирам — и к провинции, и к Петербургу. Так, только с учетом этого двойного тяготения можно понять содержание мечты Ильи Ильича.

Александр Адуев рвется из Грачей в Петербург с верой, что найдет там «землю обетованную». Быстро «обжегшись» в Петербурге, он уже с новым чувством оглядывается на провинциальное бытие и теперь видит его объективнее, объемнее: и как теплую, «семейную» жизнь, и как сонное, бесплодное существование. Как показал В. М. Маркович, «возможность двух противоположных точек зрения открывается в самом сознании героя»¹⁴. Именно в сознании Александра, а не Петра Ивановича, который существует в сюжете романа (до эпилога) как человек столичного мира.

Тяготеющий к обоим мирам, «промежуточный» герой потому и интересен автору трилогии, что по своим душевным и духовным запросам не может до конца совпасть ни с одним из них. Ему ведомы и «тоска» петербургской жизни, и «скука» провинциального существования.

Александр, пока порыв к жизненной гармонии не скорректирован в нем готовностью пойти на принципиальный компромисс, обречен на метания между двумя мирами. Легко можно себе представить, что романист продлил фабулу «Обыкновенной истории»: герой вернулся в столицу, вновь не смог совместить свои порывы с петербургским прагматизмом, уехал в Грачи и вновь почувствовал, что погружается

¹³ См.: Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 48–50.

¹⁴ Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982. С. 90.

в «сон», «застой», затосковал по Петербургу и т. д. Но в конце концов ведь достичь желанной гармонии ему не удастся — Александра ждет поражение, компромисс: или в «холодной» столице, или в «сонной» усадьбе. Напомним, что, по мнению Белинского, более убедительным был бы другой вариант поражения героя, нежели тот, что избрал автор: надо было «заставить своего героя заглохнуть в деревенской дичи апатии и лени» (VIII, 397). В эпилоге романа принципиальное смысловое значение имеет не тот или иной вариант компромисса (стать самодовольным, ограниченным петербургским чиновником или апатичным, сонным помещиком), а сам факт неизбежного поражения героя «обыкновенной» истории. Конечно, в сознании читателя может возникнуть мысль и о третьем варианте судьбы героя, варианте Чацкого, как его понимал сам Гончаров. Творческим усилием, путем духовного строительства соединить то высокое и ценное, что дал ему опыт и столичной, и провинциальной жизни, соединить, говоря языком Гончарова, жизнеспособные атомы двух чрезвычайно удаленных друг от друга миров, но такая цель подразумевает другой, не «обыкновенный» масштаб личности.

Давно замечено, что Александр Адуев, Обломов и Райский относятся к одному типу личности. Обычно общее начало в этих трех героях обозначается словом «романтизм». Напомним, как сам писатель определил суть постоянно привлекавшего его характера. В письме к С. А. Никитенко (21 августа 1866 года) он сделал такое признание: «...с той самой минуты, когда я начал писать для печати <...> у меня был один артистический идеал: это — изображение честной, доброй, симпатичной натуры, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой натуры»¹⁵.

Для людей 1840-х годов слова «романтик» и «идеалист» были близкими по значению, но не тождественными. Так, например, в письме к Тургеневу Белинский писал о человеке сугубо практическом, который «возрос в грязной положительности и никогда не был ни идеалистом, ни романтиком на наш манер» (IX, 625).

Гончаров также разграничивает эти два определения: идеалист — это «неизлечимый романтик». Так он характеризует себя в письме к С. А. Никитенко 1860 года¹⁶.

¹⁵ Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. С. 318.

¹⁶ Там же. С. 286–287.

В первом выпуске «Карманного словаря иностранных слов» (1845) была помещена написанная, судя по всему, Вал. Майковым заметка, толкующая слово «идеализм» как «особенное расположение человека к сверхчувственному, умозрительному взгляду на вещи, не подчиняющемуся условиям обыкновенного опытного познания»¹⁷.

Для Гончарова «идеалист» — это герой, романтизм которого не сводится ни к возрасту, ни к влиянию определенной среды (провинция) или какой-то культуры (книги, университетские профессора). Романтизм Александра Адуева имеет разные источники. Это, как известно, отметил Белинский, написав, что герой Гончарова «трижды романтик»: «По натуре, воспитанию и обстоятельствам жизни» (VIII, 390). Критик особо подчеркнул вневременной, универсальный смысл адуевского романтизма: «Не переведутся никогда такие характеры, потому что их производят не всегда обстоятельства жизни, но иногда сама природа. Родоначальник их на Руси — Владимир Ленский, по прямой линии происходящий от гётевского Вертера. Пушкин первый заметил существование в нашем обществе таких натур и указал на них. С течением времени они будут изменяться, но сущность их всегда будет та же самая...» (VIII, 383).

Если не учитывать этот неистребимый романтизм, идеализм гончаровских героев и видеть в этом их свойстве только проявление молодости или внешних влияний, то не понять, почему в 1850-е и даже в 1860-е годы, когда в литературе романтизм был уже преодолен, изжит и многократно осмеян, Гончаров вновь и вновь обращается к такому герою.

Еще в середине 1840-х годов критики, в частности В. Майков, писали, что разоблачение романтизма стало делом привычным и даже банальным¹⁸. Но и в XX веке на разные лады повторялась мысль о том, что «борьба с романтизмом двадцатых-тридцатых годов легла в основу одной из главных линий “Обыкновенной истории”»¹⁹. У Л. Я. Гинзбург характеристика Александра Адуева вылилась в такую жесткую формулу: «Провинциальный дворянский недоросль, украшающий себя обветшалым романтизмом»²⁰. С точки зрения Ю. В. Манна, герой «Обыкновенной истории» «вовсе не был “романтиком по натуре”. В Лизе его тревожит отнюдь не только идеальное...». Это, считает исследователь, «обыкновенный здоровый юноша, лишь находящийся в романтической

¹⁷ Майков В. Н. Литературная критика. Л., 1985. С. 342.

¹⁸ Там же. С. 184.

¹⁹ Иванов-Разумник Р. В. Примечания // Гончаров И. А. Обыкновенная история. М.; Л., 1931. С. 307.

²⁰ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 125.

стадии своего развития»²¹. Но «идеалист», «романтик» не значит беспольный. И Вертера в Лотте тревожит не только «идеальное».

В настроениях и поступках Александра Адуева очень сильно проявляется и «нормальный», возрастной романтизм — романтизм как функция молодости. Но к этому возрастному романтизму не сводится смысл и масштаб конфликта.

Конечно, Л. Я. Гинзбург права: Александр Адуев никак не идеолог, это обыкновенный молодой человек. Напрашивается такое оксюморонное определение: «обыкновенный идеалист». Но в гончаровском мире это словосочетание не несет в себе никакого противоречия. Наличие в герое изначального «романтического ядра» делает относительными факторы воспитания, возраста, «среды», хотя, конечно, и не отменяет их.

Р. В. Иванов-Разумник увидел в главных героях «Обыкновенной истории» воспроизведение двух характеров, открытых Карамзиным в очерке «Чувствительный и холодный». Сходство действительно есть. Ю. В. Манн точно отметил, что Карамзин «ставит проблему сравнительно-типологически; его интересуют два различных проявления характера вообще как феномен человеческой природы и мироустройства»²². Автор очерка «Чувствительный и холодный» очень категоричен в своем решении: «Одна природа творит и дает: воспитание только образует. Одна природа сеет: искусство или наставление только поливает семя»²³. По мнению А. Г. Цейтлина, Ю. В. Манна и ряда других исследователей, в «Обыкновенной истории» между двумя сопоставленными характерами нет такой жесткой границы. Более того, всё дело лишь в «отставании по фазе»: «молодой Адуев повторяет романтическую стадию своего дяди, а отрезвевший и одумавшийся, он вступает на путь карьеры и расчета, по которому уже прошел его бывший оппонент»²⁴. Если брать это сопоставление в первом приближении, то сделанный вывод представляется вполне корректным по отношению к тексту. Но если учесть некоторые мотивы, развернутые в сюжете, то становится ясно, что необходимо сделать и существенные уточнения. В «Обыкновенной истории» отличие двух характеров все-таки не сводится к разнице переживаемых героями фаз развития: речь идет

²¹ Манн Ю. В. Философия и поэтика натуральной школы // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 251. См. также: Петрова Н. К. Был ли Адуев романтиком «по натуре»? // Studia Rossica. 1. Warszawa, 1976. С. 195–202.

²² Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 281.

²³ Карамзин Н. М. Чувствительный и холодный // Карамзин Н. М. Соч.: в 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 608.

²⁴ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. С. 282–283.

о двух различных «натурах» (контрастное несходство характеров резко подчеркнуто в данных параллельно портретах главных героев романа — I, 350–351). «Идеалист» Гончарова проходит в своем развитии те же фазы, что и другие (Петр Иванович, Пospелов), но *не так*, как другие. В отличие от них Адуев-младший принял «правду» Петербурга только по прошествии более чем десяти лет. А «нормальный» романтик, романтик по возрасту, совершает этот переход достаточно быстро и безболезненно.

Таким образом, «идеализм» героев Гончарова (это касается и Александра Адуева, и Обломова, и Райского) не может быть полностью сведен ни к культурным влияниям эпохи, ни к естественным порывам, проявлениям молодости, ни к воздействию университетской или усадебной жизни. В отличие от Карамзина Гончаровым характер понимается как результат сложных сочетаний природных данных и «влияний». В этом, конечно, в середине 1840-х годов уже не было уникальности. Литература в целом уже выработала к этому времени более гибкую и действенную, чем у Карамзина, систему объяснения характера.

* * *

В письме из родной усадьбы в Петербург многое переживший и осознавший Александр сообщал жене Петра Ивановича: «...к вам придет не сумасброд, не мечтатель, не разочарованный, не провинциал, а просто человек» (I, 449). Герой сам обозначил некоторые этапы своей эволюции. Смена их и составляет основу романного сюжета. В пройденных Александром «фазах» развития нет ничего исключительного, они естественны, обыкновенны. Сама возможность обозначить этапы эволюции героя для всех понятными, литературой закрепленными словами-определениями говорит об универсальности этих этапов. Сюжет «Обыкновенной истории» — это прежде всего, говоря словами П. А. Вяземского, «жизнь сердца, ряд его эпох» («Родительский дом» — это стихотворение Вяземского Гончаров часто упоминает в письмах).

Как известно, жизнеподобность, узнаваемость сюжета «Обыкновенной истории» подчеркивал и сам Гончаров. В письме к А. Краевскому (1848) он так объясняет смысл названия своего романа: «*Обыкновенная история* значит история — так по большей части случающаяся, как написано»²⁵. Обыкновенная жизнь понята в романе как закономерная смена взаимосвязанных этапов развития личности, развития, обуслов-

²⁵ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. С. 194.

ленного опытом отношений с различными людьми, естественным взрослением, а главное — опытом чувств.

«Обыкновенная» у Гончарова не значит «прозаическая»²⁶. В том-то и дело, что, по его мнению, в обыкновенной судьбе есть *всё*. Она содержит в себе основные компоненты и коллизии жизни, которая традиционно понималась как исключительная, героическая.

Сюжет «Обыкновенной истории» имеет внутри себя «вечное» зерно: молодой человек покидает родительский дом, идиллический мир, отправляется в большой мир в поисках возможностей проявить себя и обрести счастье. Познав горечь земных скитаний в мире «случайностей», блудный сын возвращается в родное гнездо²⁷. Но в отличие от схемы Фрая герой гончаровского романа по возвращении в идиллический мир не находит счастья и успокоения. Общая схема сюжета о таком «промежуточном» герое была дана в стихотворении Батюшкова «Странствователь и домосед». Клит, герой Батюшкова, обречен на бесконечные странствия именно потому, что не находит желанной гармонии ни «под сенью отчего пената», ни в большом мире, где он хотел бы прославиться «умом, делами» и «красноречьем и стихами».

Такой «промежуточный» герой был знаком читателям 1840-х годов и по романам Бальзака. «Психологический портрет персонажа, — писал о Бальзаке Д. Обломиевский, — отражал у него процесс крушения патриархального мира, мира “природы”, процесс вставания, внедрения выходца из патриархального быта в атмосферу материальных интересов и денежных расчетов... Герой Бальзака рисует на границе двух миров»²⁸.

Особенности сюжета первого романа Гончарова явственнее проявляются на фоне бальзаковской прозы, в частности «Утраченных иллюзий». Мотив, вынесенный французским романистом в заглавие произведения, напрямую сформулирован и в конце «Обыкновенной истории». «Иллюзии утрачены», — так подытожит свой путь Александр Адуев в письме из Грачей.

Бальзак различал два типа романов — «роман-событие и роман-биографию»²⁹. По этой классификации «Утраченные иллюзии» и «Обыкновенная история» — романы-биографии. Их сюжеты имеют ряд общих

²⁶ Ср.: Недзвецкий В. А. «Всё так обыкновенно...» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1991. Т. 50. № 2. С. 100.

²⁷ Схема такого сюжета описана Н. Фраем (см.: Fray N. Analyse der literatur kritik. Stuttgart, 1964).

²⁸ Обломиевский Д. Бальзак // Ранний буржуазный реализм. Л., 1936. С. 620, 621.

²⁹ См.: Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. М., 1977. С. 105.

мотивов: молодой провинциал попадает в столицу, его юношеский романтизм и человечность проходят испытание в условиях новой динамичной жизни, герой претерпевает значительную эволюцию, под давлением обстоятельств идет на компромисс, явно деградируя в нравственном плане.

Чтобы подчеркнуть своеобразие гончаровского романа, отметим явное отличие его от произведения Бальзака. В «Утраченных иллюзиях» подробно рассказывается о том, как Париж «ломает» героя. Внутреннее перерождение Люсьена де Рюампре, включающее в себя и сферу чувств, происходит прежде всего под влиянием новых, быстро меняющихся обстоятельств. Уже в самом начале «парижской» части романа Бальзак замечает: «И госпожу де Баржетон и Люсьена подстерегало взаимное разочарование, и причиной тому был Париж»³⁰.

История Люсьена де Рюампре, как и похожая на нее история Эвена Лусто, — это, в гончаровском понимании, конечно, история необыкновенная: стремительный взлет, борьба, серия компромиссов с собственной совестью, предательство вчерашних соратников, полное поражение и позорное бегство из Парижа. «Соединение возвышенного и низменного, сделки с совестью, порабощение и господство, измены и утехы, величие и падения ошеломляли его», — так сказано о Люсьене.

Бальзак показывает подвижность, текучесть внутреннего мира человека, но катастрофические перемены, происходящие с Люсьеном, — все события парижской части романа занимают примерно год — очень далеки от «нормальной» возрастной эволюции гончаровского героя. История Александра Адуева составляет примерно пятнадцать лет. Дискретность повествования («Прошло более двух лет», «прошло с год» и т. д.) не нарушает представления о естественном жизненном ритме. Жизненные процессы, в том числе и внутренняя эволюция героя, даны в их натуральной, естественной скорости.

В начале романа «Блеск и нищета куртизанок» Бальзак заметил, что под влиянием парижской жизни «Альцесты становятся Филинтами». К сюжету такого типа в «Обыкновенной истории» имеет отношение только эпилог. Рассказ о том, как петербургская жизнь сломала Александра Адуева, Гончаров «опустил». У Гончарова социальные мотивировки обозначены гораздо слабее, чем у Бальзака. Эволюция Александра (до эпилога) напрямую жестко не связана с воздействием холодного, бюрократического Петербурга. В начале романа в сознании героя возникает сравнение департамента, где он начал служить, с отлаженной машиной,

³⁰ Бальзак О. Собр. соч.: в 24 т. М., 1960. Т. 9. С. 15.

но эта метафора в дальнейшем остается нереализованной. Читатель не видит, что эта механическая жизнь как-то влияет на чувства и сознание героя. Как романский герой Александр преимущественно проявляется в сфере частной, личной жизни. И, скажем, узнав о неудачах молодого чиновника на службе (обошли местом; «подчиненного на шею посадили» — I, 293), мы догадываемся, что причиной тому не чьи-то козни, а нерадивость самого героя, потрясенного несчастным финалом своей любви к Наденьке.

Ю. В. Манн отмечает роль мотива «превращения» в прозе натуральной школы: «...в произведениях “натуральной школы” обязательно было подчинение новоявленного петербуржца мертвящему дыханию, слом характера»³¹. Но в том-то и дело, что у Гончарова превращение происходит не с новоявленным петербуржцем. После первого приезда Александра в столицу до финальных событий романа прошло около четырнадцати лет. Давление Петербурга, «века» ощущается, но оно в развитии Адуева-младшего отнюдь не воспринимается как определяющее, и до эпилога он показан как личность, которая, при всех кризисах и разочарованиях, не просто меняется, набирается жизненного опыта, но явно «идет вверх». Александр постепенно обретает способность более глубоко и объективно судить о людях и о себе, он мудреет.

Если выйти за пределы петербургской темы, то можно сравнить историю Александра с историей героя повести В. Ф. Одоевского «Новый год» (1837). Фабула повести состоит из трех «действий», разделенных временными отрезками в несколько лет. Вячеслав, герой повести, в первом действии — поэт, энтузиаст, душа общества молодых людей, собирающихся заняться «дельной, важной работой» на благо страны. Два следующих действия — показ того, как постепенно обыкновенная жизнь укрощает и опошляет бывшего энтузиаста. Можно заметить, что принцип социальной детерминированности характера в повести Одоевского проведен более жестко, чем у Гончарова. Эффект «превращения», данный в эпилоге гончаровского романа, потому так силен, что предшествующее повествование не готовит к нему читателя, или, точнее, готовит, но очень незаметно, исподволь.

* * *

В работах Ю. В. Манна и В. М. Марковича показано, что в романах натуральной школы — и в «Обыкновенной истории» в том числе — ведущая роль в познании мира принадлежит двум формам рационалистического анализа: диалогическому конфликту и развертыванию ан-

³¹ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. С. 252.

титезы «человек — среда»³². Но в смысловой структуре романа, как отмечает В. М. Маркович, есть определенная избыточность по отношению к этим двум рационалистическим формам познания: «Ни тяготящая к твердой однозначности антитеза “человек — среда”, ни устремленный к безысходной дискуссионности диалогический конфликт не могут охватить все ее компоненты»³³.

Эта избыточность смысла по отношению к рационалистическим конструктивным установкам становится более ощутима благодаря тематическому развитию фабулы. У читателя возникает мысль об ограниченности представленных форм сознания, появляется «ощущение живой жизни»³⁴. Читатель или не замечает «конструкции», или она ему не мешает. Имея в виду «конструкцию», подчеркнутое столкновение двух контрастных точек зрения, Ап. Григорьев писал: «Много нужно было таланта для того, чтобы читатели забыли в романе явно искусственную постройку»³⁵. Вопрос о том, как автору «Обыкновенной истории» удастся достичь эффекта «живой жизни», нуждается в дальнейшем изучении.

Очень важную роль в преодолении схематизма, заданного развертыванием рационалистических форм познания, играет литературный контекст романа. Под литературным контекстом здесь понимаются многочисленные литературные произведения, которые с помощью разнообразных параллелей, отсылок, ассоциаций, аллюзий актуализируются в сознании читателя.

Роман «Обыкновенная история» удивительно литературен. В этом смысле он уникален в ряду произведений натуральной школы. В значительной степени за счет литературного контекста автор «Обыкновенной истории» снимает жесткость предложенных в диалогах или данных в речи повествователя интерпретаций событий. Как существенный элемент авторской точки зрения должен восприниматься тот художественный эффект, который возникает от сопоставления ситуаций, мотивов романа с аналогичными ситуациями и мотивами «чужих» текстов.

В тексте романа — обилие цитат. Это касается и речи повествователя и речи героев. Но нас интересует не только буквальное использование чужого слова. Цитата будет пониматься широко — как термин,

³² Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. С. 40–66; Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. С. 64–108.

³³ Маркович В. М. Роман Тургенева «Рудин» и традиции натуральной школы // Русская литература. 1981. № 2. С. 113.

³⁴ Там же.

³⁵ Григорьев Ап. Русская литература в 1851 году // Григорьев Ап. Собр. соч. Вып. 9. М., 1916. С. 36.

объединяющий собственно цитату, реминисценцию и аллюзию. Следует говорить о цитатности как об особом качестве романа «Обыкновенная история»³⁶. Конечно, надо отказаться от упрощенного понимания проблемы, согласно которому автор, заставляя героя прибегать к цитатам, лишь «подчеркивал его духовную несамостоятельность»³⁷. Переход героя, прежде всего Александра, на язык цитат часто дает комический эффект, но цель автора вовсе не заключается в том, чтобы осмеять его. Особо следует подчеркнуть, что в качестве цитатных могут быть рассмотрены и многие сюжетные положения.

«Литературный контекст» — понятие более широкое, чем цитация. Имеются в виду как литературные параллели и ассоциации, впрямую заявленные или поддержанные авторской интенцией, так и параллели не столь явные и обязательные, но, как кажется, уместные и продуктивные³⁸. То есть гончаровский текст рассматривается прежде всего в плане читательского восприятия.

Диалогический конфликт подразумевает соотнесение каждой из противоборствующих точек зрения с жизненной реальностью. Но дело в том, что действительность, которая могла бы служить фоном для противоборствующих «голосов», в первом романе Гончарова представлена очень скупо. Как правило, она дается не объективно, с точки зрения повествователя, а субъективно — через восприятие того или иного героя. Например, читатель так и не получает возможность понять, каков на самом деле граф Новинский. Он может только догадываться, что соображения Петра Иваныча ближе к истине, чем оценка Александра, ревнующего к графу Наденьку.

Образное, собственно художественное осмысление проблем, ставших предметом споров, осуществляется в значительной мере благодаря литературному контексту. Литературный контекст вносит в сюжет те многомерность и многозначность, которые позволяют осмысливать фон, необходимый для восприятия спорящих «голосов», как аналог меняющейся и неисчерпаемой жизни.

³⁶ О проблеме «цитатности» см.: *Пустыгина Н. Г.* Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 414. Труды по рус. и слав. филологии XXVIII. Литературоведение. 1977. С. 80; *Сильман Т.* Лирические вставки в прозаическом тексте // Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 196–205; Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 567. Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. Тарту, 1981.

³⁷ *Цейтлин А. Г.* И. А. Гончаров. М., 1950. С. 452.

³⁸ О значении поэтического контекста для осмысления романа «Обрыв» см.: *Гейро Л. С.* Роман Гончарова «Обрыв» и русская поэзия его времени // Русская литература. 1971. № 1. С. 61–73.

Время от времени высказываются наблюдения, что по основной ситуации или по характеру конфликта «Обыкновенная история» напоминает то или иное литературное произведение. Очевидно, это не только не должно удивлять, но должно восприниматься как проявление одного из художественных принципов автора. Этапы эволюции молодого героя, житейские и психологические ситуации, которые он переживает, оказываются не только жизненно типичными, но и более или менее узнаваемыми с точки зрения их освоенности литературой. Способность корреспондировать с множеством других текстов как раз и подчеркивает неэкзотичность, заурядность этой истории. Ведь рассказываемая «обыкновенная» история претендует на то, чтобы нести максимально обобщенный, универсальный смысл.

На эту мысль нас может навести самое начало повести, даже буквально ее первое слово. Чтобы понять, какую смысловую нагрузку имеет начало романа, начнем с «конца» — с «Обрыва», с романа, который собирается написать Райский. Как известно, Райский определил название своего романа, придумал эпитафию и посвящение. Что касается самого текста, то он написал лишь одно слово — «однажды» — и на большее оказался не способен. Не способен написать роман, воспроизвести увиденное и пережитое в его эпической полноте. Пример с романом Райского говорит о том, что слово «однажды» было маркированным в художественном мире Гончарова. С этого слова начинается роман «Обыкновенная история».

Но, судя по всему, это слово как зачин, начало повествования для Гончарова было маркированным и в то время, когда он писал свой первый роман. Оказывается, этот вариант зачина в 1840-е годы был не только привычным, но и обладал немалым полемическим зарядом. С этого слова Э. Т. А. Гофман начал свою повесть «Повелитель блох», которая была широко известна в России. Ее русский перевод был напечатан в 1840 году. Гофман не просто начал со слова «однажды», но как бы дал этому началу теоретическое обоснование: «Однажды — но какой автор ныне отважится начать так свой рассказ. “Старо! Скучно!” — восклицает благосклонный или, скорее, неблагосклонный читатель... Издатель чудесной сказки о “Повелителе блох” полагает, правда, что такое начало очень хорошо, что оно, собственно говоря, даже наилучшее для всякого повествования, — недаром самые искусные сказочницы, как нянюшки, бабушки и прочие, искони приступали так к своим сказкам...»³⁹ Если после гофмановской декларации писатель демонстративно

³⁹ Цит. по: Гофман Э. Т. А. Избр. произв.: в 3 т. М., 1962. Т. 2. С. 341–342. Ср. начало перевода повести, появившегося в 1840 г.: «Однажды... О, Боже мой, да какой же автор

начинает свой роман со слова «однажды», значит, он претендует на то, что его «история» имеет не сугубо злободневный, а универсальный, «сказочный» смысл. Вспомним, что жанр второго своего романа Гончаров обозначил как «большую сказку»⁴⁰.

Итак, в самом общем плане сюжет «Обыкновенной истории» предстает как ряд этапов эволюции молодого человека. Гончарова-романиста прежде всего увлекают две темы: человек внутри большого Времени, временного эпохального, исторического сдвига (сам Гончаров обозначил его как переход от «Сна к Пробуждению») и время, проявляющееся как процесс внутренней жизни, эволюции человека. В «Обыкновенной истории» объектом изображения преимущественно является второе, «внутреннее» время. «Обыкновенный» герой взят в печоринском ракурсе. В «личном», «аналитическом» романе Лермонтова, как писал Б. М. Эйхенбаум, «идейным или сюжетным центром служит не внешняя биография («жизнь и приключения»), а именно *личность* человека — его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри, как процесс»⁴¹. Остановимся на отдельных этапах эволюции героя и отметим некоторые литературные параллели, которые с большей или меньшей вероятностью могут возникнуть в сознании читателя.

Самоосмысление с помощью литературных образцов, стремление понять другого через литературные аналогии, ожидание, что жизнь преобразится в соответствии с эстетическими законами, — общая черта нескольких героев Гончарова. Обычно литературность во взглядах на себя и мир понимается как слабость героя, часто эта черта показывается комически, а взросление и «мудрение» его даются как освобождение от литературности. Относительно простой случай — повесть «Счастливая ошибка» (1839). Герой повести Егор Адуев интерпретирует свою собственную жизнь и любовь с помощью известных литературных мотивов. Как замечает повествователь, с ним было нечто вроде «горя от ума». Вот и историю своих отношений с Еленой Егор редактирует «под Грибоедова»: «Когда я воротился из чужих краев, усталый, недовольный ничем, когда утомленная душа моя искала одиночества <...> Вы, Елена! вы, очаровательною улыбкою вызвали меня на сцену света...» (I, 75). Степень литературности в речах Егора такова, что героиня не узнает себя в его рассказах. Запутавшийся в беллетристических интерпретациях своих отношений с возлюбленной, не умеющий отли-

осмелится теперь начать свою историю таким образом? и т. д.» (Гофман Э. Т. А. Мейстер Фло: сказка о семи приключениях двух друзей // Отечественные записки. 1840. Т. 13. № 12. Отд. III. С. 117. Пер. Н. Х. Кетчера).

⁴⁰ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. С. 244.

⁴¹ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 251.

чить обычное женское кокетство от коварства, Егор Адуев не перестает искренне любить Елену. В этой ранней повести мотив дается в простом, «арифметическом» варианте: герой освободился от литературных штампов, понял всё и обрел счастье.

Только что явившийся в Петербург Александр Адуев стремится не только стихи писать, но и жить «по Жуковскому», т. е. жить, как пишешь: «Писать так, чтобы говорить сердцу и возвышать его; а между тем пока живешь, жить, думать, чувствовать и пр., как пишешь»⁴².

В предромантической и романтической литературе идея тождества жизни поэта и его поэзии была, как известно, очень в ходу⁴³. Естественной реализацией этого принципа было житнетворчество, «преднамеренное построение в жизни художественных образов и эстетически организованных сюжетов»⁴⁴. Александр до определенного времени полагает, что искусство и идеальная, творческая жизнь не просто соотносимы, а тождественны и даже «конгруэнтны», т. е. при совмещении полностью совпадают. Поэтому многие события жизни могут быть объяснены с помощью литературной аналогии, а люди живут «с оглядкой» на литературный образец. Узнав о том, что Петр Иванович собирается жениться, Александр ждет, что тот поведет себя как предписывает традиция дружеского послания: с друзьями «за чашей помянете в последний раз веселую юность» и т. д. (I, 250). Для Петра Ивановича такое поведение смешно и потому лишено смысла. Подобная «художественность», «сюжетность» — это, с его точки зрения, то, «чего в жизни не бывает или не должно быть» (I, 250). Александр этого периода склонен прочитывать жизненную ситуацию в соответствии с литературным каноном, в объяснении человека он «сочиняет» непротиворечивый, ясный образ на основании какой-либо черты-доминанты: Петр Иванович — «демон», Наденька — «ангел», князь Новинский — «соблазнитель». Автор романа показывает нам комические проявления житнетворчества, но он наводит нас на мысль и о том, что вторичность, явная литературность речей и поступков не обязательно свидетельствуют об их ничтожности.

Моделирование своего поведения, своей личности — это не только черта определенной эстетической эпохи, но и вообще свойство роман-

⁴² Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: в 12 т. СПб., 1902. Т. 12. С. 96.

⁴³ К. Батюшков в статье «Нечто о поэте и поэзии» (1815 г.) писал: «Я желаю <...> чтобы поэту предписали особенный образ жизни <...> живи как пишешь, и пиши как живешь... Иначе все отголоски лиры твоей будут фальшивы... Взглянем на жизнь некоторых стихотворцев, которых имена столь любезны сердцу нашему. Гораций, Катулл и Овидий так жили, как писали» (*Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 22, 24.*)

⁴⁴ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 27.

тизма, молодости. Поэтому в размышлениях о герое «Обыкновенной истории» надо учесть вывод Ю. М. Лотмана: «Обилие литературных общих мест в письме Татьяны не бросает тени на ее искренность, подобно тому как то, что она, “воображаясь героиней своих возлюбленных творцов”, присваивает себе “чужой восторг, чужую грусть” и строит свою любовь по литературным образцам “Клариссы, Юлии, Дельфины”, не делает ее чувство менее искренним и непосредственным. Для романтического сознания реальностью становятся лишь те чувства, которые можно было сопоставить с литературными образцами. Это не мешало романтикам искренне любить, страдать и погибать, “воображаясь” Вертерами или Брутами»⁴⁵.

В «цитатных» формах может проявляться естественная, несочиненная жизнь. Вот пример. Петр Иванович, узнав о любви Александра и Наденьки, берется воспроизвести сцену их объяснения. Он почти всё угадывает, хотя оперирует литературными штампами: «Ты начал <...> говорить <...> что и прежде ты видал ее <...>. Но видал как бы во сне, предчувствовал встречу с ней...» и т. д. (I, 239). Показательно, что в этом насквозь «цитатном» и, казалось бы, лишенном правды живой жизни рассказе Александр узнает и себя и Наденьку. Оказывается, литературные банальности могут передать реальные чувства и поступки, и дело не в экзальтированности Александра, а в «вечной» обыкновенности ситуации.

Юлия Тафаева живет в высшей степени литературными представлениями о любви: сказано, что сердце ее было «обработано романами», что она, прочитав «Евгения Онегина», «взяла себе за образец Татьяну» и т. д. Но это не помешало ей искренне и безоглядно полюбить Александра, а ему, в свою очередь, влюбиться в нее.

«Я, — говорит Александр в разговоре с дядей, — гляжу на толпу, как могут глядеть только герой, поэт и влюбленный, счастливый взаимной любовью...» (I, 237). Эта фраза может вызвать целый ряд литературных ассоциаций. Так, или почти так, например, говорит о себе Орас из одноименного романа Жорж Санд, или Антиох из повести Н. Полевого «Блаженство безумия». Как известно, повесть Н. Полевого наполнена ходовыми мотивами романтизма. Некоторые из этих мотивов возникают и в романе Гончарова: встреча «родных» душ, бегство «мечтателя» в сон души от жестокой действительности, противопоставление истинного художника людям, которые с помощью искусства добывают деньги, мечта влюбленных оказаться в уголке, где «дышат любовью», «dahin,

⁴⁵ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 229.

dahin (туда, туда)» и т. д. В ответ на процитированную реплику Александра о том, как он глядит на толпу («как поэт, герой и влюбленный»), дядя говорит: «...и как сумасшедшие смотрят» (I, 237). Эти слова, в свою очередь, могут вызвать в памяти читателя эпизод из романа Гёте «Страдания юного Вертера». В споре с Вертером, который говорит о правах и правоте чувства, Альберт заявляет с категоричностью Адуева-старшего, что «человек, увлекаемый страстями, теряет способность рассуждать, и на него смотрят как на пьяного или помешанного»⁴⁶. Примеры «романтических» параллелей можно множить. Чего достигает Гончаров таким нагнетанием литературных ассоциаций? Вряд ли он стремится к пародированию чьих-либо произведений (хотя такая мысль высказывалась). Вряд ли такие усилия он тратит на то, чтобы показать вторичность слов, идей, поступков своего героя. Вызывающие комический эффект литературные параллели наводят нас на мысль, что в жизни *обыкновенного* героя те же порывы, метания, мечты, что и у избранных — Антиоха из повести Полевого или гётевского Вертера.

«Обыкновенное» не может быть вторичным именно потому, что оно обыкновенное.

В том-то и сложность вопроса: Александр Адуев в своем поведении и речах одновременно и вторичен, излишне претенциозен, смешон как человек, претендующий на исключительность, и в то же время он — естествен, органичен, вызывает понимание и сочувствие как «обыкновенный» человек.

В соответствии с романтическим канонами биография должна содержать эпоху «учений», «дружбы», «любви» и т. д. Л. Я. Гинзбург в книге о «Былом и думах» показала, что Герцену и Огареву, с их романтизмом 1830-х годов, был близок принцип осмысления собственной жизни в эстетических категориях⁴⁷.

Знакомство с эволюцией Адуева-младшего должно нам показать; характер переживаемых фаз не зависит от масштаба личности. И у адуевых, как и у герценов и огаревых, есть, например, свой «шиллеровский» период. Так, для характеристики «странных» представлений о дружбе Александра Адуев-старший использует иронически пересказанный сюжет баллады Шиллера «Порука» (I, 419).

В жизни каждого, пусть в скрытом, свернутом варианте, есть и свой вертеровский сюжет. В одном из разговоров с Эккерманом (2 января 1824 года) Гёте сказал: «Несбыточность счастья, насильственная пре-

⁴⁶ Гёте И. В. Избр. произведения: в 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 49.

⁴⁷ Гинзбург Л. Я. «Былое и думы» Герцена. Л., 1957. С. 114–115.

рванность деятельности, неудовлетворенное желание нельзя назвать недугом определенного времени, а скорее недугом отдельного лица. И как было бы грустно, не будь в жизни каждого человека поры, когда ему кажется, будто «Вертер» написан только для него одного»⁴⁸.

* * *

Особую роль в литературном контексте «Обыкновенной истории» играют произведения Пушкина.

О тесной связи первого романа Гончарова с «Евгением Онегиным» писал еще А. В. Дружинин⁴⁹. Позднее тему затрагивали в своих работах П. В. Анненков, С. А. Венгеров, В. А. Десницкий, Н. И. Пруцков. Отметим книгу Ю. М. Лотмана о пушкинском романе, в которой есть такое рассуждение: «Уже неоднократно отмечалось, что весь русский роман XIX века корнями уходит в «Онегина» и так или иначе интерпретирует его содержание». В русских романах XIX столетия, по мнению исследователя, по-разному истолковывалась «онегинская ситуация», в частности она осмыслялась как «столкновение двух мужских характеров (конфликт: Онегин — Ленский)». «Показательно с этой стороны, — пишет Ю. М. Лотман, — что Гончаров в «Обыкновенной истории» «снял» с «Онегина» именно такую сюжетную структуру»⁵⁰.

Имя Пушкина, пушкинское слово в художественном мире Гончарова — это всегда знак полноты, гармонии, естественности, живой жизни. Желая подчеркнуть странность дяди, его суждений и поступков, Александр пишет в письме к другу: «Я думаю, он не читал даже Пушкина» (I, 213). Оказалось, что читал, и даже знает наизусть. Оба оппонента в «Обыкновенной истории» очень естественно чувствуют себя в смысловом пространстве пушкинского творчества. В спорах каждый из них охотно подкрепляет свои аргументы пушкинским словом. Это наблюдение, так же как и ряд других, наводит на мысль, что взаимоисключительность двух представленных точек зрения не абсолютна. То, что в споре кажется неразрешимым противоречием, в жизни (а пушкинское слово и предстает как знак и аналог жизненной полноты) таковым не является.

⁴⁸ Цит. по: Гёте И. В. Избр. произведения. Т. 2. С. 633.

⁴⁹ Дружинин А. В. Русские в Японии, в конце 1853 и в начале 1864 года (из путевых заметок И. Гончарова). СПб., 1855 // Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 126–127.

⁵⁰ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С. 96, 102. См. также: Денисова Э. И. Пушкинские цитаты и реминисценции в «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова // Филологические науки. 1990. № 2. С. 26–36.

В начале романа Александр Адуев оказывается у Медного всадника. Гончаров сравнивает своего героя с пушкинским и противопоставляет их: в эту минуту Александр Адуев в отличие от Евгения испытывает восторг и воодушевление. Проведя эту параллель, Гончаров как бы подключил свою «обыкновенную» историю к гигантскому смысловому полю поэмы.

Возле Медного всадника Александр почувствовал себя «гражданином нового мира» (I, 206). Слово «гражданин» вновь отсылает к Пушкину («гражданин столичный, каких встречаем всюду тьму» — «Езерский»). «Обыкновенность» роднит Александра Адуева с Евгением. Говоря о работе Пушкина над поэмой, Б. М. Энгельгардт писал: «Обнищавший герой потерял свою исключительность, стал универсальнее и потому гораздо существеннее»⁵¹. Эта мысль получила развитие в современной работе. «Обезличивающая характеристика, — отмечает В. М. Маркович, — делает пушкинского героя фигурой универсальной, что сразу придает его обыкновенности особое качество, как бы укрупняющее его образ»⁵². Судьба обыкновенного молодого человека — в этом замысел Гончарова — должна, как и у Пушкина, приобрести обобщенный смысл. По судьбе такого героя можно судить о ходе жизни в целом.

Довольно быстро после приезда Александра в Петербург выяснилось: для того чтобы действительно стать «гражданином нового мира», надо отказаться от многих своих представлений и идеалов, почти переродиться. Но мы видим, что герой «Обыкновенной истории» не претендует на то, чтобы, говоря словами М. М. Бахтина, «одомашнить» этот чужой мир. Он лишь хочет найти в нем свой «уголок» — идиллический уголок, как бы вариант Грачей, но внутри Петербурга, внутри большого, враждебного мира. «Мы, — говорит он Наденьке, — всегда будем одни, станем удаляться от других; что нам до них за дело? и что за дело им до нас? нас не вспомнят, забудут, и тогда нас не потревожат и слухи о горе и бедах...» (I, 263). И в этом он «рифмуется» с Евгением из «Медного всадника»⁵³. Мечты и пушкинского, и гончаровского героя не реализуются, не осуществляются. Но по очень разным причинам. Александру кажется после объяснения с Наденькой, что «тот» берег Невы — мир безмятежной гармонии и счастья: «... Вот жизнь! так я воображал ее себе, такова она должна быть, такова есть

⁵¹ Энгельгардт Б. М. Историзм Пушкина. К вопросу о характере пушкинского объективизма // Пушкинист. Историко-литературный сборник. П., 1916. Т. II. С. 119.

⁵² Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989. С. 90.

⁵³ Об идиллических мотивах в мечтах Евгения см.: Там же. С. 92.

и такова будет!» (I, 264). Вера героя в такую локальную гармонию, с одной стороны, созвучна поэтической наивности, скажем, «Заневского края» (1837) Бенедиктова:

Идиллий сладкие напевы
Там клонят юношу к мечте,
И в благодатной простоте
Еще пастушествуют девы...⁵⁴ —

и в этом случае она вторична и смешна, с другой — это естественная наивность влюбленного молодого человека, и в этом ракурсе она может вызывать улыбку, но не насмешку.

«Умеренность», вера в гармонию, которая сохраняется в «уголке» разумным усилием благородных сердец («Вы клялись!» — скажет герой потом с упреком «изменнице» Наденьке), отсутствие скепсиса и разочарованности — всё это характеризует Александра этого периода как сентименталиста. Именно на этой стадии своей эволюции Адуев близок к Ленскому (параллель, намеченная еще Белинским). Как отметил Ю. М. Лотман, по своим литературным вкусам Ленский тяготеет «к предромантизму, а не к романтизму: он окружен воспоминаниями о Шиллере, Гёте (конечно, как авторе «Вертера»), Sterne, о нравоучительном романе XVIII века. К Шатобриану он относится отрицательно, романтические бунтари и пессимисты XIX века, в первую очередь Байрон, из его мира исключены. Энтузиазм и чувствительность, оптимизм и вера в свободу предромантической литературы противопоставлялись эгоизму, разочарованности и скепсису романтизма»⁵⁵.

«Совпадение» с Ленским — это только одна стадия в эволюции Адуева. Вот пример, это подтверждающий. Петр Иванович, напомнив племяннику его сетования по поводу «предателя» Пospelова, иронически комментирует настроения вчерашнего энтузиаста: «И дружбу хорошо ты понимал <...> тебе хотелось от друга такой же комедии, какую разыграли, говорят, в древности вон эти два дурака... как их? что один еще остался в залоге, пока друг его съездил повидаться...» (I, 285). Адуев-старший имеет в виду, как отмечено выше, сюжет из античной жизни, использованный Шиллером в балладе «Порука» (1798). К этой же балладе отсылают и строки, посвященные Ленскому:

⁵⁴ Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1983. С. 132.

⁵⁵ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 241.

Он верил, что друзья готовы
За честь его приять оковы...⁵⁶

О целом ряде других мотивов и деталей, сближающих Александра Адуева с Ленским, уже не раз говорилось. Но следует отметить существенное отличие гончаровского героя от пушкинского. Ленскому уютно в усадебном мире русской провинции, он там «дома», а «промежуточный» герой «Обыкновенной истории» уже не сможет слиться с этим миром.

Приехавший из Грачей в столицу Александр Адуев живет с вертевской убежденностью, что главное в человеке — это его чувства, в них его индивидуальность, они — смысл и главная ценность жизни⁵⁷. Чувствительность, считает герой, знак его творческой состоятельности, подтверждение истинности его существования. «...Ты, — иронически говорит Петр Иваныч племяннику, — готов на улице, в театре броситься на шею приятелю и зарыдать». На что Александр отвечает: «Кто чувствует так, тот способен ко всему прекрасному» (I, 233).

Сентименталистский настрой нового петербуржца подтверждают и его стихи с их традиционной элегической темой: изменчивость человеческих чувств, непонятная грусть, которой «названья нет». Поэт — это «певец», дружба — «второе провиденье», настоящая истинная жизнь — «поэзия». Как уже говорилось, до определенной поры Александр воспринимает и толкует мир «по Жуковскому». В письме к Поспелову он говорит о разделении человеческого существования на «землю» и «небо». На противопоставлении этих двух поэтических категорий строится у Жуковского, как позднее и у некоторых других поэтов, концепция двоemiрия⁵⁸.

Антитеза «земли» и «неба», как известно, была одной из постоянных в поэзии Лермонтова. Ясно, что в конце 1830-х — начале 1840-х годов «земля» и «небо» воспринимались как привычные, даже расхожие романтические символы. Но они, утрачивая новизну художественных образов, сохранялись как легко узнаваемые категории духовного

⁵⁶ О культе дружбы в эпоху сентиментализма см.: *Веселовский А. Н.* Эпоха чувствительности // *Веселовский А. Н.* Избр. статьи. Л., 1939. С. 490.

⁵⁷ В письме к другу Вертер выразил это так: «...сердце... оно — единственная моя гордость, оно одно источник всего, всей силы, всех радостей и страданий. Ведь то, что я знаю, узнать может всякий, а сердце такое лишь у меня» (*Гёте И. В.* Избр. произведения. Т. 2. С. 75). Впоследствии, как известно, эта мысль стала общим местом сентиментализма.

⁵⁸ *Семенко И. М.* Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 69.

обихода. Юный Ф. М. Достоевский (1838) в письме к брату пишет: «Одно только состоянье и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен...»⁵⁹ Достоевский рассуждает о двойственности человеческой природы в романтическом ключе⁶⁰.

Если Александра, рассуждающего о «земле» и «небе», рассматривать в ракурсе литературной традиции — он безнадежно вторичен и смешон. Но читатель понимает, что мысль о неслиянности «идеала» и «сущности», небесного и земного — естественный этап в становлении личности. Шаблонность используемых символов не отменяет «вечный» смысл проблемы.

Этапы эволюции Александра предшествующей литературой были уже зафиксированы, осмыслены. В частности, в «Послании Дмитриеву» Карамзина. Под влиянием жизненного опыта, разочарования в людях энтузиазм сменяется в лирическом герое скепсисом, осознанием, что «вся» жизнь не может стать гармоничной. Спасение — в уединении с близкими по духу и сердцу людьми. Для героя Карамзина доброй воли, искреннего желания близких людей достаточно, чтобы жизнь под «тихим кровом» стала гармоничной. Ибо в этих родственных душах «дух и совесть без пятна». Вера в гармонию «уголка» не подразумевает наличия в этих людях разрушительных страстей. Конечно, к середине 1840-х годов литература уже показала ограниченность и утопичность такой мечты. Но судьба гончаровского героя такова, что он обречен открывать на собственном опыте уже известные — обыкновенные — истины.

Жизненные уроки убедят Александра: такого «уголка», «тихого крова» нет. И причина не во внешних силах, а в самих «родственных душах», в изменчивости, текучести чувств. Неожиданно для себя разлюбивший Юлию Александр вынужден признать, что его вера в «чувствительного» человека не подтверждается: «Это ли любовь! где же тут симпатия душ, о которой проповедуют чувствительные души? А уж тут ли не тянуло душ друг к другу: казалось, слиться бы им навек, а вот поди ж ты!» (I, 373).

Прямая отсылка к пушкинским «Цыганам» дается почти в конце романа. Но некоторые мотивы поэмы обнаруживаются в сюжете «Обыкновенной истории» гораздо раньше. Так, Александр, подозревающий, что Наденька увлечена графом Новинским, говорит и чувствует, как

⁵⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 50.

⁶⁰ См.: Жилыкова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989. С. 71.

Алеко. Да, в речах и поступках пушкинского героя всё по максимуму, в них есть романтическое перенапряжение. В любовной истории Александра всё «просто», узнаваемо. Но он тоже говорит об абсолютных правах страсти: о графе — «Я сотру его с лица земли!» (I, 296), о Наденьке — «О, я отомщу ей!» (I, 306). Герой обнаруживает, что ему не совладать с собственными чувствами. Страсть нельзя усмирить усилием рассудка. Если формулировать чуть резче, то можно сказать: страсть превратила сентименталиста Александра в романтика. Гончаров показывает: в эгоистических, «страшных» порывах Александра проявляется естественное человеческое чувство. Ревнующий, слепой в своей любви, герой описывается не как исключение, а как «всякий влюбленный» (I, 285).

В описании любовной истории тема давления века уходит на дальний план. В центре нашего внимания — проблема изменчивости чувств, неожиданности человеческой натуры. Эгоистическое, тираническое начало присуще самой природе человека. Как роковое перерождение чувства показана история любви Александра к Юлии. Ее «ревность и деспотизм» столкнулись с его «ревностью и деспотизмом». «Он, — сказано про Александра, — тиранил бедную женщину из любви, как другие не тираният из ненависти» (I, 371). Симпатия душ обернулась «поединком роковым». Изменчивость чувств и противоречивость сердца — вот что оказалось главным препятствием на пути героя к гармонии.

* * *

По отношению к убитому «коварством» Наденьки Александру Петр Иваныч выступает в роли Старого цыгана; он тоже говорит: «Утешься». То есть он советует племяннику принять случившееся как данность, как судьбу. Но в отличие от Старого цыгана Адуев-старший не согласен признать, что и по отношению к нему страсть может стать некой высшей силой — судьбой.

Уже отмечена связь прозы, основанной на развертывании диалогического конфликта, с философской прозой XVIII века⁶¹. Оттолкнувшись от конкретного факта, спор героев уходит «вверх», к максимальным обобщениям, в которых спорящие стремятся найти универсальный ответ на поставленный вопрос. Но есть, в частности, одно существенное отличие спора двух Адуевых от «философского» диалога. В романе Гончарова две точки зрения предстают не как две логически выстроенные, «холодные» концепции, а как столкновение *исповеди* участника событий с суждениями *стороннего наблюдателя*. Герои ведут спор

⁶¹ Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. С. 71.

не на равных. Они, как правило, обсуждают чувства и поступки Александра, который, естественно, не может быть объективен в своих суждениях. В репликах Петра Иваныча тоже порой чувствуется «запал», отчасти он нарочно усиливает свои оценки и выводы, сгущает краски, как бы поддразнивая собеседника, а иногда и сам входит в азарт. Но все-таки в этой своей функции Петр Иваныч лишь оппонент, собеседник, носитель «иной» точки зрения.

Еще Белинский, говоря о Петре Иваныче, писал о служебной роли этого персонажа. С этим можно согласиться, если видеть функцию данного героя только в том, что он выступает как оппонент Александра в спорах и комментатор его поступков.

Но у Адуева-старшего есть свой романнный сюжет. Этот сюжет никак не связан с его общественной деятельностью фабриканта и крупного чиновника. Конфликт, развернутый в этом сюжете, имеет личный характер. И по-настоящему романнным героем, который, говоря словами М. М. Бахтина, «больше своей судьбы или меньше своей человечности», Петр Иваныч становится только в эпилоге.

Если говорить о типе романного героя, то Адуева-старшего, пожалуй, надо рассматривать не только и не столько в ряду деловых людей, где-то между Костонжогло и Калиновичем, сколько в сопоставлении с такими героями, как Жак из одноименного романа Жорж Санд и Александр Сакс из повести А. В. Дружинина «Полинька Сакс».

«Страсти, страсти! Как вы ни жестоки, как ни пагубны для нашего спокойствия, но без вас нет в свете ничего прелестного; без вас жизнь наша есть пресная вода», — писал Карамзин⁶². Многие размышления и высказывания героев Гончарова воспринимаются как реакция на эту карамзинскую мысль. Главные герои Гончарова делятся на тех, кто верит, и тех, кто не верит в «поэзию страстей» (выражение из «Обломова»). Если Александр только открывает, что чувства преходящи, то для Петра Иваныча это «пошлая истина» (I, 243), иначе говоря, истина, известная всем. «Природа вечно любить не позволила» (I, 247). Если иметь в виду литературный контекст, то можно сказать так: Адуев-старший знает, что аргументы пушкинского Мефистофеля в его диалоге с Фаустом («Сцена из Фауста») неопровержимы. «Таков вам положен предел», — говорит пушкинский Мефистофель о временности человеческих чувств. Сознание такого типа бинарно: из двух противоположных тезисов выбирается один — истинный. Петр Иваныч не признает или не хочет признавать, что есть правда и мудрость в чувстве, даже если потом оно окажется

⁶² Карамзин Н. М. Соч.: в 2 т. М., 1964. Т. 1. С. 586–587.

«заблуждением»⁶³. Петр Иваныч принял истину Мефистофеля как проявление всеобщего закона, он говорит о «переменчивости всех шансов в жизни» (I, 111). Для него вопрос, зачем полюбил, так же бессмыслен, как и вопрос, зачем «такой-то умер, такая-то с ума сошла» (I, 169).

В концепции Адуева-старшего, в его философии чувства есть что-то от пушкинского опыта: надо просто и мудро принять то, что объективно не зависит от человека. Но в Петре Иваныче вместе с тем есть и уверенность, что с позиции разума можно корректировать течение чувств. Это выводит к его теории «порядочного человека» (I, 306).

Кроме всего прочего, двое Адуевых противопоставлены в романе как «порядочный человек» и «чужак». Оба эти определения пришли в гончаровское произведение из предшествующей литературы. «Порядочный человек» — это не только стиль поведения, это система принципов. Зарождение этой системы относится к XVIII веку. «Идеальным человеком в пору Просвещения считался “порядочный человек” (*l'honnête homme*), т. е. такой, который стремится к методичности и положительности во всем, который следует кодексу, принятому в “избранном” светском обществе... Всякое проявление индивидуальности считается признаком “дурного тона”»⁶⁴.

В повести Н. Полевого «Блаженство безумия» Антиох говорит о «порядочных людях» как о людях «дела», для которых стихи — ненужное, несерьезное занятие. «Порядочный человек» — это вечный оппонент чудака-поэта.

Какой смысл имеет это определение в прозе Гончарова, позволяют понять его фельетоны «Письма столичного друга к провинциальному жениху». Герой фельетонов, автор писем Чельский, учит своего друга жить. Его система построена на основе, как он считает, универсальных знаний и общечеловеческого опыта: «Избранное, изящное общество везде, на всей земле одно и то же, и в Вене, и в Париже, и в Лондоне, и в Мадриде» (I, 480).

Теория «умения жить» «порядочного человека» — это система принципов и правил, разумное, рациональное следование которым обеспечивает человеку комфортное существование в обществе. Сам факт, что

⁶³ Здесь, пожалуй, уместно напомнить, что этот мотив был тщательно разработан в повести Бенжамена Констан «Адольф» (1816). Герой повести, в частности, заметил: «Горе тому, кто в первые мгновения любовной связи не верит, что эта связь будет вечной!.. Не наслаждения, не природа, не чувственность возвращают нас, а расчеты, к которым нас приучает общество и рассудительность, внушаемая опытом» (Констан Б. Адольф // Французская романтическая повесть. Л., 1982. С. 101).

⁶⁴ Де Ла-Барт Ф. Предисловие // Шатобриан Р. Атала. Ренэ. М., 1913. С. 6.

«порядочный человек» является ступенью на таком пути «возделывания» личности, на котором предшествующими этапами являются «франт», «лев», «человек хорошего тона», говорит об относительной ценности такой системы нравственных принципов. Конечно, «порядочного человека», как он представлен в «Письмах...», нельзя воспринимать как нравственный идеал Гончарова⁶⁵.

Как выясняется по ходу сюжета, в самохарактеристике «порядочный человек» Петр Иванович представлен «не весь»: обнаружившийся «избыток» и превращает Адуева-старшего в романного героя.

«Не весь» представлен Петр Иванович и в образе «демона-искусителя», каким он долго живет в сознании племянника. Демон в романтической поэзии 1830-х годов был олицетворением рационалистического скептицизма, земной существенности; демоническое начало противопоставлялось идеальному, поэтическому. Понятно, почему рационализм и трезвый практицизм дяди вызвали именно такую ассоциацию. Но для понимания этого романного героя важно увидеть, в чем он не укладывается и в этот, локальный по своему содержанию, образ.

Итак, испытание Петра Ивановича как романного героя происходит в сфере страстей. Он «не признавал над собой их власти, даже смеялся над ними, считая их ошибками, уродливыми отступлениями от действительности, чем-то вроде болезней, для которых со временем явится своя медицина» (I, 314). Страсть для него — «сумасшествие» (I, 307).

Этот мотив — индивидуальное чувство, страсть, толкуется или как «истина», главная ценность жизни, или как главное заблуждение, болезнь, — ассоциировался прежде всего с гётевским романом «Страдания юного Вертера». XIX век внес в антивертеровскую концепцию (вспомним слова Альберта — оппонента Вертера — о том, что на человека страстей «смотрят как на пьяного или помешанного»⁶⁶) существенную деталь. Герой-рационалист берется объяснить самый «механизм» страсти на основании знания универсальных законов. На такое знание претендует Петр Иванович: в его рассуждениях часто имеется в виду не данный конкретный человек, а человек «вообще». «Ты, — говорит он племяннику, — такой же человек, как другие, а других я давно знаю» (I, 246). По теории Адуева-старшего, «с Адама и Евы одна и та же история»: в основе чувства, связывающего двоих, — материальные процессы, действие «электричества». «...Влюбленные — всё равно что две лейденские банки: оба сильно заряжены; поцелуями электричество

⁶⁵ Ср.: Мельник В. И. Этический идеал И. А. Гончарова. Киев, 1991. С. 28.

⁶⁶ Гёте И. В. Избр. произведения. Т. 2. С. 49.

разрешается, и когда разрешится совсем — прости, любовь, следует охлаждение...» (I, 239).

Конечно, Петр Иваныч несколько утрирует свои идеи, подчеркнуто противопоставляя их романтической «дичи» Александра. Но суть этих идей очевидна. Гончаровский юмор подводит читателя к мысли об излишней самонадеянности рационалистического сознания. И вновь очень важную «подсветку» дает литературный контекст. Такое толкование «физики» любви было знакомо читателям по повести Сенковского «Записки домового» (1835). Один из героев Сенковского, черт Бубантис, тоже утверждает, что в любви всё зависит от электричества: положительного и отрицательного. Любовь — это взаимопритяжение двух противоположно заряженных тел. Любовь, как учит Бубантис, «существует и между двумя облаками, в которых скопились два противные свойства электричества. Она гибает в лесу две финиковые пальмы, одну к другой, самца к самке... То же происходит и в животных, то же и в людях»⁶⁷.

Комический эффект от сопоставления Петра Иваныча с героем Сенковского заставляет видеть в нем не только искусителя (параллель с пушкинским «демоном»), но и искушаемого: самоуверенное рационалистическое сознание оказывалось в ловушке чертовой «механики».

В том же 1847 году, когда появилась «Обыкновенная история», вышла в свет и «Полинька Сакс» А. В. Дружинина. Как известно, повесть эта была во многом построена по схеме романа Жорж Санд «Жак» (1834). На эту параллель указывает сам Дружинин, упоминая роман французской писательницы в тексте повести.

«Жак» появился в русском переводе в 1844 году; как и предыдущие романы Жорж Санд, он привлек к себе внимание читателей. «О Жорж Занд тогда говорили беспрерывно, по мере появления ее книг, читали, переводили ее», — писал Гончаров о середине 1840-х годов⁶⁸. Устойчивый интерес писателя к проблемам, которые поднимались в романах Жорж Санд (отношения полов, женская эмансипация и т. д.), несомненен. Подтверждением тому служит и рассказ Гончарова о его спорах с Белинским по поводу французской писательницы, и его художественные произведения. В частности, в издании «Обломова» 1859 года читаем (Илья Ильич размышляет о проблеме «взаимных отношений обоих полов»): «Давать страсти законный исход, указать порядок течения, как реке, для блага целого края, — это общечеловеческая задача, это вершина прогресса, на которую лезут все эти Жорж

⁶⁷ Сенковский О. И. Сочинения Барона Брамбеуса. М., 1989. С. 459.

⁶⁸ Гончаров А. И. Собр. соч. Т. 8. С. 92.

Занды, да сбиваются в сторону» (IV, 203). Как отметили некоторые исследователи, русских писателей (в частности, Дружинина и Чернышевского) заинтересовали отдельные сюжетные ситуации и проблемы, ярко представленные в «Жаке»⁶⁹. Соблюдая определенную осторожность, можно сказать, что теория Петра Ивановича возникает с учетом психологических ситуаций любовного треугольника, описанных Жорж Санд.

В «Жаке», «Полиньке Сакс» и «Обыкновенной истории» есть несколько общих фабульных элементов. Герой, уже зрелый человек, женится на девушке, которая моложе его почти вдвое. У героя есть своя теория супружеских отношений. Так, Сакс хочет воспитать жену, «развить ее способности вполне, сообщить ее мыслям независимость и настоящий взгляд на общество и вывести ее таким образом из ряда хорошеньких, но пустых женщин»⁷⁰. А Адуев-старший говорит, что «надо уметь образовать из девушки женщину по обдуманному плану, по методе, если хочешь, чтоб она поняла и исполнила свое назначение» (I, 303). Дружинин по-своему решает психологическую ситуацию любовного треугольника, показывая, что рецепты французской писательницы не разрешают проблему. Признание права свободного чувства привело героев Жорж Санд и Дружинина к неразрешимой коллизии. Так, Жак уходит из жизни, чтобы морально освободить Фернанду и сделать возможным ее брак с Октавом. Александр Сакс оказывается в мучительной ситуации, когда жизнь стала сплошным кошмаром, а винить некого. «Жена моя, — пишет он другу о Полиньке и ее возлюбленном, — не нуждается в оправдании, скажу тебе более: и Галицкий прав ... и она права, и он прав, и я буду прав, если жестоко отомщу им обоим»⁷¹. Александр Сакс понимает, что попал в ситуацию жоржсандовского героя. Он пишет другу: «...в моих поступках не может быть ни злодейства, ни великодушия...»⁷² По мысли Сакса (и в этом герой явно близок к автору), человек не укладывается ни в вариант Жака, ни в вариант Алеко.

Мотив любовного треугольника возникает и в «Обыкновенной истории». Правда, в связи с Александром. Петр Иванович подробно высказывается по этому поводу. Его теория «брака с расчетом» возникает как попытка предотвратить в семейной жизни ситуацию, опи-

⁶⁹ См.: Скафтымов А. Чернышевский и Жорж Санд // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 218–249; Егоров Б. Ф. Проза А. В. Дружинина // Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 431–439.

⁷⁰ Дружинин А. В. Повести. Дневник. С. 9.

⁷¹ Там же. С. 44.

⁷² Там же.

санную в «Жаке». Как и герои Жорж Санд и Дружинина, Петр Адуев исходит из того, что любовь — чувство преходящее. Для Жака брак — «одно из самых варварских установлений, которые создала цивилизация»⁷³. И Петр Иваныч знает, что изменчивость, текучесть чувства превращает брак в хрупкий союз. Но вывод он делает совсем не по Жаку. Он говорит племяннику: «Я тебе никак не советую жениться на женщине, в которую ты влюблен» (I, 243). Ни жертвенность Жака, ни готовность Сакса довериться мудрости самой жизни неприемлемы для Петра Иваныча. Довериться чувствам — значит отдать себя во власть слепой судьбы, а он верит только в упреждающую силу разума. Он убежден, что можно заранее «просчитать» движение сердца женщины, а коли страсть к «третьему» в ее сердце все-таки возникнет, умелыми действиями «расхолодить» ее (I, 248). По теории Адуева, надежным, не опасным, «ручным», «вечным» чувство становится тогда, когда оно остывает «до градуса» привычки. Привычка в отличие от стихийного чувства не боится времени. То, что теория Адуева не была «сочиненной», а отражала настроения тех лет, подтверждается легко. Петра Иваныча поддержал Белинский. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» он писал: «...чем любовь спокойнее и тише, то есть чем прозаичнее, тем продолжительнее: привычка скрепляет ее на всю жизнь» (VIII, 393).

Петр Иваныч постарался оградить жену «от всех уклонений, которые могли бы повредить их супружеским интересам» (I, 459), т. е. постарался предотвратить зарождение в ней страсти к кому-то третьему, сделать чувство, их связывающее, не зависящим от обстоятельств и от времени. Пример такого «вечного» чувства есть в романе: это отношения Евсея и Аграфены. Эти два гончаровских героя, как и гоголевские старосветские помещики, остаются людьми мира «пробытия», для которых любовь-привычка — норма, а не исключение. Но человек мира «становления», мира истории, движения уже не может усилием воли превратить любовь в «вечное» чувство Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича. В эпилоге на вопрос Петра Иваныча «Ведь ты любишь меня?» — Лизавета Александровна ответит рассеянно: «Да, я очень... привыкла к тебе» (I, 466). Да и сам Петр Иваныч, «порывшись в душе своей», не нашел там «и следа страсти», жена была ему «необходима по привычке» (I, 460). И в этом случае в отличие от истории Товстогубов «привычка» синоним не «вечного», негаснущего чувства, а обозначение задохнувшейся в неподвижной пустоте любви.

⁷³ Санд, Жорж. Собр. соч.: в 9 т. Л., 1971. Т. 3. С. 34.

Гордый, самоуверенный разум (про Петра Иваныча сказано, что он «страх любил заметить в ком-нибудь промах со стороны ума, догадливости и дать почувствовать это» — I, 346) сталкивается с неподвластной ему стихией чувств, обнаруживает необоснованность своих притязаний корректировать «всё». Комически этот мотив выделен в эпизоде, когда Адуев-старший тщетно пытается успокоить («всю теорию любви так и выложил») плачущего племянника, которого разлюбила Наденька.

Изгнание страсти, готовность ради жизненного комфорта избежать стихийного чувства оборачивается неполнотой, ущербностью жизни, дьявольским искушением. «Очнувшейся» душе — мы видим это в эпизоде — требуется усилие, чтобы освободиться от этого искушения. Читатель «Обыкновенной истории» естественно мог вспомнить пушкинский урок: страсть, как бы пагубна она ни была, лучше прозябания:

Но жалок тот, кто всё предвидит,
Чья не кружится голова...

(«Евгений Онегин», гл. IV, строфа I)

* * *

Сопоставление различных героев, типов сознания в романном мире Гончарова проводится, как правило, в связи с темой судьбы. В его творчестве представлены различные типы жизни, для которых характерны самые разные варианты отношения к судьбе. Тема судьбы у автора «Обыкновенной истории» развивается в тесной связи с рядом других тем: пределы человеческой свободы, противоречивость человеческого сознания, неизбежное охлаждение чувств, творческие возможности личности.

Напряженное звучание темы судьбы как постоянного соотношения (это касается и субъективной точки зрения персонажа, и объективной — авторской) жизни героя с высшими, универсальными законами бытия — еще одна из причин, не позволяющих прочитывать романы Гончарова в сугубо социально-бытовом плане.

«Делать карьеру и фортуна» — в этом выражении Петра Иваныча легко различим оксюморон. Традиционно слово «фортуна» не сочеталось со словом «делать». В античности и Средневековье «фортуна» понималась как случай, удача⁷⁴. По В. Далю, «фортуна» — счастье, судьба, рок. В речах гончаровского героя фортуна — это удача, которая является наградой за разумное следование объективным велениям века.

⁷⁴ Коган Л. Н. Человек и его судьба. М., 1988. С. 20–35.

Мир должен быть понят как сумма простых или сложных обстоятельств, которые можно понять, преодолеть, использовать, не следует только доверять чувствам. Судьба для Адуева-старшего — познаваемая закономерность, проявляющаяся в горизонтальной плоскости причинно-следственных отношений. Д. С. Мережковский заметил, что героико-рационалисты Гончарова «не верят в божественную тайну мира»⁷⁵. «Делай всё, как другие, — и судьба не обойдет тебя», — уверенно говорит дядя племяннику (I, 421). Каузальное понимание судьбы «допускает возможность выйти за пределы необходимости и проникнуть в ее механизм и овладеть им»⁷⁶.

Адуев-старший не приемлет судьбу как слепой случай. Поэтому, в частности, он категорически против дуэли, о которой говорит Александр. Дело не только в том, что граф Новинский отличный стрелок. Для Петра Иваныча унизительна сама зависимость от обстоятельств, которые он не может «просчитать» до конца.

Говоря о зависимости человека от «века», Адуев почти цитирует пушкинского книгопродавца. Он знает, что человеческая свобода относительна. Но он убежден, что эта внешняя сила — «век» — не влияет напрямую на его внутренний мир, его чувства, которые регулируются волей и рассудком. Обнаружив, что это не так (в эпилоге), герой пребывает «в недоумении». Как оказалось, «бунтует», не укладывается в схему не только натура Лизаветы Александровны, но и его собственная. Петр Адуев вынужден признать: есть надличная стихия бытия, которая осуществляет какой-то высший смысл жизни. Судьба, как считает Петр Иваныч, ломает его карьеру. Но она не перекрывает ему пути к новым нравственным горизонтам, которые открываются в нем самом. «Судьба не велит идти дальше», — говорит он о своей карьере. И добавляет: «Пусть». Это «пусть» — и знак его освобождения: выбор (бросает карьеру, оставляет Петербург ради спасения жены) делает он сам, и одновременно — признание поражения. Петр Иваныч хотел дать племяннику совет, предупредить, в чем опасность абсолютной веры в правду века. Почему же он так радуется, узнав о «карьере и фортуне» племянника? Потому что эта новость дает ему возможность поверить: просто ему, Петру Иванычу, не повезло, а теория верна, один из Адуевых доказал это. Поэтому он так «гордо и торжественно» говорит Александру: «Ты моя кровь» (I, 469).

Переход из мира «пребывания» в мир «становления» отмечен поэтапной сменой понимания судьбы героями Гончарова. Эволюция

⁷⁵ Мережковский Д. С. Вечные спутники. СПб., 1908. С. 49.

⁷⁶ Аверинцев С. Судьба // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 158.

Александра Адуева может быть прочитана как ряд изменений в его отношении к собственной судьбе.

Для людей провинции, мира «пребывания», для жизни, сориентированной на традиции социума, «семьи», проблема индивидуальной судьбы малоактуальна. Чем сильнее в герое проявляется личностное начало, тем напряженнее его отношения с судьбой.

Только что приехавший в столицу Александр верит, что он находится под покровительством судьбы, как и «положено», с одной стороны, романтическому герою, а с другой — просто молодому человеку, он мыслит о себе как об избраннике судьбы. Гончаров с юмором показывает, что до определенного момента Александр рассчитывает на «короткие» и даже фамиллярные отношения с судьбой. Доверие его к судьбе столь неколебимо, что он уверен: в дуэли с графом Новинским она будет на его стороне и это будет не дуэль, а Божий суд. Убедившись в прочности любви к нему Юлии, герой мысленно воскликнул: «А! наконец я понимаю тебя, судьба! Ты хочешь вознаградить меня за прошлые мучения» (I, 368).

Не найдя счастья в любви, Адуев-младший начинает воспринимать судьбу как непредсказуемый и коварный случай. Такую долю можно принимать или не принимать, но ее невозможно понять. «О, как грустно, — сетует Александр на жизнь, — понять, какова она, и не понять, зачем она!» (I, 390).

Следующий этап: герой догадался, что судьба — это не только высшая сила, свою судьбу он несет в себе самом, она разворачивается из него самого. Подобное «открытие» — тоже естественное, обыкновенное. Такой вариант понимания судьбы психологически очень убедительно был осмыслен русской лирикой, прежде всего Баратынским⁷⁷.

Пытающийся понять себя и других герой Гончарова оказывается перед проблемой, которая была очень актуальна для русской литературы 1840-х годов. Как объяснить противоречивость человеческого сознания? «Сердце живет противоречиями», — с изумлением обнаруживает Александр. Чем дальше, тем явственнее он ощущает на себе давление петербургской жизни, «века». На него влияет как общий строй жизни, так и какие-то отдельные ее проявления, прежде всего уроки дяди. Конечно, в эволюции Александра различим и естественный процесс взросления. Как отметил В. М. Маркович, в «Обыкновенной истории» различные мотивировки «связаны своей взаимодополнительно-

⁷⁷ Григорьева Е. Н. Тема судьбы в русской лирике первой трети XIX века: автореф. ... дис. канд. филол. наук. Л., 1990. С. 8–9.

стью»⁷⁸. Перечисленные выше мотивировки подаются в романе как более или менее очевидные. Главная же мотивировка находится на другой глубине постижения внутреннего мира человека. Писатель прежде всего хочет показать непредсказуемость человека, противоречивость его натуры. В объяснении самых мучительных этапов эволюции Александра ссылки на «век», петербургскую жизнь, уроки дяди почти ничего не проясняют.

Тема загадочности, непредсказуемости человеческой природы в литературе 1820–1840-х годов часто связывалась с творчеством Р. Шатобриана. В связи с этим уместно вспомнить о пушкинской иронии в адрес Ленского, который читает Ольге нравоучительный роман XVIII века и при этом полагает, что его автор

...знает боле
Природу, чем Шатобриан.
(«Евгений Онегин», гл. IV, строфа XXVI)

«Мученики» Шатобриана упоминаются в тексте «Обыкновенной истории». Некоторые мотивы гончаровского романа позволяют проводить параллель с повестями французского автора.

Напряженная сосредоточенность на внутренней жизни героя делает прозу Шатобриана актуальной, «сегодняшней» для русской литературы 1830–1840-х годов, в период становления психологического романа. Конечно, к 1840-м годам мотивы противоречивости человеческой природы, невозможности убежать «от себя» в мир простой, естественной жизни были уже знакомы русской литературе. Прежде всего по творчеству Пушкина. Но вряд ли прав был Б. В. Томашевский, который в связи с проблемой влияния «Адольфа» Б. Константа и повестей Шатобриана на русских авторов послепушкинской поры писал так: «После романа Пушкина уже исключалась возможность прямого “влияния” предшествующих героев... Герои Пушкина и Лермонтова — представители уже нового поколения, для которых герои Константа и Шатобриана представлялись в том же хронологическом отдалении, как для Адольфа отдален был Вертер и его современники»⁷⁹.

Герои Шатобриана Рене (повесть «Рене») и Шактас («Атала») оказываются между двух миров: первый — Европа, цивилизация, второй — Америка, племенная жизнь индейцев. Но счастья они не нахо-

⁷⁸ Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. С. 102.

⁷⁹ Томашевский Б. В. Проза Лермонтова и западноевропейские литературные традиции // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44. С. 497–498.

дят ни там ни там. Главное препятствие на пути к гармоничному существованию — страсти, которые везде остаются с человеком, противоречия, которые рано или поздно скажутся в отношениях с «другим», неожиданность внутренней жизни человека для него самого. «Как противоречиво человеческое сердце» — это основной мотив повестей Шатобриана⁸⁰. «...Душе человека, — говорит один из героев “Аталы”, но в этих словах чувствуется и авторская интенция, — всё приедается, не может она долго с неизменной полнотой любить одно и то же. Всегда есть точки, в которых два сердца не соприкасаются, и из-за них, из-за этих точек, жизнь в конце концов становится невыносимой»⁸¹.

Один из этапов эволюции Александра — разочарованность в любви и дружбе, обида на других (Наденька, Пospelов) и уверенность, что он сам «не такой». «Одно только отрицательное утешение и осталось мне, — заявляет он, — что я... не изменил ни в любви, ни в дружбе» (I, 333). Но пройдет некоторое время, и герой Гончарова с изумлением поймет: и его сердце «не подчиняется» благородным, высоким принципам. Он разлюбил Юлию: «За что? Бог знает!» (I, 378).

Ситуация «разочарованного» в 1840-е годы не могла восприниматься иначе как в высшей степени литературная. Достаточно Александру Адуеву сказать, что ему всё равно, где быть, как в сознании читателя появлялся целый ряд литературных героев: эти слова воспринимались как «формула разочарованного молодого человека»⁸². Александр, условно говоря, оказывается в онегинской фазе своего развития: свободная, бездеятельная жизнь, скука, безрезультатная попытка найти ответы в книгах, утрата интереса к жизни. «В толпе людской, в шуме собраний, — пишет автор, — он находил скуку, бежал от них, а скука за ним» (I, 392). Но вновь надо отметить, что явной литературностью не исчерпывается смысл поведения и настроений героя.

В статье «Стихотворения Кольцова» (1846) Вал. Майков писал: «Обыкновенная история *живого* человека очень печальна и жалка: вслед за ребяческой непосредственностью приходит период романтизма, период отчаянного отрешения мысли от действительности, а вслед за романтизмом — столь же отчаянное и нелепое разочарование, разрешающееся или односторонностью, или совершенною пошлостью»⁸³. К этой мысли критика мы еще вернемся, а сейчас отметим: разочаро-

⁸⁰ Шатобриан Р. Атала // Французская романтическая повесть. С. 28.

⁸¹ Там же. С. 62.

⁸² Гинзбург Л. Я. О литературном герое. С. 21.

⁸³ Майков В. Н. Литературная критика. С. 156–157.

ванность им истолкована как этап «обыкновенной» жизни. Разочарованность была когда-то признаком исключительных героев, но она естественна и в «обыкновенной истории».

Евсей по возвращении в усадьбу с трудом, но вспомнил слово «разочарованный», когда мать Александра строго спросила, что сделалось с барином, почему исхудал и облысел. Люди Грачей с этим явлением столкнулись впервые: они не знают, то ли это болезнь такая, то ли порча. Комическая подсветка позволяет читателю увидеть обе стороны явления: в разочарованности Александра есть и своя мера литературности, и свой искренний, объективный смысл.

Переход Александра Адуева от сентименталистских настроений к романтическим отмечен мотивом отчуждения. Люди воспринимаются теперь как непонятные, враждебные. Герой не хочет быть кем-то в социальной жизни: ни администратором, ни «каким-нибудь командиром эскадрона», ни семьянином (I, 391).

В этой связи коснемся давнего спора о том, можно ли Александра причислить к «лишним людям»⁸⁴. Разочарованность гончаровского героя не связана с какими-либо попытками проявить общественную активность. Вряд ли есть основания говорить и об отчуждении его от официальной или просто социальной жизни. Конфликт романа «Обыкновенная история» лежит в другой плоскости. Главной виновницей адуевского разочарования оказывается человеческая природа, а не социальные условия существования. Прежде всего он склонен винить «людей» всех сразу. Не случайно он цитирует пушкинского «Полководца». «Пустые, ничтожные люди, животные!.. Их так много, этих ничтожных людей... а я один», — глобальное противопоставление себя человечеству подается в комическом свете (I, 392). В своей обыкновенной, «возрастной» ипостаси разочарованность героя не делает его «лишним». Ее ролевая, литературная ипостась тем более об этом не говорит. Ущербность Александр обнаружит и в себе. Образ «демона» долго живет в его сознании как некая внешняя, искушающая сила. Прежде всего она ассоциируется у героя с Петром Ивановичем: «А дядя? Зачем смущает он мир души моей? Не демон ли это, посланный мне судьбою?» (I, 267). Но схваченный скукой жизни, Адуев-младший обнаруживает «черного демона» внутри себя: «Он... всюду со мной; ночью, и за дружеской беседой, за чашей пиршества, и в минуту глубокой думы!» (I, 316).

⁸⁴ См.: Пиксанов Н. К. Белинский в борьбе за Гончарова // Учен. зап. Ленингр. ун-та. Сер. филол. наук. 1941. Вып. 2. С. 78; Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М., 1950. С. 73; Краснощечкова Е. Л. Комментарии // Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 1. С. 505–507.

Обманувшийся не только в чужом, но и в своем сердце, разочарованный Александр, совсем как герой Шатобриана, собирается «уехать куда-нибудь подальше, выстроить на берегу реки, где много рыбы, хижину и прожить там остаток дней» (I, 410). Конечно, юмор Гончарова дает возможность читателю почувствовать «литературность» этих планов. Но это не снимает проблему. И несколько эпизодов романа, которые можно объединить под названием «Рыбалка», представляют собой вариант сюжета о бегстве разочарованного героя из мира цивилизации в мир природы и простых ценностей.

* * *

Как отмечалось выше, цитатность речей и поведения не лишает героя индивидуальности, Цитатность, литературность порой проявляются как ролевое поведение, стилизация, а порой как вполне органичное, как «стиль». Стиль — это отсутствие рефлексии, естественное, искреннее поведение, даже если оно сориентировано на какой-то образец. Герой так живет, а не хочет таким казаться⁸⁵.

Стилизация — это желание быть кем-то в глазах другого. «...Всякая, пусть малейшая, рефлексия на свое поведение, — писал Г. О. Винокур, — есть уже непременно стилизация»⁸⁶. Переход в поведении от стиля к стилизации в сюжете «Обыкновенной истории» всегда значим. Один из примеров — история отношений Александра с Лизой. Эта часть романа вся построена на серии литературных аллюзий. Разочарованный Александр старается «умертвить в себе духовное начало», и ему осталось «уже немного до состояния совершенной одеревенелости» (I, 394). Но вот в сюжете возникает онегинская ситуация: юная героиня, с увлечением читающая Байрона, влюбляется в «разочарованного», скучающего вне привычной столичной жизни героя и первая признается ему в любви, герой дает ей советы, касающиеся «ненужной опытности». Легкой сменой освещения Гончаров показывает, как под влиянием зародившегося в герое влечения он из «разочарованного» (стиль) превращается в того, кто *играет* разочарованного, а la Онегин (стилизация).

Далее Гончаров дает травестийный вариант истории карамзинского Эраста («Бедная Лиза»). Александр, проводящий дни за городом, у реки, «стал походить на идиллического рыбака» (I, 397). Еще недавно герой «Обыкновенной истории» верил, как и Эраст, в родство душ,

⁸⁵ О соотношении «стилизации» и «стиля» см.: Винокур Г. О. Биография и культура. М., 1927. С. 49–52.

⁸⁶ Там же. С. 51.

идиллическую любовь, в которой страсть с ее стихийностью, независимостью от норм морали заглушена. Но вот, встречаясь с Лизой, он с изумлением замечает (об этом ему толковал дядя: лейденские банки, электричество), как много в его влечении к девушке связано с чистой физиологией. Рассказывая, как Александр пытается «уговорить» себя не поддаваться демону соблазна, Гончаров, в сущности, иллюстрирует на этом примере карамзинскую мысль: «Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?» («Бедная Лиза»). В отличие от карамзинского Эраста, который в период «заблуждения» полностью захвачен чувством, Александр анализирует свои отношения с Лизой, смотрит на себя со стороны, сознает, что собирается поступить коварно, и не может сдержаться. Начав с игры в Онегина, он, неожиданно для себя, т. е. вполне искренне, дошел до роли соблазнителя Ловласа. Как и герой Ричардсона, Александр, получив письмо от героини, втайне от ее отца приходит на свидание в сад около дома⁸⁷.

Стихийные проявления человеческой натуры, которые делают героя неожиданным для самого себя, — один из постоянных мотивов гончаровской прозы. Достаточно напомнить комический эпизод из «Обрыва», в котором Райский собирается дать урок нравственности Ульяне, но неожиданно для себя оказывается в роли соблазненного учителя и размышляет о гамлетовских ситуациях, когда у человека происходит «паралич воли» (VII, 444).

В сцене с попыткой самоубийства грань между «стилем» и «стилизацией» в поведении героя почти стирается. Он одновременно искренен (его унизил отец Лизы, ему действительно стыдно, и он в отчаянии, у него «брызнули даже слезы из глаз, слезы стыда, бешенства на самого себя, отчаяния» — I, 408) и в то же время он «в роли». Стоя на мосту, собираясь броситься в воду, он в соответствии с нормами чувствительной повести «посылал вздохи к матери, благословлял тетку, даже простил Наденьку». «Слезы умиления текли у него по щекам» — это уже другие слезы. «Умиление» — значит посмотрел на себя со стороны и нашел, что канон выдержан. Гончаровский юмор подсказывает читателю, что решение о самоубийстве у Александра было не окончательным. Поэтому он так испугался, когда из-за проходящей барки, задевшей мост, чуть было действительно не угодил в воду.

В истории с Лизой герой во многом неожидан сам для себя. Этот мотив акцентируется автором, но неожидан он и для читателя. Ко вре-

⁸⁷ Ричардсон Г. Достопамятная жизнь девицы Клариссы Гарлов: в 6 ч. СПб., 1791. Ч. 2. С. 44.

мени появления «Обыкновенной истории» читатель был уже знаком с героями, которых страсти вынуждали нарушать нравственные нормы, даже совершать убийства. И такой герой, скажем Алеко, не лишился права на читательское сочувствие. Но чтоб герой под влиянием физического влечения мог воспользоваться неопытностью влюбленной в него девушки — это превышало меру. По замечанию Белинского, «последняя его любовная история гадка» (VIII, 394). Комическое разрешение ситуации не должно помешать увидеть: Гончаров обозначил, что без такого проявления чувственности портрет «обыкновенного» молодого человека был бы неполон.

* * *

Существенный этап в эволюции человека — переход от понимания своего «я» как автономной, обособленной величины к осознанию своей связи с миром, с людьми. Традиционная для литературы 1820–1830-х годов тема «поэт и толпа» представлена Гончаровым очень широко: как тема «личность и масса», «личность и человечество». Критикой не раз отмечалось, что в высказываниях Александра о поэте и толпе много от «вчерашнего» романтизма. Да, это так. В суждениях Александра, например, можно найти совпадения с суждениями Н. Полевого, который категорически заявлял о непреодолимой преграде, которая разделяет художника, творческую личность и толпу⁸⁸. Но художественная установка романиста не сводится к высмеиванию этих романтических крайностей.

Александр Адуев не может обрести гармонии в отношениях с миром, потому что не знает, как разрешить противоречие между претендующей на абсолютную свободу личностью и противостоящей ей толпой. Эта проблема всё время находится в поле зрения спорящих — дяди и племянника. Оба героя резко противопоставляют две сферы жизни: идеальную и эмпирическую. У каждого из них одна из этих сфер оказывается выше другой. Петр Иваныч заявляет: надо жить «как все». По его мысли, противоречия между личностью и массой исчезнут, если каждый примет общие, рациональные нормы, предложенные веком. Отношения самого Петра Иваныча с людьми лишены крайностей: ни любви, ни ненависти, как он сам говорит, «привык к ним».

А племянник долго живет с убеждением, что «поэт», творческая личность, всегда «над» толпой, и толпа для него — «мишура, ложь, притворство» (I, 410).

⁸⁸ Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика. Статьи и рецензии. 1825–1842. Л., 1990. С. 136–194.

Тема «поэта и толпы» получает принципиальное решение в эпизоде, который можно назвать «концерт скрипача». Александр ошеломлен тем, что заезжий музыкант сыграл жизнь человека: детство, юность, любовь, страдания, разочарования. Это «вообще» жизнь и в то же время это его, Александра, жизнь. В рассказанной скрипачом «обыкновенной истории» герой Гончарова узнал свою жизнь, «горькую и обманутую». Адуев-младший сделал открытие, которое воспринимается им как катастрофа: оказывается, у него, Александра, столько же прав на исключительность, сколько у каждого из этой слушающей музыканта толпы.

Отношения личности и толпы в этом эпизоде прочитываются в двух планах. Музыкант находится и «внутри» эстетической ситуации: звучащая скрипка и вторящий ей, «как будто отдаленный гул толпы, как народная молва» (I, 412), оркестр. В этом ракурсе «толпа» — оркестр, вступающий в диалог со скрипкой. Но здесь же скрипач предстает и как «просто» человек, у которого свои отношения с толпой — зрительным залом. Конфликт между личностью и толпой разрешается не только в эстетическом плане, «внутри» музыкального произведения, но и в житейском, в отношениях музыканта и слушающих его людей. Александра удивляет не то, что немец-скрипач «могущественно повелевает толпой» (эти отношения укладываются в схему молодого человека), а то, что, закончив игру, в ответ на рукоплескания, музыкант «униженно кланяется и благодарит», т. е. признает и свою зависимость от этих людей. Позже Александр находит объяснение этим отношениям: скрипач не отрекается от мира, не «бежит толпы», он гордится ее рукоплесканиями. Музыкант понимает, что он — «едва заметное кольцо в бесконечной цепи человечества». Это пушкинское по своей глубине открытие героя (вспомним, например, стихотворение «Гнедичу» — «С Гомером долго ты беседовал один...») явно поддержано авторской интенцией.

Литературный контекст необходимо привлечь и при анализе той части сюжета, где развернуты мотивы: бегство из Петербурга — возвращение в отчий дом. Переживший максимальное отчуждение в столице герой покидает ее. Цитатность его мыслей и жестов в этом коротком эпизоде достигает громадной концентрации. Сидя в карете, настроив себя «на грустный лад», Александр, как Чацкий, «разрешается монологом». Его гневный монолог, адресованный «вообще» Петербургу («Прощай... великолепная гробница» и т. д.), имеет не конкретное, а обобщенно-образное содержание. Ритмически организованная с анафорами речь явно тяготеет к поэтической структуре. С точки зрения темы и выраженной в ней эмоции речь Адуева перекликается

со стихами Аполлона Григорьева («Город», 1845, и «Прощание с Петербургом», 1846). Но в отличие от этих стихотворений в монологе Адуева бегство из «города учтливой спеси, искусственных чувств, безжизненной суматохи» осмыслено и как возвращение к «всем и пажитям... родины» (I, 425). Мотив возвращения в отчий дом отсылает нас к богатейшей поэтической традиции 1820–1830-х годов⁸⁹. Грачи в этом монологе — не родовая усадьба, не привычный и родной мир детства, а нагруженный ассоциациями условно-поэтический мир Анти-Петербурга.

Говоря о родной усадьбе «оживу и воскресну душой», Александр почти цитирует «Желание» Жуковского («где воскресну я душой»). В этом же ряду могут быть названы и «Возвращение на родину» В. Панаева, и «Родина» Баратынского, и «Письмо» А. Крюкова, и целый ряд других произведений. Мотив возвращения в отчий дом, так литературно звучащий в устах Александра, мотив, ставший к 1840-м годам привычным и даже ходовым, одновременно свидетельствует и о цитатности, вторичности мыслей героя, и о естественности, даже универсальности переживаемого им настроения: это близко всякому.

Главный «грех» такого поэтического, как у Александра, видения мира не в том, что с точки зрения литературности оно вторично, а в том, что, эстетически гармонизируя мир, герой не учитывает главного: исторические формы жизни — и всех людей, и отдельного человека — постоянно меняются, они уже не соответствуют его поэтическим представлениям.

В родной, идиллический мир детства можно физически вернуться, но нельзя вновь «совпасть» с ним, потому что изменился и продолжает меняться сам герой и потому что процесс изменений вот-вот коснется и этого мира.

В начале VI главы 2-й части романа дан пейзаж, который явно рифмуется с описанием усадьбы, помещенным в начале 1-й части «Обыкновенной истории». Это идеальный (Ю. В. Манн) ландшафт: озеро, солнце, цветы. Но это уже не совсем «тот» привычный мир. О смысле грядущих здесь перемен читатель может догадаться по особому сюжету «гроза». Как бы на наших глазах идиллический мир превращается в мир страстей и борений.

«Сиюминутный» пейзаж превращается в обобщенное описание, имеющее объясняющий смысл, касающийся будущей судьбы Грачей,

⁸⁹ Этот мотив был популярен и у немецких романтиков. См. об этом: *Топоров В. Н.* Заметки о поэзии Тютчева (еще раз о связи с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник / под ред. Ю. М. Лотмана. Таллинн, 1990. С. 35.

тихого «уголка». Яркие, почти символические детали перекрывают бытовой смысл пейзажа. Поэтичность текста придает многозначность описанию, подсказывает, что у пейзажа есть второй план. Возникает мотив вырвавшихся на свободу стихийных сил: «конь мечется с веревкой на шее», «тщетно преследует его крестьянин». Страх охватил всё и всех: «Всё притихло, как будто ожидало чего-то небывалого» (I, 426). Описанный природный катаклизм — это знак того, что «уголок» неизбежно будет вовлечен в поток «исторической» жизни. Такой изменившийся «уголок» — усадьбу Малиновку — Гончаров изобразит в «Обрыве». «Всероссийская щель» (слова Аянова, одного из героев «Обрыва») будет показана в третьем романе как мир перемен, конфликтов, страстей.

Александр вернулся в Грачи с надеждой обрести покой в «простой, несложной, немудреной жизни» (I, 446), отдаться существованию «с дремлющим сердцем и умом» (I, 446). И вновь надо сказать: давно опровергнутый, разоблаченный миф о спасительном бегстве в гармоничный мир природы и естественных отношений для идеалистов Гончарова сохраняет свою притягательную силу. В «Сне Обломова» читаем: «Измученное волнениями или вовсе незнакомое с ними сердце так и просится спрятаться в этот забытый всеми уголок и жить никому не ведомым счастьем» (IV, 100).

До определенной поры Александр верит, что его «бегство» в мир «покоя» будет счастливым. Не случайно он вспоминает «руссоистские» строки из пушкинской поэмы «Цыганы» о людях городов, которые

...в кучах, за оградой
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов.

Герой «начал постигать поэзию *серенького неба, сломанного забора, калитки, грязного пруда и трепака*» (I, 447). Александр понял красоту прозаического: на той же странице сказано о «теньеровской» картине, которая видна из окна (мы сразу вспоминаем о коллекции фламандских мастеров Адуева-старшего). Поэзию «калитки» и «сломанного забора» Александр смог понять, только пройдя через петербургский опыт. Этот новый, надевший халат, успокоившийся Александр, как и прежде, вдохновляется пушкинским словом, но, как и прежде, берет из него только «свое», то, с чем в данный момент он совпадает.

Но нет «идеалисту» Гончарова покоя, наступит время, и он почувствует «тоску по Петербургу», а теплое, семейное существование в Грачах вновь увидит как «застой», «сон» (I, 450). Александр своим

личным опытом подтвердит еще одну обыкновенную истину, которая в литературном сознании 1840-х годов существовала как привычная и естественная. Молодой Ап. Майков в стихотворении «Раздумье» выразил ее так:

Блажен, кто под крылом своих домашних лар
 Ведет спокойно век! <...>
 Но я бы не желал сей жизни без волнения;
 Мне тягостно ее размерное течение.

В себе самом герой Гончарова обнаружит препятствия, мешающие ему слиться с этим «покоем». Одно из таких препятствий — печоринское безверие и скепсис. В церкви на всенощной Александр думает: «Ах! если бы я еще мог верить в это!.. Младенческие верования утрачены, а что я узнал нового, верного?.. ничего: я нашел сомнения, толки, теории... и от истины еще дальше прежнего... Боже!.. когда теплота веры не греет сердца, разве можно быть счастливым?» (I, 444).

И вновь обыкновенный молодой человек идет «по следам» литературных героев, которые воспринимаются как исключительные личности. В обыкновенной судьбе обнаруживаются те же порывы, катастрофы, мечты, что и у избранных. Но надо отметить и принципиальное отличие Александра Адуева от этих избранных, будь то Вертер или Онегин, Антиох («Блаженство безумия» Н. Полевого) или Печорин: ни одна утрата, ни один конфликт не останавливает естественный, обыкновенный ход его жизни; его душевные и духовные тупики и болезни никогда не перекрывают естественных возможностей его организма и личности в целом исцеляться и возрождаться. Он гораздо больше, чем названные герои, зависит от нормального потока времени, потока, который вносит естественные перемены в его внутренний мир.

Каждый раз, когда герой «Обыкновенной истории» переживает «катастрофу», гончаровский юмор дает нам почувствовать: это «не смертельно». Вот, например, катастрофа в отношениях с Наденькой. Вспомним эпизод на лестнице. Герой только что услышал из уст Наденьки, что она его больше не любит. Выйдя на лестницу, Александр рыдает, горе его искренне и абсолютно. И далее Гончаров «вдруг» дает длинный комический диалог дворника и его жены, которые гадают, кто это «воет»: собака, мошенник или человек, который обронил деньги (I, 291–292). Автор заставил нас засмеяться, и мы, догадываемся: эта рана заживет. Подобная догадка возникает у читателя и в целом ряде других ситуаций: например, когда посрамленный отцом Лизы герой собирается утопиться. Судьба Александра Адуева всякий раз подтверждает

наиболее общие, почти универсальные закономерности. Об одной из них Пушкин сказал так: «Что пройдет, то будет мило» («Если жизнь тебя обманет...»). Проявление такой «обыкновенной» (это происходит помимо его воли) закономерности в его судьбе теперь не кажется герою унижительным. Проклинавший петербургскую жизнь Александр уже по-другому видит прошлое: «Минувшее предстало ему в очищенном свете». Одна из гончаровских фраз — прямая отсылка к пушкинскому стихотворению. «Он, — сказано о герое, — помирился с прошедшим: оно стало ему мило» (I, 448).

Александр открыл на примере собственной жизни то, о чем Пушкин сказал в стихотворении «Телега жизни». Его жизнь, как и жизнь каждого, подчинена общим закономерностям: молодость, зрелость, старость. Да, он лишь один из многих, лишь «кольцо в бесконечной цепи человечества» (I, 415).

Противоречие между стремлениями личности и непреложными законами бытия в сознании Адуева-младшего не разрешается с помощью напряженных, глубоких медитаций, оно снимается самим естественным ходом его внутренней жизни. Он понял: покорность «общему закону», текучесть, изменчивость чувств не делают человеческое существование бессмысленным. Полнота жизни подразумевает причастность человека к страданиям, ибо в них «много важных условий, которых разрешения мы здесь, может быть, и не дождемся» (I, 450). «Здесь» — значит в земной жизни.

О возвышающем душу страдании не раз писали русские поэты.

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

(Пушкин. «Элегия»)

Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам;

Не испытав его, нельзя понять и счастья...

(Баратынский. «К Коншину»)

Позже о страдании, не только приносящем боль, но и освобождающем, просветляющем человека, противостоящем «мертвой пустоте», «мертвенности души», даже о «счастье страданья» писали Некрасов, Тютчев, Аполлон Григорьев. В 1840-е годы этот мотив стал уже привычным и был иронически переосмыслен в тургеневской «Параше». Но он не мог утратить свою связь с правдой «обыкновенного». В письме Александра именно его слова о необходимости и благотворности страдания в максимальной степени поддержаны авторской интенцией и воспринимаются как истина. Переболев печоринским скепсисом и безверием,

герой «Обыкновенной истории» в высшей точке своего духовного развития приходит к христианскому пониманию судьбы и признанию высшей, божественной воли в жизни человека, Промысла Божьего.

В литературе об «Обыкновенной истории» давно сказано о неподготовленности, неожиданности эпилога. Александр, написавший строки о страдании, о Божьем Промысле, и Александр, рассказывающий о выгодной женитьбе, — это как будто два разных человека. Неожиданность «превращения» героя становилась для читателя «эстетическим знаком, сообщающим “нечто” нашему разуму и чувствам»⁹⁰. Да, это так. Но при всей эстетически обозначенной неподготовленности финала мы сможем понять эпилог как особую часть сюжета романа, только если истолкуем его как итог, следствие, закономерность. Эпилог может только казаться неожиданным.

* * *

Трех главных героев своих романов Гончаров наделил общим свойством: все они в большей или меньшей степени обладают художественным видением мира. Еще критик Де-Пуле писал, что Илья Ильич истинный поэт, «хотя не написал ни одного сонета»⁹¹. Что касается Александра Адуева и Райского, то они стремятся творчески реализовать себя именно как писатели. Зачем Гончарову нужно, чтобы его «идеалисты» пробовали себя в художественном творчестве? Сопоставление Александра Адуева и Райского в этом плане особенно показательны. В обоих романах возникает параллель: так пишет герой (тут важны и стиль, и жанр, и способность к психологическому объяснению человека), а так — сам автор романа. Отмечено, что наличие, условно говоря, «романа в романе» приводит к тому, что «основное пространство текста воспринимается как “реальное”»⁹², т. е. по отношению к произведению, которое пишет герой, остальной текст выступает как «сама жизнь». Пожалуй, точнее будет сказать, что у читателя возникает двойное восприятие этого текста — и как текста, и как жизненной реальности. Конечно, в «Обрыве», где автор сосредоточен на проблемах философии и психологии творчества, это соотношение представлено более наглядно⁹³. Но аналогичная схема просматривается и в «Обыкновенной истории».

⁹⁰ Манн Ю. В. Философия и поэтика натуральной школы. С. 254.

⁹¹ См.: Григорьев А. П. Литературная критика. С. 336.

⁹² Лотман Ю. М. Текст в тексте // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1981. Вып. 567. Труды по знаковым системам XIV. С. 13.

⁹³ См.: Райнов Т. И. «Обрыв» Гончарова как художественное целое // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7. С. 32–75.

Эволюция Адуева-писателя дается в романе параллельно его «человеческой» эволюции. Этапы литературной деятельности Александра тоже очень естественны и обыкновенны. Сперва он предстает как автор унылых элегий. Затем — повестей о великих людях, очевидно, в духе Н. Кукольника, который, по словам И. И. Панаева, «полагал, что ему по плечу были только героические личности»⁹⁴. Следующий этап в творчестве Александра — повесть о двух возлюбленных, которые бежали в Америку (их «преследует закон», «целый мир забыл их», соперник героя, оказавшись через двадцать лет в тех краях, обнаружил в лесу хижину и их скелеты), в духе вульгарного романтизма, эксплуатировавшего экзотические фабулы. Писал Александр Адуев и «путешествия»; жанр этот в 1830-е и в 1840-е годы был очень популярен. И наконец, надо отметить его повесть о людях Тамбовской губернии, написанную в духе произведений натуральной школы: никакого романтизма, трезвый, «натуральный» взгляд на жизнь. Герои повести — «клеветники, лжецы и всякого рода изверги — во фраках, изменницы в корсетах и в шляпках» (I, 337). Тут чувствуется тот крен в «физиологизм» и «натуральность», которые не принимал сам Гончаров.

Адуев-писатель меняется, но каждое его новое произведение — это повторение того, что настоящая литература уже сделала «вчера», он абсолютно вторичен. Даже кратких сведений о литературных произведениях достаточно, чтобы понять их слабость. В его сознании жизненные явления делятся на две категории — «поэзия» и «проза». Он может писать и о том и о другом. Но жизни в ее полноте он передать не сможет, потому что «поэзия» и «проза» в его взгляде на мир сосуществуют отдельно, не сливаясь. Чего не хватает писателю Адуеву, писатель Гончаров демонстрирует постоянно, например на «своем» пейзаже. Описание ночной Невы построено именно как органичный сплав деталей, которые, по адуевским меркам, относятся к различным сферам. В этом описании «носителем лирической эмоции» (Л. Я. Гинзбург) оказывается и «песня», и лай сторожевой собаки — на равных. Пушкинский опыт в авторском видении мира проявляется в том, что различные сферы человеческого бытия, «высокое» и «низкое», «поэзия» и «проза», поняты как равнодостоинные взимания и взаимосвязанные⁹⁵.

Смена жанров в творчестве Александра говорит о его движении к роману. Но романа ни один из героев трилогии Гончарова написать не может. Главное препятствие — им недоступна тайна внутренней

⁹⁴ Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1950. С. 100.

⁹⁵ См.: Энгельгардт Б. М. «Фрегат “Паллада”» // Гончаров И. А. Фрегат «Паллада». Л., 1986. С. 753–760.

жизни человека. А без этого, по гончаровским меркам, нет романа. Высшая точка в духовной эволюции героя отмечена его догадкой, что у него нет писательского таланта. Эпигонство Александра — знак несостоятельности его притязаний быть творческой личностью в жизни, подняться над уровнем обыкновенного.

Понять эпилог «Обыкновенной истории» помогут два романа Гончарова, в которых даны другие варианты финала судьбы «неизлечимого романтика», «идеалиста».

У гончаровского героя, не достигнувшего гармонии в отношениях с миром, три варианта судьбы. Или, как Илья Ильич, «уйти» в мечту, в созерцательное существование, максимально ограничив свои контакты с «трогающей» его жизнью, меняющимся миром, миром «случайностей», миром бесконечных перемен. Конфликт Обломова с этим миром неизбывен, мир не переменится в соответствии с идеалом Ильи Ильича. А сам он никогда не сможет и не согласится соответствовать этому миру.

Или, как Райский, сублимировать живущую в идеалисте тоску по гармонии в бесконечный процесс художественного творчества: всё равно какого — живопись, писательство, ваение.

Или, как Александр Адуев, пойти на принципиальный компромисс. Но в том случае, когда речь идет об идеалисте, такой компромисс означает провал в пошлость. И тут уместно вновь вспомнить высказывание В. Майкова о том, что «обыкновенная история» человеческой жизни заканчивается «или односторонностью, или совершенною пошлостью»⁹⁶.

«Совершенная пошлость» — участь Александра, потому что пошедший на компромисс с жизнью «идеалист» должен переродиться. Он совсем не похож на Адуева-старшего, каким тот был пятнадцать лет назад. Это разные типы личностей и типы гончаровских героев. От признания общих закономерностей человеческого бытия до подчинения обыденным принципам поведения, которые диктуют сегодняшние обстоятельства, — немалое расстояние. «Слом» Адуева-младшего произошел не потому, что жизнь петербургская резко изменилась. «Преобразование» героя, данное в эпилоге, — это резкое авторское напоминание о социальных мотивировках, которые приглушенно звучали в основной части сюжета. Вернувшийся в Петербург Александр оказался в той фазе развития, когда его внутренних личностных сил оказалось уже недостаточно, чтобы противостоять давлению обстоятельств,

⁹⁶ На эту цитату в связи с эпилогом «Обыкновенной истории» обратил внимание В. И. Сахаров. См.: Сахаров В. И. Добиваться своей художественной правды. С. 125.

«века». В письме из Грачей, в котором Александр проявил так много ума и проницательности, он «прогнозирует» свою дальнейшую судьбу. Герой романа приходит к мысли, которую Печорин, размышляя о судьбе, выразил так: «Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками»⁹⁷. Александр приводит свои примеры. Его сосед справа и сосед слева — оба готовили себя в молодости к незаурядной судьбе и оба с годами избрали самый обыкновенный удел: один теперь «разводит картофель и сеет репу», а другой, «пописав некоторое время бумаги в палате, удалился сюда и до сих пор не может переделать старого забора» (I, 451). Упомянув о соседях, герой Гончарова «через запятую» ставит и себя в этот перечень. Схема судьбы та же, что у них: «Я думал, что в меня вложен свыше творческий дар...» В этом признании — зловещее предсказание.

Идеализм Александра подан автором, кроме всего прочего, как идеализм молодости. Приехавший во второй раз в Петербург герой оказался в той стадии своего развития, когда «жизнь его уже коснулась тех лет, когда всё, дышащее порывом, сжимается в человеке»⁹⁸, когда на смену энтузиазму и идеализму молодости должны были прийти энтузиазм творческой личности, энтузиазм новатора в жизни, энтузиазм Чацкого. Но в герое «обыкновенной» истории такого энтузиазма оказалось недостаточно. Не защищенный «идеализмом», сумасбродством, «поэзией» молодости, Александр Адуев оказался под жестким прессом обстоятельств. И поддался им. В эпилоге герой показан как бы в иной эстетической системе, в частности, меняется природа комического, которое так много определяет в авторской позиции. Новый Александр приобрел черты гоголевского героя. Его сегодняшнее поведение легко расшифровывается с помощью известной гоголевской формулы: «Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»⁹⁹ Создается впечатление, что Гончаров сознательно ориентирует читателя на этот гоголевский контекст.

По концепции Гончарова, только творческая личность может уйти от диктата обстоятельств, «века». Но «обыкновенному идеалисту» это не по силам.

Итак, создавая свой первый роман, свою «сказку», Гончаров стремился в «обыкновенной» истории молодого «идеалиста» выявить

⁹⁷ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. М.; Л., 1959. Т. 4. С. 411.

⁹⁸ Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. М., 1977. Т. 3. С. 91.

⁹⁹ Там же. Т. 4. С. 228.

максимально обобщенное, почти универсальное содержание. В создании образа «живой жизни», на фоне которого разворачивается спор главных героев, в раскрытии их характеров громадную роль играет литературный контекст. Обилие литературных параллелей дает возможность читателю осознать родство «обыкновенного» Александра Адуева с героями, которые традиционно понимаются как исключительные личности: Вертер, Онегин, Алеко, Печорин, Антиох («Блаженство безумия» Н. Полевого), Рене («Рене» Ф. Р. Шатобриана). Обилие литературных параллелей, выявляющих вневременной смысл «сказки», напряженное звучание темы судьбы убеждают в том, что «Обыкновенная история» не должна прочитываться как сугубо социально-бытовой роман. Конфликт «обыкновенного идеалиста» с жизнью, невозможность достичь желанной гармонии — это подтвердят и два других романа Гончарова — обусловлены не только «сегодняшними», но и «вечными» причинами, скрытыми в самом человеке. Этот ракурс в изображении обыкновенной судьбы определил то, что первый роман Гончарова стал важной вехой в становлении русского психологического романа.

1993

«СОН ОБЛОМОВА» КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ

Уже в первых критических откликах на «Сон Обломова» было отмечено, что этот отрывок из романа представляет из себя «полное художественное целое»¹. Известно множество восторженных отзывов современников Гончарова об этой главе. «Бесспорно, что “Сон” — необыкновенная вещь», — писал Салтыков-Щедрин в письме к П. В. Анненкову (29 января 1859 года), уже в то время, когда в «Отечественных записках» началось печатание полного текста романа².

Некоторые авторы подобных отзывов (Салтыков-Щедрин в том числе) гончаровского романа в целом его виде не приняли или приняли весьма холодно. Так, Ап. Григорьев посчитал, что роман к ранее опубликованной главе ничего существенного не добавил: «Всё его новое высказано было гораздо прежде в “Сне Обломова”»³.

По словам Гончарова, эта глава служит «ключом и увертюрой» ко всему роману⁴. Критики XIX века убедительно показали, что «увертюра» органично связана со всеми частями произведения. Но тем не менее в сознании читателей «Сон» существует как бы в двух ипостасях: и как одна из глав романа, и как отдельное произведение, обладающее своей особой жанровой природой.

«Разброс» мнений по поводу жанра «Сна Обломова» столь велик, что заставляет предположить: мы имеем дело не с «чистым» жанром, а с особым сплавом, следует говорить о разнообразных жанровых тенденциях, проявившихся в этой главе.

Необычность жанра 9-й главы почувствовал Достоевский. Задумывая роман о писателе (1870), он собирался включить в него «поэтическое представление вроде “Сна Обломова”, о Христе»⁵.

¹ [Без подписи] Русская литература в 1849 году // Отечественные записки. 1850. № 1. Отд. V. С. 15; <Гаевский В. П. + ?> Обзор русской литературы за 1850 год. II. Романы, повести, драматические произведения, стихотворения // Современник. 1851. № 2. Отд. III. С. 54.

² Салтыков-Щедрин М. Е. Литературная критика. М., 1982. С. 303.

³ Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967. С. 332.

⁴ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. С. 473.

⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1973. Т. 12. С. 5.

П. Д. Боборыкин о жанре этого произведения высказался так: «Когда в нашей литературно-художественной критике будут заниматься детальным изучением того, что представляет собою “письмо”, т. е. стиль, язык, пошиб, ритм, тогда ценность гончаровского письма будет установлена прочно. И такое единственное в своем роде стихотворение в прозе, как “Сон Обломова”, останется крупнейшей вехой в истории русского художественного письма»⁶.

Существует традиция прочитывать «Сон Обломова» в совсем ином ключе: как «физиологию русской усадьбы»⁷, или как «этюд в духе натуральной школы»⁸, или даже «сатиру на идиллию»⁹.

В самом общем плане можно сказать, что в этой главе обломовский мир, с одной стороны, воссоздан поэтически, с помощью образного слова, с подчеркнутой ориентацией на эстетическую традицию, а с другой — этот мир аналитически описан, охарактеризован с опорой на суждения и выводы, которые подаются как объективные, едва ли не научно обоснованные.

Читатель еще не успел познакомиться со взрослым Штольцем, но уже представлены два типа сознания, на сопоставлении которых в дальнейшем будет строиться роман. В зависимости от смены ракурса, «задания» в речи повествователя доминирует или поэтическое (обломовское), или аналитическое (штольцевское) начало.

Такой двойной взгляд на описываемый мир — характерная черта гончаровской прозы. Так, например, жизнь на Ликейских островах («Фрегат “Паллада”») показана и с «обломовской» («идиллия», «золотой век»), и со штольцевской точки зрения. И дело не в том, что, как считал Б. М. Энгельгардт, Гончаров сперва «соблазнился примером Базиля Галля» и дал описание островов в «эффе́ктном идиллическом плане», а потом сам «разоблачил» литературность своего рассказа¹⁰. Дело в органической необходимости для автора «Обломова» двух точек зрения на изображаемый предмет, что обеспечивает объемность изображения.

Осмысление такого «двойного» взгляда повествователя на Обломовку приводит к вопросу о природе и функции воображения в обломов-

⁶ Боборыкин П. Д. Творец «Обломова» (памяти И. А. Гончарова) // Русское слово. 1912. № 129. 6 июня. С. 2.

⁷ Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М., 1950. С. 287.

⁸ Краснощекова Е. «Обломов» И. А. Гончарова. М., 1970. С. 19.

⁹ Кантор В. Долгий навык ко сну: размышление о романе И. А. Гончарова «Обломов» // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 155.

¹⁰ Энгельгардт Б. М. «Фрегат “Паллада”» // Гончаров И. А. Фрегат «Паллада». Л., 1986. С. 757.

ском мире, об условиях, формирующих сознание, в котором воображение становится доминирующей чертой.

Каким же предстает обломовский мир, воссозданный по законам поэзии, художественного творчества?

Давно отмечено, что рассказ в 9-й главе не строится как сон¹¹. Но с первых же строк («Где мы? В какой благословенный уголок земли перенес нас сон Обломова? Что за чудный край!»¹²) читатель чувствует, что повествование будет вестись в каком-то особом, не бытовом плане. Поэтичность речи повествователя, проявляющаяся в ее ритмической организации и яркой образности, нарушения последовательности в изложении событий, легкость временных и пространственных переключений, ироническое освещение бытовых подробностей жизни, — всё это позволяет рассматривать состояние, в котором находится повествователь, как некий аналог творческого вдохновения. Рассказ о жизни «уголка» не строится как сон, но в сущности ничто в этом поэтическом повествовании свободным законам сна не противоречит.

Быт в этой главе не только точен и социально конкретен — это быт помещичьей усадьбы, — но в отличие от произведений натуральной школы быт здесь поэтичен, он не только «среда», он входит важнейшим компонентом в описание идиллического мира. «Романистом-поэтом» назвал Гончарова А. В. Дружинин. «Фламандство» автора «Обыкновенной истории» и «Сна Обломова» критик истолковал как способность находить «поэзию положительную в прозе жизни»¹³.

Человек Обломовки в этом поэтическом повествовании не только объект, но в какой-то мере и субъект творческого видения. Читатель отчасти воспринимает воссоздаваемую жизнь глазами самих обломовцев, он имеет возможность проследить, как формируется их сказочно-поэтическое сознание. На вопрос мальчика: «Отчего это <...> тут темно, а там светло?» — няня отвечает: «Оттого, батюшка, что солнце идет навстречу месяцу и не видит его, так и хмурится» (IV, 108).

Переход к обломовскому взгляду на мир обозначается порой не через прямую речь, а с помощью плавной смены точки зрения в повествовании. «Предметы теряли свою форму» (повествователь еще ведет описание «от себя»). Но вот чуть ниже: «Становилось всё темнее. Деревья сгруппировались в каких-то чудовищ; в лесу стало страшно:

¹¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 301.

¹² Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. СПб., 1998. Т. 4. С. 98. — Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

¹³ Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 129.

там кто-то вдруг заскрипит, точно одно из чудовищ переходит с своего места на другое, и сухой сучок, кажется, хрустит под ногой», — читателю дается возможность увидеть и пережить это «страшное» по-обломовски.

Повествователь, как правило, не стремится приблизить свою речь к речи обломовцев. Но временами он близок жителям «уголка» по характеру восприятия и объяснения мира: главное тут образ, а не анализ, метафора, а не «факты». Поэтическая речь повествователя сродни обломовскому сознанию. Так, огоньки в печах, которые слишком рано закрывали обломовцы, сравниваются с огоньками, появляющимися в сцене на кладбище в опере «Роберт-дьявол». Мужик Антип, которому в пятницу доставался конец воскресного барского пирога и который наслаждается более сознанием, что это господский пирог, нежели самим пирогом, сравнивается с археологом, «с наслаждением пьющим вино из черепка какой-нибудь тысячелетней посуды» (IV, 111).

Возможность мирного сосуществования двух точек зрения, крайне несходных по уровню «научности», но сходных по поэтическому характеру их выражения, комически выявлена в абзаце, посвященном грозам. Грозы, сообщает повествователь, «бывают постоянно в одно и то же время, не забывая почти никогда Ильина дня, как будто для того, чтобы поддержать известное предание в народе (обломовцы верили, что гром бывает от колесницы Ильи-пророка, на которой он по небу едет. — М. О.). И число и сила ударов, кажется, всякий год одни и те же, как будто из казны отпускалась на год на весь край известная мера электричества» (IV, 101). «Просвещенный» взгляд на природу грозы также выражен образно и не претендует на бóльшую, чем обломовский, доказательность.

Поэтическое начало в Илье Ильиче может быть понято как результат влияния обломовской жизни на его детскую душу. Его сознание сформировалось под влиянием предания, «тайны», веры в чудесное. Склонность Ильи Ильича к поэтическим фантазиям критик Де-Пуле рассматривал как черту характера, связывающую его с народной почвой: «Обломов... был поэт, и притом народный. И это так, хотя он не написал ни одного сонета»¹⁴.

¹⁴ Григорьев Ап. Литературная критика. С. 336. — Вывод Де-Пуле о том, что Обломов поэт «народный», категорически не принял И. Аксаков. В письме к критику от 6 июля 1859 г. он писал: «Вы называете Обломова поэтической превосходной натурой, “поэтом — народным”. Разве дворянским? Вы не объясняете нигде, что именно поэтического в этой натуре? Что общего между Обломовым и народными песнями, например, “Вниз по матушке, по Волге”? Звучит ли этот бодрый мотив в натуре Обломова? Нисколько. Он возрос не на народной, а на искаженной дворянской почве. Вы гово-

Мышление Обломова по природе своей не аналитическое, а образное, поэтическое, поэтому мечта так явственно оживает в его разговоре со Штольцем, так легко рождаются у него ассоциации, сравнения, образные ходы. В ответ на слова Штольца: «Да ты поэт, Илья!» — Обломов говорит: «Да, поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям искажать ее!» (IV, 177–178). В этих словах Ильи Ильича очень важная правда не только о нем самом, но и обо всех трех главных героях гончаровских романов: Александре Адуеве, Обломове и Райском. Все они склонны смешивать жизнь и «поэзию», склонны ждать, что жизнь преобразится по нормам искусства.

Легко заметить, что Обломовка описана как мир, чуждый романтическому сознанию: нет картин в духе Вальтера Скотта и т. д. Но в то же время «уголок» оказывается близок сентиментально-идиллическому сознанию. В «Сне Обломова» мы находим не чистый жанр идиллии, а тенденцию, которая утверждается особым стилем повествования, стилем, выражающим определенный взгляд на мир.

Основные признаки идиллического хронотопа описаны М. М. Бахтиным. Суть их сводится к следующему: «Органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к месту — к родной стране... родным полям, реке и лесу, к родному дому»; «идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, где будут жить дети и внуки»; «единство места жизни поколений ослабляет и смягчает временные границы между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни», сближает и сливает колыбель и могилу, детство и старость; строгая ограниченность идиллии «только основными немногочисленными реальностями жизни: любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возраст»; «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и человеческой жизни». Отметим еще некоторые идиллические мотивы, присутствующие в описании обломовской жизни: «совместная жизнь разных поколений», «соседство еды и детей», «смерть лишена трагичности», «патриархальное хозяйство», няня — «носителница народной мудрости»¹⁵.

рите, что он потому так и упал, что был поэт... Этого я решительно не понимаю. Что же такое поэзия по-Вашему? Разве ее свойство — делать из человека тесто?» (см.: Русская литература. 1969. № 1. С. 165 / публ. Н. Г. Розенблюма). Не услышав в Гончарове «ни малейшей симпатии к русской народности», И. Аксаков отказал и Илье Ильичу в связи с народной почвой (там же. С. 166).

¹⁵ См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 374–375; Ляпушкина Е. И. Идиллический хронотоп в романе И. А. Гончарова «Обломов» // Вестник ЛГУ. 1989. Сер. 2. Вып. 2 (№ 9). С. 27–33.

Обломовка описана как замкнутый мир, «уголок», отделенный от большого мира. Его можно окинуть взором, для обломовского человека он «как раз», человек не чувствует себя в нем затерявшимся, слабым и одиноким, не то что на берегу бушующего моря, «которое ядовито издевается над его гордой волей» (IV, 99). Небо, которое здесь ласково «жметса» к земле, сравнивается с родительской кровлей. Это родной, подчеркнуто неэкзотический мир¹⁶. Нет тут, как сказано, «львов рыкающих, тигров ревущих», а есть «коровы жующие, овцы блеющие и куры кудахтающие» (IV, 101).

В описании обломовской природы доминирует антропоморфный принцип: зима — «неприступная красавица», луна — «круглолицая деревенская красавица», дождь — «слезы внезапно обрадованного человека». Эта природа как бы сориентирована на человека, человек является модулем этого мира.

Сознание обломовцев в значительной степени сформировано этой природой. Пластичность, «округленность» форм, отсутствие резких перепадов, «громких», контрастных деталей в «пейзаже», мягкость, «человечность» климата, неспешная, естественная смена времен года — в этих и других с юмором поданных характеристиках можно увидеть реализацию идеи Монтескье о влиянии «географического» фактора на формирование национального характера. Это почувствовал в Гончарове Д. С. Мережковский: «Он следит, как мягкие степные очертания холмов, как жаркое “румяное” солнце Обломовки отразилось на мечтательном, ленивом и кротком характере Ильи Ильича»¹⁷.

Мир Обломовки описан как явно неромантический и потому чужой для «поэта и мечтателя»: перепела вместо соловьев, не бывает вечеров «в швейцарском или шотландском вкусе». Но это не значит, что «уголок» описывается как антипоэтический: он, как сказано, весь составлен «из ряда живописных этюдов, веселых, улыбающихся пей-

¹⁶ Очень может быть, что, подчеркивая неэкзотичность обломовского уголка, где протекало детство героя романа («Нет, правда, там моря, нет высоких гор, скал и пропастей, ни дремучих лесов — нет ничего грандиозного, дикого и угрюмого» и т. д.), Гончаров спорит с Карамзиным, который писал в «Рыцаре нашего времени»: «Назовем младенчество прекрасным лужком, на который хорошо взглянуть, который хорошо похвалить двумя, тремя словами, но который описывать подробно не советую никакому стихотворцу. Страшные дикие скалы, шумные реки, черные леса, африканские пустыни действуют на воображение сильнее долин Темпейских» (*Карамзин Н. М. Соч.: в 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 587*).

¹⁷ *Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. М., 1911. Т. 13. С. 245.* — Уместно напомнить, что и сам Гончаров в письме от 25 февраля 1873 г. к С. А. Никитенко, перечисляя внешние силы, обусловившие судьбу героя, написал: «климат, среда, протяжение — захохотья, дремотная жизнь» (VIII, 422–423).

зажей». Этот мир не исключает поэтического чувства. Но только чувства не романтического толка, не связанного с иерархическим восприятием явлений жизни. Поэтому о тамошних горах сказано и то, что с них «приятно кататься, резвясь, на спине» (переживание, обусловленное бытовой, жанровой ситуацией), и то, что, сидя на них, приятно «смотреть в раздумье на заходящее солнце» (подразумевается поэтическое состояние, подготовленное эстетическим отношением к природе, но не противопоставленным бытовому восприятию ее, а как-то органически связанным с этим восприятием). Сентиментально-идиллическое сознание не противопоставляет себя общей и обыденной жизни.

Сентиментализм, как известно, культивировал два основных варианта пейзажа: идиллический и оссиановский¹⁸. В «Сне Обломова» эти два пейзажа противопоставлены, выбор сделан в пользу первого, который одновременно осмыслен и как национальный.

В описании «уголка», выполненном в сентименталистском ключе, обозначен шаг к преодолению романтического индивидуализма и приобщению к «простым» общечеловеческим ценностям, который имеет принципиальное значение для понимания Ильи Ильича, его «мечты». В тех случаях, когда Обломов мыслит о себе сословно — «барин», не «другой», — он смешон и жалок. Но этот же герой, вскормленный Обломовкой, обладает способностью легко и просто слиться с миром простых людей, обыкновенных отношений, чувств. Традиция сентиментализма, как известно, предполагала возможность обнаружить поэтическое или даже идеальное начало в «обыкновенной» жизни, простом человеке.

Особая тема в «Сне Обломова» — воспитание ребенка. Штольцевское и обломовское воспитание резко противопоставлены. Основа штольцевского — рациональность, последовательность, система. Жизнь, практическая деятельность Штольца во многом подтвердят правоту, своевременность такого воспитания. Но и «неразумное» воспитание в обломовском доме: теплота семейных отношений, «слепая» любовь к ребенку, внушение ему с помощью сказки сознания своей исключительности — результатом имеет не только отрицательные качества взрослого человека (пассивность, надежда на «авось»). У Карамзина в «Рыцаре нашего времени» сказано: «Первое воспитание едва ли не

¹⁸ См.: Кочеткова Н. Д. Герой русского сентиментализма. Портрет и пейзаж в литературе русского сентиментализма // XVIII век. Сб. 15 / под ред. А. М. Панченко. Л., 1986. С. 83–96; Фаустов А. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов»: художественная структура и концепция человека: автореф. ... дис. канд. филол. наук. Тарту, 1990.

всегда решает и судьбу, и главные свойства человека. Душа Леонова образовалась любовью и для любви»¹⁹. Обломовское воспитание скажется на строе чувств героя. О спящем Илье Ильиче сказано: «Обломов, увидев давно умершую мать, и во сне затрепетал от радости, от жаркой любви к ней: у него, у сонного, медленно выплыли из-под ресниц и стали неподвижно две теплые слезы» (IV, 106).

Илья Ильич как бы не просто засыпает, а с помощью внутреннего усилия устремляется из мира страстей и страхов в идеальный мир, в рай-детство. Во сне он видит себя проснувшимся в детской кроватке — и это может восприниматься не как случайность сонной фантазии, а как реализация желания.

«Сон Обломова» надо рассматривать на фоне «многообразных форм “гражданского сентиментализма” 1840-х годов, разбивших “натуральную” школу на несколько течений и в своей эволюции приведших к устранению “натуральной” школы»²⁰.

О «сентиментальном натурализме» писал еще Ап. Григорьев. В «Сне Обломова» две тенденции — упор на «натуральность», объективность и стремление раскрыть в мире и человеке прежде всего «сердце»²¹ — не только обозначены, противопоставлены, но они в то же время, взаимодействуя друг друга, дают удивительно объемный, живой образ обломовского существования.

В 9-й главе Гончаров многократно меняет ракурс в описании обломовского мира. В соответствии с этим меняется и принцип типизации. В тех случаях, когда Обломовка увидена как «уголок» и как прошлая «племенная» жизнь русских людей, в ее мире подчеркивается однородность, единство; это мир не индивидуальностей, а мир людей с единым мировоззрением. Поэтому повествователь от рассказа о ком-либо из обломовцев легко переходит к обобщениям, касающимся всех.

Если учесть всё, что сказано в романе о жизни «края», то получится история Обломовки. Причем только часть ее имеет какие-то хроноло-

¹⁹ Карамзин Н. М. Соч. Т. 1. С. 588.

²⁰ Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма // Виноградов В. В. Избр. труды: поэтика русской литературы. М., 1976. С. 162.

²¹ Как поборник «сентиментального натурализма» выступает и Илья Ильич в споре с прямолинейным натуралистом Пенкиным, который в принципах «физиологии» видит высшее достижение искусства. Требование Обломова оплодотворить любовью мысль о человеке, даже если это «вор», «взяточник» или «падшая женщина», «помнить в нем самого себя», помнить, что «в этом негодном сосуде присутствовало высшее начало», — это протест гончаровского героя против жестокого, без учета «сердца», «физиологического» понимания человека.

гические вехи: события, описанные в «прошлогоднем» письме старосты; детские годы Ильи Ильича; времена, когда Верхлево еще не отделилось от Обломовки. Другая часть — это далекое прошлое, жизнь «наших предков», «Илиада русской жизни». Время этой части имеет сказочную неопределенность. Обломовка «историческая» — это только остаток, обломок той прошлой Руси, по которой разъезжали Илья Муромец и Добрыня Никитич. Отсюда и название «уголка» — Обломовка, и фамилия главного героя.

Отношение к миру и людям у обломовского человека во многом определяется его чувством семьи. Границы семьи (ср. описание семьи русского помещика в книге «Фрегат “Паллада”») очень размыты. За чайным столом мальчик Илья застаёт не только родителей, няню, но и «живущую у них престарелую тетку», и «пожилую девушку», и «деверя», и «каких-то старушек и старичков». Многие странности в поведении и сознании взрослого Обломова объясняются этим не угасающим в нем семейным началом, которое резко диссонирует с нормами петербургской жизни. При всей своей «ограниченности» идиллический человек в литературе, в частности у Гончарова, какими-то нравственными началами связан с народной жизнью.

Если смотреть на обломовскую жизнь в таком ракурсе (идиллия), то и совместная еда в этом мире не бытовая подробность, а мотив единения. Как и в описании жизни гоголевских старосветских помещиков, в «Сне Обломова» по ходу повествования «образы еды... начинают означать больше, чем подразумевалось вначале»²². Для обломовцев совместная еда — подтверждение чувств, не подверженных влиянию времени, свидетельство родства, которое нельзя «отменить». Такой «не петербургский» смысл совместной еде придает и Илья Ильич. Одним интересом к новостям, которые могут принести зазванные на обед гости, хотя об этом впрямую говорится в романе, не объяснишь его постоянное желание с кем-нибудь разделить трапезу. «Кого не любишь, кто не хорош, — говорит Обломов Штольцу, — с тем не обмакнешь хлеб в солонку» (IV, 178). Поэтому и в конце романа навсегда оставшийся в «домике» вдовы Ильи Ильич, пытаюсь соединить два принципиально несовпадающих мира, свой и штольцевский, предлагает другу поселиться здесь летом на даче, чтобы вместе ездить на Пороховые, устраивать совместные обеды.

Не только бытовой смысл имеет в описании обломовской жизни и мотив коллективного смеха (смеются долго, «как олимпийские боги»).

²² Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 166. — О метафорическом отождествлении еды и жизни см.: Фрейдберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1927. С. 159.

Такой «сопряженный с открыто-доверительным общением людей» смех свидетельствовал об «идиллическом потенциале жизни»²³. Смех в этой жизни — радостное ощущение своего «равновесия» в этом мире или радостное переживание победы над страхами: так радостно хохочут мальчик и няня, преодолевшие страх, вызванный только что рассказанной сказкой.

Мышление обломовцев мифично. В смехе обломовцев — учитывая связь мифа и ритуала — можно увидеть трансформированный вариант ритуального смеха, которому, как показал В. Я. Пропп²⁴, приписывалась способность и сопровождать жизнь, и вызывать ее.

Растворение личности в общем начале, смирение перед мудростью жизни оборачивается доверием к судьбе. «Надо Богу больше молиться да не думать ни о чем», — так мать Илюши формулирует главное условие, при котором обломовский человек может рассчитывать на благоклонность судьбы (IV, 129). Такая замкнутая, довлеющая себе жизнь названа «муравьиной». В гончаровском мире это сравнение имеет комический (например, в главе «Ликейские острова» в книге «Фрегат “Паллада”»), но не отрицательный смысл.

«Круговая», сориентированная на циклическое время, почти чуждая линейному, историческому времени жизнь обломовцев втягивается «случайностями», исключительными событиями (они поданы комически) в направленное движение. Эти чрезвычайные происшествия (пришло письмо из «чужого» мира, незнакомый человек забрел в Обломовку и т. д.) не могут превратить, изменить суть этой жизни, рассказ о том, что бывало и бывает²⁵, не превращается в «историю», «сюжет». Люди обломовского мира — не романские герои в том смысле, как писал М. М. Бахтин: романский герой «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»²⁶. А обломовцы — в этом коренная особенность такого типа жизни — «совпадают» со своей судьбой.

Обломовка — таков пафос повествования в 9-й главе — должна быть понята как мир закономерного, повторяющегося, а не исключительно и случайного. Поверхностный, ложный взгляд на жизнь «края» сочтет достойным внимания (напишут в газетах) лишь такое событие: «кре-

²³ Хализев В. Е., Шикин В. Н. Смех как предмет изображения в русской литературе XIX века // Контекст. 1985. М., 1986. С. 190.

²⁴ Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С. 184.

²⁵ «В целом “Сон Обломова” — это рассказ не о том, что было, а о том, что бывало...» (Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. С. 303).

²⁶ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 479.

стьянская вдова Марина Кулькова, двадцати восьми лет <...> родила зараз четырех младенцев» (IV, 101).

В соответствии с основной особенностью обломовского сознания повествование о взрослой жизни Ильи Ильича «не хочет» превращаться в цепь случайностей, исключительных явлений, так, скажем, и сон Ильи Ильича оказывается не единичным событием, случившимся 1 мая, а неким обобщением, суммой повторяющихся мотивов его обычных сновидений.

* * *

Путешественник, от имени которого ведется повествование в книге «Фрегат “Паллада”», не раз отмечает, что в увиденных им уголках мира жизнь находится на разных стадиях развития. Для их описания он использует метафоры «детство», «зрелость», «старость».

Философско-историческая идея возрастной эволюции отдельной нации и человечества в целом была близка многим современникам Гончарова. Мысль о единстве человечества, об общих этапах поступательного движения всех наций была к середине XIX века в европейской культуре уже привычной. В России теория возрастной эволюции связывалась обычно с именем И. Г. Гердера. «Весь жизненный путь человека, — писал немецкий мыслитель, — это превращение, и все возрасты его — это рассказы о его превращениях, так что весь род человеческий погружен в одну непрекращающуюся метаморфозу»²⁷.

Как отметил исследователь, «история восприятия творчества Гердера в России еще не написана»²⁸. Но несомненно, что основные положения философско-исторической концепции Гердера были хорошо известны в России. Об этом свидетельствует статья Гоголя «О средних веках»²⁹. Т. Н. Грановский в своих лекциях по истории (1848/49) подчеркивал, что Гердер «признавал неудержимый прогресс народа... говорил, что каждое общество есть такой же организм, как организм одного человека»³⁰. Аналогичные высказывания находим у Белинского. Ап. Григорьев уже как о само собой разумеющемся пишет, что в мире есть «организмы растущие, стареющие, перерождающиеся, но вечные народы»³¹. В середине века мысль о «возрастах» народов стала неким

²⁷ Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С. 170.

²⁸ Данилевский Р. Ю. И. Г. Гердер и сравнительное изучение литератур в России // Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы. Л., 1980. С. 194.

²⁹ См.: Самышкина А. В. Философско-исторические истоки творческого метода Гоголя // Русская литература. 1976. № 2. С. 38–58.

³⁰ Грановский Т. Н. Лекции по истории средневековья. М., 1986. С. 310.

³¹ Григорьев Ап. Эстетика и критика. М., 1980. С. 258.

общим местом, так что высказывавший ее не считал нужным ссылаться на Гердера³².

В книге «Идеи к философии истории человечества» Гердер писал, что каждый возраст общества — неповторимая система социальных, политических и культурных традиций и ценностей. Идеи немецкого мыслителя оказались столь популярными, в частности, и потому, что он предложил достаточно убедительное понимание диалектики общечеловеческого и национального в истории отдельного народа.

Гончарову была близка мысль Карамзина — она воспринималась романистом в системе гердеровских идей — о том, что «путь образования и просвещения *один* для народов, все они идут... друг за другом»³³. В книге «Фрегат “Паллада”» мир понят как единый; в землях, отделенных друг от друга громадными расстояниями, жизнь идет по одним законам. Поэтому такие категории, как «прогресс», «цивилизация», могут быть применены для описания любого общества.

Нация развивается исторически. Жизнь того или иного героя обусловлена не только тем, что он принадлежит к определенной национальности, но и его причастностью к конкретному этапу исторического бытия народа. Развивая в своем художественном творчестве эти идеи, русские писатели опирались на опыт Вальтера Скотта и Пушкина³⁴.

Внимание к определенной стадии в развитии народа приводит к проблеме «духа времени». Гердеровская мысль о том, что настоящее не отменяет и не обесценивает прошедшее, оно вбирает в себя ценное из этого прошедшего, отказываясь от отжившего, ненужного, оказалась очень важной для общественно-исторической концепции Гончарова³⁵.

Судя по книге очерков о кругосветном путешествии, Гончаров считал, что в поступательном развитии народов нет однообразия и равномерности. Не каждый народ проходит «правильно» все стадии в своем историческом движении. Возможны аномальные скачки, например из «детства» сразу в «старость». Во «Фрегате» он приводит пример цивилизации, которая «разошлась с жизнью», т. е. обрела себя на преждевременное угасание (II, 601).

³² См., напр.: Данилевский Н. Я. Россия и Европа. М., 1991. С. 82.

³³ Карамзин Н. М. Избр. соч.: в 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 416.

³⁴ См.: Макогоненко Г. П. Из истории формирования историзма в русской литературе // XVIII век. Сб. 13 / под ред. Г. П. Макогоненко, А. М. Панченко. Л., 1981. С. 3–66.

³⁵ О «системе времен» в учении Гердера см.: Жирмунская Н. А. Историко-философская концепция И. Г. Гердера и историзм Просвещения // Там же. С. 91–101.

В поступательном развитии нации возможны замедления, даже остановки. Для обозначения этого состояния Гончаров использует метафору «сон». Этой метафорой охарактеризована жизнь, которую путешественник обнаружил на Ликейских островах. Эта «детская» жизнь уподоблена ветхозаветным и гомеровским временам. «Сонная» жизнь на Ликейских островах остановилась в своем развитии на той стадии, где начинается царство духа. Как и в *Обломовке*, это не отказавшаяся от духовности жизнь, а существование, еще не приобщившееся к ней, т. е. не бездуховное, а додуховное существование.

Идеи Гончарова, высказанные во «Фрегате», могут быть использованы при анализе «Сна *Обломова*». Как известно, сам Гончаров при описании далеких земель неоднократно прибегает к обломовским параллелям.

В 9-й главе романа существование *Обломовки* осмыслено на той исторической глубине, когда этот мир воспринимается уже не как помещичья усадьба, не как провинция, противопоставленная столицам, не как поэтический «уголок», где уютно чувствительному сердцу, а как национальная русская жизнь на том этапе ее развития, который может быть обозначен метафорой «детство». Именно «детскую» суть обломовской жизни выделили некоторые критики. Назовем прежде всего А. В. Дружинина и В. В. Розанова. Для Дружинина Илья Ильич — «уроженец заспанной и все-таки поэтической *Обломовки*», «обломовщина» — явление интернациональное, «корень ее таится в незрелости общества», она характерна для «молодых стран»³⁶.

Обломовский мир описывается в 9-й главе с помощью античных аналогий: пристань на Волге — это «Геркулесовы столпы», рассказы няни — «Илиада русской жизни», а передаваемая от поколения к поколению мудрость жизни уподоблена «огню Весты».

У писателей первой половины XIX века русский быт, русская жизнь часто осмыслялись через параллели с античным миром. Один из примеров — «Рыбаки» Н. Гнедича³⁷. Такие параллели давно обнаружены в прозе Гоголя, для которого время Гомера олицетворяло «младенческую ясность человека»³⁸.

В произведениях непосредственных предшественников и современников Гончарова античность предстает не как вневременный идеал,

³⁶ Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. С. 458–459.

³⁷ См.: Кукулевич А. М. Русская идиллия Н. И. Гнедича «Рыбаки» // Учен. зап. Ленингр. ун-та. 1939. Сер. филол. № 46. Вып. 3. С. 284–320; Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 129–131.

³⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 8 т. М., 1952. Т. 8. С. 243.

а как исторически и географически локализованное бытие, прекрасный мир «детства» человечества³⁹. В общем плане можно сказать, что так воспринимал античность и Гончаров. Подтверждением этого является не только использование античных мотивов в «Сне Обломова», но и, например, объяснение в «Обрыве» судьбы Леонтия Козлова. Замкнувшийся в прекрасном, но лишенном непосредственной связи с сегодняшней жизнью, мире античности, Леонтий Козлов во многом близок Илье Ильичу. Тот и другой не сознают, что человек обречен на историческое существование, что нельзя вернуться в гармонию прошлой «детской» жизни.

По-другому, не идиллически, позволяет осмыслить семейное начало в жизни обломовцев «штольцевский» взгляд. С помощью многочисленных, часто комических подробностей повествователь убеждает нас: в семейной, «муравьиной» жизни от обломовца не ждут инициативы, активности, более того — ее осуждают. Инициатива не нужна и даже опасна, так как она может нарушить от века заведенный порядок. В этой связи об обломовцах сказано так: «Как что делалось при дедах и отцах, так делалось при отце Ильи Ильича, так, может быть, делается еще и теперь в Обломовке» (IV, 122).

Семейное, как в те годы говорили, «кровное», начало в быту русской жизни — эта тема напряженно обсуждалась историками, критиками, публицистами. Прежде всего назовем известную работу К. Д. Кавелина «Взгляд на юридический быт древней России» (1847) и ответную статью Ю. Ф. Самарина «О мнениях “Современника”, исторических и литературных» (1847). Текст «Сна Обломова» позволяет предположить, что аналитическое начало, т. е. «штольцевская» партия в речи повествователя, формируется с учетом идей Кавелина. «...Наша древняя, внутренняя история, — писал он, — была постепенным: развитием исключительно кровного, родственного быта»⁴⁰. В статье Кавелина есть образ сонной, погруженной в бездеятельный покой, в нравственную дремоту жизни: «Здесь человек как-то расплывается; его силы, ничем не сосредоточенные, лишены упругости, энергии и распускаются в море близких, мирных отношений. Здесь человек убаюкивается, предается покою и нравственно дремлет. Он доверчив, слаб, беспечен, как дитя. О глубоком чувстве личности не может быть и речи»⁴¹.

Не сугубо научный, академический, а «горячий», публицистический вывод-вопрос Кавелина был связан с новым этапом русской жизни,

³⁹ См.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 232–233.

⁴⁰ *Кавелин К. Д.* Наш умственный строй. М., 1989. С. 19, 23.

⁴¹ Там же. С. 22.

который Гончаров назвал *Пробуждением*. «Начало личности, — пишет Кавелин, — узаконилось в нашей жизни. Теперь пришла его очередь действовать и развиваться. Но как?»⁴² Это, конечно, вопрос и автора «Обломова».

Идеи Кавелина помогают понять и то, как осмыслился Гончаровым переход из «детской», обломовской стадии русской жизни в историческую. По мысли Кавелина, сближение России с Европой (эпоха Петра и последующий период) произошло не потому, что русские механически переняли западный опыт (хотя учеба у европейских стран имела место), а потому, что шедшая другими путями Европа «вышла к одной цели с нами». Изжив крайности (Европа — гипертрофированное чувство личности в ущерб общему началу, Россия, наоборот, — гипертрофированное чувство «семейственности» в ущерб личности). Россия и Европа оказались рядом на пути исторического развития. В них происходят сходные процессы: «...вся разница только в предыдущих исторических данных, но цель, задача, стремления, дальнейший путь один»⁴³. Поэтому появление «германского», штольцевского элемента — закономерный результат *внутреннего* развития русской жизни.

Стремление осмыслить «детство» того или иного народа неизбежно выводит писателя к проблеме национальной психологии, национального характера. Пушкин писал о тьме «обычаев», поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу», которые дают ему «особенную физиономию»⁴⁴.

Как сочетается мысль об историческом развитии, прогрессе с пониманием ценности традиций, привычек, обычаев? Это был один из трудных вопросов, с которыми сталкивалась литература, осваивавшая принцип историзма. Как отметил Ю. М. Лотман⁴⁵, Карамзин считал, что человек как личность (как целое, особое) менее зависит от привычек и поверий, чем человек как часть целого, как один из представителей народа. «Хотя и не можно иногда отличить россиянина от британца, — писал Карамзин, — но всегда отличим россиян от британцев: во множестве открывается народное»⁴⁶.

Одна из стержневых тем романа — скрытое, глубинное, неосознанное в обломовце.

⁴² Кавелин К. Д. Наш умственный строй. С. 59.

⁴³ Там же. С. 66.

⁴⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. [Л.], 1949. Т. 2. С. 40.

⁴⁵ Лотман Ю. М. Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII — начала XIX столетия // XVIII век. Сб. 13. Л., 1981. С. 89.

⁴⁶ Карамзин Н. М. Соч.: в 3 т. СПб., 1848. Т. 3. С. 650.

Когда в «Сне Обломова» говорится о влиянии на Илью Ильича «сказки», предания, о его страхах и мечте пожить за счет доброй волшебницы, — он показан как представитель сообщества, как один из обломовцев, у которого зависимость от поверия, «сказки» проявляется бессознательно, вопреки рассудку: «Узнал Илья Ильич, что нет бед от чудовищ, а какие есть — едва знает, и на каждом шагу всё ждет чего-то страшного и боится» (IV, 119).

Вместе с тем Обломов — человек переходной эпохи. Но масштаб этого перехода в 9-й главе обозначен по-разному. Это не только переход из патриархальной усадебной жизни в жизнь буржуазного Петербурга. Одновременно это и переход из *существования* («сна», «детства») в *историческую* жизнь, которая подразумевает прежде всего *личностное* начало, способность и мыслить, и чувствовать не как все, не как один из многих, а как единственный и неповторимый. «При смене двух исторических эпох, — писал Д. С. Мережковский о героях Гончарова, — являются характеры, принадлежащие той и другой, нецельные, раздвоенные. Их убеждения, верования принадлежат новому времени; привычки, темперамент — прошлому. Побеждает в большинстве случаев не разум, а инстинкт; не убеждения, а темперамент»⁴⁷.

Обломовский мир не знает и не хочет знать жизни напряженной, несущей неожиданное, исключительное. Один из основных признаков обломовской жизни — отсутствие страстей, которых обломовцы боялись «как огня». «Настали минуты всеобщей, торжественной тишины природы, те минуты, когда сильнее работает творческий ум, жарче кипят поэтические думы, когда в сердце живет вспыхивает страсть или большее ноет тоска, когда в жестокой душе невозмутимее и сильнее зреет зерно преступной мысли и когда... в Обломовке все почивают так крепко и покойно» (IV, 115), — это гармония неведения, но не гармония как результат преодоленных, усилием духа усмирённых, преображённых страстей. Но процитированная и аналогичные фразы наводят на мысль, что вход в историческую жизнь обернется не только завоеваниями, благом, но и утратами, злом. «Ни сильные страсти, ни отважные предприятия не волновали» обломовцев — знак ущербности их жизни. Но зато здесь нет «ни грабежей, ни убийств, никаких страшных случайностей» (IV, 103).

Мир «детства», свободный от страстей, оказывается желанным не только для обломовцев. «Измученное волнениями или вовсе незнакомое с ними сердце так и просится спрятаться в этот забытый всеми уголок»

⁴⁷ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 249–250.

(IV, 100), — человеку «большой», исторической жизни возвращение в обломовский мир сулит освобождение от страстей, от груза индивидуальной судьбы. «Жертва жизни частной» (Тютчев) стремится погрузиться в жизнь-«сон»:

Чувства мглой самозабвенья
Переполни через край...
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай.
(«Тени сизые смешались...»)

Но невозможно возвращение из исторической жизни в обломовскую и неизбежно пробуждение «страстей» в человеке сонного края. В обломовце, как в почке, дремлют все страсти; рано или поздно он обнаружит их в себе. Об этом мимоходом, но очень убедительно сказал в свое время (1893) В. В. Розанов; «Карамазовщина» — это название всё более и более становится столь же нарицательным и употребительным, как ранее его возникшее название «обломовщина»; в последнем думали видеть определение русского характера; но вот оказывается, что он определяется и в «кармазовщине». Не правильнее ли будет думать, что «обломовщина» — это состояние человека в его первоначальной непосредственной ясности: это он — детски чистый, эпически спокойный, — в момент, когда выходит из лона бессознательной истории, чтобы перейти в ее бури, в хаос ее мучительных и уродливых усилий ко всякому новому рождению⁴⁸.

Бытует взгляд на Обломова, согласно которому в Илье Ильиче надо увидеть «естественного» человека с его порывами к цельности и «барина», сознание которого отягощено помещичьим воспитанием. Согласно этой схеме всё дурное в герое — от барской жизни, а натура его чиста. Но препятствием к цельному, гармоническому существованию станет не столько барская «закваска» Обломова (что, конечно, имеет место и комически обозначено в романе), сколько не искусственные, а естественные страсти, проснувшиеся в самом герое. В реальной жизни Ильи Ильич укроется от страстей в «домике» на Выборгской стороне. Что касается его мечты, она окажется утопичной не потому, что она «барская» (герой не ведает другой, независимой, в бытовом смысле обеспеченной жизни, кроме как помещичье существование), а потому, что он сам и другие действующие лица его идиллической мечты освобождены от страстей, стихийных, непредсказуемых проявлений «натуры».

⁴⁸ Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 202.

Скрытое, тайное, подсознательное в обломовце может быть объяснено и понято через воспитавшую его «сказку». Через народное творчество — к тайне национальной жизни, — в таком решении для середины XIX века не было ничего неожиданного. Согласно концепции романтиков, опиравшихся на Шеллинга, фольклор должен быть понят как выражение национального самосознания. Но и к середине века это положение романтической эстетики не перестало быть спорным.

В 1840-е годы повышенный интерес к фольклору связан с деятельностью западноевропейских и формирующейся русской мифологических школ.

Как понята «сказка», ее природа и роль в жизни обломовцев в 9-й главе? Для уяснения этого вопроса надо обратиться к спорам о народном творчестве между западниками и славянофилами⁴⁹.

«Народ в своей национальной поэзии изображает идеал самого себя», — писал Ю. Ф. Самарин в статье «О мнениях “Современника” исторических и литературных»⁵⁰. Согласно славянофильской концепции, народное творчество не просто дает возможность постичь «дух народа», оно необходимо для выработки сегодняшних идеалов. В предисловии к «Русским народным песням» (высказанные там идеи были характерны для славянофилов)⁵¹ А. С. Хомяков писал, что «грамоты, сказки, песни языком своим, содержанием, чувством пробуждают в нас заглохнувшие силы; они уясняют наши понятия и расширяют нашу мысль»⁵².

Во многих высказываниях западников о фольклоре чувствуется полемичность по отношению к таким выводам. Для просветителей характерно настороженное или даже негативное отношение к фольклору. «Народные песни, сказки, обряды в глазах просветителей, — писал М. К. Азадовский, — являлись проявлением народного бескультурья и невежества»⁵³.

Для более глубокого понимания «штольцевского», аналитического истолкования «сказки», которое содержится в речи повествователя «Сна Обломова», обратимся к высказываниям Белинского по поводу фольклора. Вопрос об отношении Белинского к народному творчеству сложен, к нему не раз обращались исследователи⁵⁴, но ре-

⁴⁹ См.: Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 280–285.

⁵⁰ Самарин Ю. Ф. Соч. Т. 1–10, 12. М., Т. 1. 1877. С. 55.

⁵¹ См.: Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958. С. 388.

⁵² Хомяков А. С. О старом и новом. М., 1988. С. 243.

⁵³ Азадовский М. К. История русской фольклористики. С. 80–81.

⁵⁴ См.: Скафтымов А. П. Белинский и устное народное творчество // Литературный критик. 1936. Кн. 7; Азадовский М. К. История русской фольклористики; Русская литература и фольклор (первая половина XIX века). Л., 1976.

шенным он считается не может. Белинский писал о необходимости собирать произведения народного творчества, так как народная поэзия есть «прямая хранительница народного духа, непосредственный источник таинственной Психеи народной жизни»⁵⁵. Он признавал, что в народных песнях и сказках «своя жизнь и поэзия». Критик противопоставлял свою точку зрения тем, кто ратовал, по его словам, за «сермяжную народность» (VII, 481). Поэтому в полемическом zápale он порой отказывался видеть в народной поэзии «что-нибудь больше, кроме младенческого лепета народа, имеющего свою относительную важность, свое относительное достоинство» (VII, 483). Фольклор, согласно высказываниям Белинского, — продукт «младенческого» периода жизни народа. В рецензии на книгу Георгия Эвлампиоса «Амарантос, или Розы возрожденной Эллады» (1844) он писал: «...всякий возраст имеет свою поэзию... у народа, как и у частного лица, есть свое время младенчества, юности и возмужалости... в детском лепете народной поэзии хранится таинство народного духа, народной жизни и отражается первобытная народная физиономия» (VIII, 142).

Итак, по Белинскому, фольклор — это продукт той жизни («детство», доисторическое существование), ограниченность которой видна просвещенному сознанию. «...Если ему, — писал он о народе, находящемся на стадии “детства”, — суждено жить, а не прозябать растительно, другими словами: если ему суждено историческое существование, а не фактическое только, этот период рано или поздно должен кончиться» (VII, 605).

Противопоставление «предания» «разуму» в рассуждениях об историческом развитии народа находим и у других западников. Например, у Т. Н. Грановского, который писал: «...мы знаем, как образуются народные предания... первые представления ребенка не должны определять деятельность взрослого человека. У каждого народа есть много прекрасных, глубоких поэтических преданий, но есть нечто выше их, — это разум, устранивающий их положительное влияние на жизнь»⁵⁶.

Как же поняты «предание», «сказка» в «Сне Обломова»? С одной стороны, как отмечено выше, «сказка» — это необходимый компонент гармоничного «муравьиного» существования, мира «детства». «Сказка» для обломовцев — это ощущение тайны и попытка эту тайну объяснить,

⁵⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.; Л., 1955. Т. 7. С. 345. — Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁵⁶ Грановский Т. Н. Соч. М., 1900. С. 158.

это вера в чудо и «заклинание» его, стремление «приручить» чудо, это попытка с помощью воображения объяснить, разгадать мир.

Но здесь же представлено и совсем другое понимание «сказки». Если взглянуть на обломовскую жизнь в историческом ракурсе как на «племенную» жизнь эпохи «сна», то «сказка» — порождение испуганного сознания или праздного воображения. Так понятая «сказка» — это реакция «детского» сознания на страшный и непонятный мир, вымысел, не имеющий ничего общего с действительностью. «Нянька или предание, — читаем в романе, — так искусно избегали в рассказе всего, что есть на самом деле, что воображение и ум, проникшись вымыслом, оставались уже у него в рабстве до старости» (IV, 116).

И как полемическая реплика в духе Белинского, спорящего со славянофилами, звучит фраза: «Нянька с добродушием повествовала сказку о Емеле-дурачке, эту злую и коварную сатиру на наших предков, а может быть, еще и на нас самих» (IV, 116).

Такого плана суждения повествователя о «сказке» насторожили критиков почвеннических настроений: Б. Алмазова, Ап. Григорьева, Ю. Н. Говоруху-Отрока. «Помните еще место о сказках, — писал Ап. Григорьев, — которые повествовались Илье Ильичу и, конечно, всем нам более или менее, которых пеструю и широко фантастическую канву поэт развертывает с такой силою фантазии?.. Для чего в самом “Сне” — неприятно резкая струя иронии в отношении к тому, что все-таки выше штольцевщины и адуевщины?»⁵⁷

В связи с неоднозначным пониманием «сказки» в «Сне Обломова» надо говорить и о двойственной природе и функции воображения, которое так многое определяет в сознании обломовцев. Воображение понято здесь как основа поэтического видения мира. В то же время воображение, «проникшееся вымыслом», рассматривается как явная слабость, ущербность обломовского сознания. Может быть, это самый трудный и важный вопрос для исследователя, пытающегося разгадать «тайну» Ильи Ильича.

Творческое сознание не может не использовать воображение в своем стремлении понять мир и активно влиять на него. Используя выводы Я. Э. Голосовкера, можно сказать, что действенность, жизненность воображения зависит от качества питающей его фантазии. Фантазия, с точки зрения исследователя, — «та особая деятельность воображения, которая то содействует, то мешает воображению в творческом процессе зачастую излишеством комбинирования»⁵⁸.

⁵⁷ Григорьев Ап. Литературная критика. С. 329.

⁵⁸ Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. С. 140.

Голосовкер пишет о «двоякой роли и природе воображения»: «1) воображение — как высшая познавательная сила ума (*implicite*), как мир идей; 2) воображение как источник необходимых заблуждений и обманов-иллюзий для спасения сознания от ужасов неведомого. От первого пошла философия, от второго — религия»⁵⁹. Воображение второго рода, в котором доминирует фантазия как «целительная ложь», присуще и обломовцам. Страхи обломовцев порождают суеверия.

«В Обломовке, — пишет Гончаров, — верили всему: и оборотням и мертвецам». Оказывается, «Илиада русской жизни» была создана в те «туманные времена», когда человек еще «не ладил с опасностями», тайнами природы, когда «страшна и неверна была жизнь» и когда «терялся слабый человек, с ужасом озираясь в жизни, и искал в воображении ключа к таинствам окружающей его и своей собственной природы» (IV, 117).

Повествователь объясняет, как в «детском» сознании народа появляются религиозные представления, точнее суеверия. Это религиозность на начальной стадии обожествления природы, «когда и в воздухе, и в воде, и в лесу, и в поле царствовали чудеса» (IV, 117).

Это *историческое* объяснение обломовских страхов и суеверий может быть соотнесено с идеями Л. Фейербаха, высказанными им в работах «Сущность христианства» (1841) и «Сущность религии» (1845). В 1840-е годы эти идеи были хорошо известны в кругу Герцена и Белинского⁶⁰. Как уже отмечалось исследователями, в письме Белинскому от 22–23 марта 1842 года и в статье «Германская литература» В. П. Боткин рассуждает о религии, о природе как «первоначальном источнике веры» с опорой на Л. Фейербаха⁶¹. По свидетельству современника, во 2-м выпуске «Карманного словаря иностранных слов, вошедших в состав русского языка» (1846) «основная идея Фейербаха относительно религии выражена без всяких околичностей в статье о *натурализме*»⁶². Автором статьи был Петрашевский.

⁵⁹ Там же. С. 154.

⁶⁰ См.: Оксман Ю. Летопись жизни и творчества В. Г. Белинского. М., 1958. С. 333; Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960. С. 274, 599; Н. П. Огарев в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 77.

⁶¹ Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984. С. 119, 242–250, 298 (примеч. Б. Ф. Егорова); Володин А. И. Всякая религия основывается на отчуждении духа // Науч. докл. высшей школы. Философские науки. 1974. № 3. С. 98.

⁶² Энгельсон В. А. Петрашевский // Первые русские социалисты. Л., 1984. С. 65.

В отличие от западников славянофилы в философии Фейербаха увидели лишь грубую бездуховность, тупик европейского сознания⁶³.

Л. Фейербах отрицал в человеке какое-либо врожденное религиозное чувство. Он объяснял появление религиозных представлений исходя из отношений человека к природе. Религия, по мысли немецкого мыслителя, возникла исторически. Первоисточник религиозных представлений человека Фейербах видел в его чувстве зависимости, незащищенности, бессилия по отношению к не подчиненным его воле стихиям. Старейшая религия людей — это религия обожествленной природы. Такая религия, считал Фейербах, обрекает человека на бездеятельность и пассивность. Автор «Сущности христианства» и «Сущности религии» относил зарождение такого религиозного чувства к «детским временам человечества»⁶⁴.

Существенным является отличие, которое видел философ в «патриархальном представлении о Боге», «самом древнем, самом простом, самом естественном для похожего на ребенка необразованного человека» (этот Бог раскрывается в природе) от христианского понимания Бога, который дан «не в природе, а в человеке»⁶⁵.

Рассуждая о русском человеке «туманных времен», повествователь в «Сне Обломова» и говорит о той религиозности, о том чувстве зависимости от природы, которое Фейербах называет «естественным и патриархальным», которое еще не имеет признаков христианской веры. Это та «детская», по сути своей интернациональная стадия религиозности, когда она еще не стала духовным возвышением человека над миром природы. Находящаяся на этой стадии Обломовка легко может быть уподоблена жизни Древней Греции или Рима. А сходная жизнь на Ликейских островах осмыслена как параллель ветхозаветным и гомеровским временам.

* * *

Как известно, критические отклики на роман «Обломов» были очень противоречивы. Очень часто расхождения обнаруживались в толковании именно 9-й главы. Для Добролюбова мир Обломовки — это прежде всего крепостническая, барская жизнь, которая превращает

⁶³ Хомяков А. С. Письма о философии к Ю. Ф. Самарину // Хомяков А. С. Полн. собр. соч. М., 1861. Т. 1. С. 293–313.

⁶⁴ Фейербах Л. Сущность религии: лекции о сущности религии // Фейербах Л. Избр. философские произведения: в 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 421–811.

⁶⁵ Там же. С. 651, 421.

Илью Ильича в беспомощного созерцателя, ибо барство и рабство в нем «взаимно дополняют друг друга». По мысли Дружинина, повторим, Обломовка — это консервативная (как всякая «детская») жизнь молодых народов, в которой есть и «злая», и поэтическая сторона. С точки зрения Писарева, в «Сне Обломова» обрисована «старорусская» жизнь, из которой только с помощью просвещения можно перейти в «европейскую». Для Аполлона Григорьева Обломовка — это родная «почва», перед правдой которой «склоняется в смирении Лаврецкий», в которой «обретает он новые силы любить, жить и мыслить», но одновременно это и тот мир, остановившийся, в котором «вечно остаться... нельзя», «иначе погрязнешь в тине»⁶⁶. Поздний почвенник Ю. Н. Говоруха-Отрок, довольно холодно воспринявший 9-ю главу романа, охарактеризовал обломовский мир как «ту широкую полосу русской жизни, которую изобразили Пушкин в “Капитанской дочке” и С. Т. Аксаков в “Семейной хронике”». Но, по мысли критика, Гончаров в отличие от этих авторов показал русскую жизнь «как “мертвое царство”, а оно было не мертвое, а лишь заколдованное»: в нем не было «духовного движения», но была «духовная жизнь»⁶⁷.

Долгие годы историко-литературные работы о романе «Обломов» и о 9-й главе писались с опорой на добролюбовские выводы. Понятно, что это обернулось не только завоеваниями, но и издержками. И сейчас дело, конечно, не в том, чтобы сказать: каждый из критиков был по своему прав. Анализ «Сна Обломова» убеждает, что основа для появления различных, во многом противоречивых оценок главы заложена в самом тексте.

Два резко несходных взгляда на обломовский мир, проявляющиеся в речи повествователя, не столько спорят, опровергают, сколько дополняют друг друга. Обломовское начало и штольцевское не могут столкнуться «в открытую», как два спорящих «голоса». Дело не только в мягкости, естественности переходов от одной точки зрения к другой: «стыки» не чувствуются, «регистр» благодаря наличию промежуточных, нейтральных идейно-стилистических решений движется очень плавно. Эти два начала принципиально по-разному «живут»: одно из них поэтически творит мир, совершенно не озабочиваясь необходимостью *доказывать* правоту или закономерность такого существования. А второе стремится «разъять музыку», проанализировать, применить критерий историзма в характеристике этой жизни.

⁶⁶ Григорьев Ап. Литературная критика. С. 326, 420.

⁶⁷ Елагин Ю. [Говоруха-Отрок Ю. Н.]. Литературно-критические очерки: VII. Гончаров // Русский вестник. 1892. № 1. С. 339–346.

В совокупности, точнее во взаимодействии, эти два начала и обеспечивают ту объемность видения, ту объективность, которой отличается проза Гончарова.

Наличие разноречивых жанровых тенденций в «Сне Обломова» не разрушает, а, наоборот, утверждает эту объективность. Как известно, Гончаров считал, что в литературе середины XIX века «идиллия, сонет, гимн, картинка или лирическое излияние чувства в стихах» и «даже басни» — «всё уходит в роман»⁶⁸. Следуя этому принципу, он в «Сне Обломова» создал удивительно емкий и глубокий образ национальной жизни.

1992

⁶⁸ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 6. С. 456.

«НА ПОРОГЕ КАК БЫ ДВОЙНОГО БЫТИЯ...»

Роман «Обломов»

И критики XIX века, и современные исследователи не раз писали, что первая часть романа «Обломов» «лишена саморазвития», что в ней «нет завязки романа»¹. Если следовать этой логике, то надо признать, что настоящий роман начинается только со встречи Ильи Ильича и Ольги, когда повествование становится более динамичным, напряженным. И содержание романа тогда почти полностью сводится к «поэме любви» и, по сути дела, этой «поэмой» исчерпывается. «Сцена разрыва между Ольгой и Обломовым, — писал в своей рецензии Н. Д. Ахшарумов, — это последняя сцена романа; всё остальное, вся четвертая часть есть не более как эпилог»². «...В нежнейшей и одновременно бессильной и пассивной любви к Ольге — весь Обломов, альфа и омега его личности», — пишет Т. М. Гохштейн³. «Художественная действительность “Обломова”, — читаем далее в этой работе, — к событию стремившаяся (событие — история взаимоотношений Обломова и Ольги. — М. О.), событием исчерпывается и завершается»⁴.

Думается, художественная действительность романа Гончарова находится в более сложных отношениях с «событием». Не только с этим, самым значительным в развитии сюжета романа событием, историей любви Обломова и Ольги, но всяким «событием», т. е. любым отклонением от привычного хода вещей, которое «стремится»

¹ См., в частности: Развитие реализма в русской литературе: в 3 т. М., 1973. Т. 2. С. 71, 72 (автор главы — В. Недзвецкий).

² Ахшарумов Н. Д. Обломов. Роман И. Гончарова. 1859 // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике / сост. М. В. Отрадин. Л., 1991. С. 164.

³ Гохштейн Т. М. О жанровой природе полифонизма. Авторская позиция в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и И. А. Гончарова «Обломов» // Проблема автора в русской литературе XIX–XX вв. / под ред. Б. О. Кормана. Ижевск, 1978. С. 55.

⁴ Там же. С. 54. — О главном положении мотива любви в структуре романа «Обломов» как о «своеобразной черте его поэтики» пишет и Недзвецкий (Развитие реализма... С. 78).

превратить рассказ о привычном, повторяющемся в «историю», собственно в «сюжет».

Роман «Обломов» — сочетание (и в художественном плане очень значимое) разнородных сюжетных структур, в которых проявлены принципиально несовпадающие концепции мира. Говоря о приемах композиции, использованных в «Обрыве», и о задачах, стоявших перед писателем и требовавших определенных решений, Т. И. Райнов писал, что картина жизни в гончаровских романах включает в себя изображение двух принципиально отличных друг от друга жизненных состояний, противопоставлявшихся еще и в античной философии: «бытия» и «бывания», «пребывания» и «изменения»⁵. Для достижения полноты изображения Гончаров, по мнению Т. Райнова, использует два принципа композиции: принцип сопричастного сосуществования и принцип драматического взаимодействия. Принцип драматического взаимодействия «требует направленного развития действия к определенной фазе, развязке и определенного — нарастающего — хода действия в стремлении последнего к разрешающей ситуации»⁶.

«Поэма любви», т. е. вторая и третья части романа «Обломов», и построена по такому принципу. Но только учитывая оба композиционных принципа романа можно понять, какую роль играет «событие» в развитии темы, в раскрытии того типа сознания, носителем которого является Обломов. Построенные по принципу «сопричастного сосуществования», первая и четвертая части романа, в которых изображается «избегающая событий» жизнь, также очень важны для понимания смысла художественного мира романа.

«Поэма любви» как часть сюжета раскрывает в героях многое, можно сказать, наиболее существенное, но не всё. По отношению к жизни, изображенной по принципу сопричастного сосуществования, замкнутой, сориентированной на природное, цикличное время, жизни, в которой «сегодня как всегда, а завтра как сегодня», история любви Обломова — исключительное событие, аномалия, «болезнь». Главного героя можно понять до конца только тогда, когда нам раскроется смысл обоих типов существования, к которым он оказался причастен, и взаимодействие этих смыслов в границах единой судьбы героя.

Роман в целом и отдельные его части под напором «случайностей», исключительных событий имеют тенденцию превращаться в «историю», в «сюжет», в котором легко различимы хронологическая по-

⁵ См.: Райнов Т. И. «Обрыв» Гончарова как художественное целое // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. 7. С. 48–61.

⁶ Там же. С. 78.

следовательность событий и причинно-следственные связи между ними. И в то же время какие-то силы мешают полной реализации этой тенденции, тормозят это превращение, во второй и третьей частях романа они уступают динамике происходящих событий. Но в конце концов действие именно этих сил обусловило кольцевую композицию романа в целом: последняя фраза романа («И он рассказал то, что здесь написано») отсылает читателя к началу, нам как бы предлагается перечитать роман; оказывается, что в определенном смысле, композиционно, сюжет «замкнут» сам на себя, ему так и не удается превратиться в «историю», события которой однократны и связаны с определенным временем и местом, которая имеет начало, развитие и конец.

Роман построен на соотношении нравоописательного, циклического времени Ильи Ильича и исторического, линейного времени Штольца. Инерция субъективного обломовского переживания времени проявилась и в характере повествования о нем: это повествование «не хочет» превращаться в «историю» с началом и концом, оно сворачивается в кольцо. В финале романа резко обозначено: относительная временная дистанция (Штолец рассказывает историю Ильи Ильича через несколько лет после его смерти) должна восприниматься как абсолютная. Штолец и литератор находятся в историческом, линейном времени, а Обломов остался в «круговом», замкнутом.

Сюжет романа имеет не только «исторический», но и мифологический уровень. Последовательность необратимых событий, выбор, который делает в тех или иных ситуациях герой, его порыв к идеальной жизни, «поэма любви», попытки Ольги «разбудить» Обломова, — всё это организует сюжет «исторический». Прочитанный же «мифологически» роман предстает как повествование о бытии истинного обломовца. Пройдя через серию испытаний «случайностями», он остался верен себе. В этом бытии всё предопределено: не только начало предусматривает такой конец, но и конец предусматривает такое начало. Инерция жизни так и не перевела существование Ильи Ильича из стадии «пребывания» в стадию «становления».

Сопоставление, лежащее в основе романа, определяющее его структуру, явно не сводится к сравнению двух любовных историй. Это сопоставление двух типов жизни, в одном из которых главное — цикличность, повторяемость событий, «пребывание», а в другом — направленное, необратимое движение, главенствующая роль «случайности», «изменение», «становление», т. е. сопоставление двух миров, центрами которых являются носители резко противопоставленных сознаний — Обломов и Штолец.

Названное сопоставление, суть которого постигается постепенно, выводит наше сознание к универсальному противоречию. На этом уровне становится очевидной связь Гончарова с некоторыми его предшественниками, прежде всего с Пушкиным, которого также волновала проблема, «как сочетать “устойчивость” с постоянным движением, “необходимым условием совершенствования”», «как сообразовать “эллинскую” округлость, цикличность с “библейской” векторностью, с ценностной направленностью»⁷.

Смысл сопоставления двух типов сознания, двух миров не получает окончательного прояснения и к концу романа. «Спор» как бы продолжается, хотя Ильи Ильича уже нет. «Чем крупнее замысел произведения, — писал Б. М. Эйхенбаум, — тем теснее связано оно с самыми острыми и сложными проблемами действительности, тем труднее поддается благополучному “заканчиванию” его сюжет, тем естественнее оставить его “открытым”»⁸. Сюжет «Обломова» открыт в том смысле, что в итоге прослеженных сопоставлений у читателя нет твердого знания, какой из миров более «прав», более закономерен.

Каждый из двух главных героев гончаровского романа обладает способностью создавать вокруг себя зону притяжения, свое смысловое поле. Это поле, расширяясь, захватывает других персонажей. Так, в зоне Ильи Ильича оказываются и Захар, и Алексеев, и Агафья Матвеевна. А смысловое поле Штольца становится «своим» для Ольги, после того как она приняла его жизненные установки.

Каждый из двух сопоставляемых миров имеет несколько ракурсов осмысления: и бытовой, и психологический, и философский. Л. Я. Гинзбург, говоря о методах социально-моральной типизации в русском романе середины XIX века, пишет: «У Гончарова <...> главные его герои каждым своим проявлением демонстрируют присущее им основное моральное свойство или группу свойств, и в эти свойства всегда включено их социальное определение (эту установку широко использовал Добролюбов). Безалаберность и лень Обломова — это помещичья лень, тогда как энергия и практичность Штольца — это свойство разночинца из иностранцев»⁹. Но авторский замысел не сводится к социально-типовой характеристике в обрисовке героя. Необычный масштаб художественного обобщения, данный в романе и, в частности, в образе главного героя, был отмечен еще в XIX веке. Д. И. Писарев писал, что «в этом романе разрешается обширная,

⁷ Непомнящий В. Поэзия и судьба. М., 1983. С. 338.

⁸ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 183–184.

⁹ Гинзбург Л. О литературном герое. Л., 1979. С. 125.

общечеловеческая задача»¹⁰. Об этом же с некоторой категоричностью писал Владимир Соловьев: «В сравнении с Обломовым — Фамусовы и Молчалины, Онегины и Печорины, Маниловы и Собакевичи, не говоря уже о героях Островского, все имеют лишь *специальное* значение»¹¹.

Говоря о своих героях, Гончаров употреблял термин «идеал». В письме к И. И. Лъховскому (2/14 августа 1857 г.) он размышлял о романе «Обломов»: «Меня иногда пугает, что у меня нет ни одного типа, а все идеалы: годится ли это? Между тем, для выражения моей идеи мне типов не нужно, они бы вели меня в сторону от цели. Или, наконец, надобен огромный, гоголевский талант, чтобы овладеть и тем и другим»¹². В толковании природы художественного образа Гончаров опирался на теоретические суждения С. Шевырева и В. Майкова. С. Шевырев противопоставлял Жан Поля (как создателя «идеалов») Вальтеру Скотту, в произведениях которого мастерски представлены различные исторические типы. «Если Жан Поля, — писал критик, — мы называем идеальным романистом, то В. Скотту, как совершенно ему противоположному, прилично название исторического»¹³.

Идеал понимается как особая, максимальная степень обобщения в художественном образе, в котором доминирует вневременная, общечеловеческая суть. Так, по определению В. Майкова, идеальными могут считаться образы, которые «вполне выражают человеческие характеры», как, например, лица драм Шекспира¹⁴. А искусство Вальтера Скотта проявилось, по мысли В. Майкова, в создании исторических типов, в умении «изобразить *человека* под влиянием известных условий времени, местности и судьбы»¹⁵.

Благодаря критике XIX века, да и многим литературоведческим работам нынешнего столетия, за Гончаровым, несомненно, закрепилась слава создателя в первую очередь литературных типов. Однако анализируя структуру его образов, определяя принципы их создания, необходимо учитывать и эстетическую ориентацию самого автора. Очевидно, что художественный метод Гончарова позволял ему — как и Гоголю — выявить в герое и «сегодняшнее», «историческое», типовое и «идеальное», вневременное, универсальное¹⁶.

¹⁰ Писарев Д. И. Собр. соч.: в 3 т. Л., 1981. Т. 1. С. 43.

¹¹ Соловьев В. Собр. соч.: в 10 т. СПб., 1912. Т. 3. С. 191.

¹² Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 244.

¹³ Московский вестник. 1827. № 20. С. 413–414.

¹⁴ Майков В. Литературная критика. Л., 1986. С. 342.

¹⁵ Там же. С. 209.

¹⁶ См.: Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров — романист и художник. М., 1992. С. 84, 129, 137–139.

В социально-психологическом плане наличие пары контрастно сопоставленных героев в «Обломове» было связано с особенностями жизни эпохи Пробуждения, т. е. 1840–1850-х годов: представитель дворянского гнезда и буржуа, романтик, «поэт», человек умозрительного мирозерцания и трезвый практик, делец, рационалист. Но сопоставление двух типов сознания, которое дает писатель, имеет не только социально-исторический, но и универсальный, «идеальный» план.

Илья Ильич, решивший, что жизнь его имеет целью «выразить возможность идеально покойной стороны человеческого бытия», назван обломовским Платоном¹⁷. Это сравнение в сюжете романа имеет глубокий смысл. В первой половине XIX века сравнение с Платоном обозначало прежде всего склонность к мечтательности. Так, о «мечтательной философии» Платона, возродившейся в XIX веке (имелось в виду шеллингианство), писал К. Батюшков в работе «Нечто о морали, основанной на философии и религии» (1815). А вот что писал автор «Отечественных записок» в обзоре французской литературы о наиболее распространенном взгляде на античного философа: «Платон <...> не что иное, как диалектик, лучше мечтатель. Ему не отказывают в способности творчества и потому думают, что он делал бы больше успеха в поэзии, но <...> наука не была его делом»¹⁸.

Л. С. Гейро полагает, что, сравнивая Обломова с Платоном, Гончаров отсылает читателя к диалогу философа, имеющему название «Теэтет». Исследовательница приводит слова В. Соловьева, по мнению которого в этом произведении дана «речь об истинном философе как чистом теоретике, находящем свою свободу и достоинство в намеренном отчуждении от всего практического, делового, житейского как “рабского” и “унизительного”»¹⁹.

К этому соображению можно добавить следующее. Платон различал два основных типа жизни: жизнь «созерцательную» и «деятельную». Об этом подробно написал последователь философа Альбин. Согласно Платону, «главное в созерцательной жизни — знать истину, а в деятельной — делать то, что велит разум». И далее: «Созерцание — самое важное и привлекательное, всегда доступное и зависящее от нас самих», «философу пристало непрерывное созерцание»²⁰.

¹⁷ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 1998. Т. 4. С. 474. — Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

¹⁸ Отечественные записки. 1847. № 11. Отд. VIII. С. 9.

¹⁹ Гейро Л. С. Примечания // Гончаров И. А. Обломов. Л. 1987. С. 679.

²⁰ Платон. Диалоги. М., 1986. С. 437–438.

Итак, «созерцание» больше пристало философу, но и второй тип жизни, деятельный, также естествен и обладает своими достоинствами. Как отмечают современные исследователи, выделение этих двух основных типов жизни восходит к народной мудрости, к народному сознанию²¹. Таким образом, делая героями своего романа «созерцателя» и «деятеля», Гончаров следовал древнейшей традиции. Сопоставление, развернутое на таком «вечном» уровне, приводит читателя к мысли, что этот «спор» может быть разрешен только в большой временной перспективе, причем разрешен не в результате безоговорочной победы одной стороны над другой. Сама неизбывность спора, его «вечность» свидетельствует о том, что истинные отношения между обеими сторонами заключаются в их «взаимодополнительности», а не в отмене друг друга. Разрешение этого спора возможно лишь на пути сопряжения «спорящих голосов»; только такой синтез дает возможность максимально приблизиться к реальности живой жизни, парадоксально соединяющей в себе самые, казалось бы, непримиримые крайности.

Что касается главных художественных установок в осмыслении контрастной пары «Обломов — Штольц», то они создают в романе два встречных движения: с одной стороны, противоположность, несхожесть этих двух героев, двух миров всячески утверждается, демонстрируется, с другой — в этом, в частности, заключается роль юмора — эта контрастность корректируется или вообще снимается.

* * *

В отличие от Александра Адуева, героя первого романа Гончарова, очередной его «идеалист» на принципиальный компромисс с петербургской жизнью не идет, несмотря на давление этой жизни. Как постепенно выясняется, Обломов вообще не способен на такой компромисс. Чтобы понять, что делает героя столь непреклонным, необходимо осмыслить природу и суть его мечты.

В душе Ильи Ильича есть образ желанной жизни, который является для него ориентиром, мерилom жизненных явлений, опорой в испытаниях; этот идеал для героя не менее, а порой и более реален, чем эмпирическая действительность. Готовность и потребность отдаться мечте, погрузиться в воображаемый мир — важнейшая черта героя. Не случайно именно мечту Ильи Ильича как особый компонент сюжета романа отметил Л. Н. Толстой, записавший в дневнике (1889): «Читали “Обломова”. Хорош идеал его».

²¹ Брагинский Н. В., Леонова Д. Н. Комментарии // Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. С. 180.

Мечта героя — это не только «память», мысленное воссоздание того, что было в реальной Обломовке. Не менее важно и то, что мечта — это и плод творческих усилий Ильи Ильича, его поэтических дум. Грезы Обломова о будущей жизни в имении, рассказ о своей мечте Штольцу образуют особый, «лирический» сюжет в романе, который имеет важнейшее значение для понимания героя.

В отличие от плана переустройства имения, необходимость составления которого мучительна для Ильи Ильича, мечта дает возможность свободного творчества, в мечте герой оказываетсядемиургом желанного мира. Об одних и тех же событиях Обломов думает совершенно по-разному в зависимости от того, идет ли речь о «плане» или свободном творчестве. Так, узнав о мужиках, ушедших из деревни, Обломов, как сказано у Гончарова, «углубился более в художественное рассмотрение» этого события: «Поди, чай, ночью ушли, по сырости, без хлеба». Комический эффект возникает и оттого, что Обломов — автор «плана» оценивает событие иначе, чем Обломов-художник. «И что тревожиться? — успокаивает Илья Ильич сам себя. — Скоро и план подоспеет...» (IV, 95). Обломов убежден, что «жизнь есть поэзия» (IV, 178), но его творчество не подразумевает реального вмешательства в ход жизни. В философском диалоге Д. В. Веневитинова «Анаксагор. Беседа Платона» (1830) Платон говорит, что есть два вида поэзии. «Высшая» поэзия — это философия. Ею заняты люди «мыслящие и потому действующие». Есть другие поэты, «истинные», но не склонные к действию. Такой поэт «наслаждается в собственном своем мире», его мысль «вне себя ничего не ищет и, следственно, уклоняется от цели всеобщего усовершенствования»²². Илья Ильич именно такой, «чистый» поэт.

Насколько беспомощен Обломов в своем планировании, настолько он свободен, раскован в своей мечте; мышление его становится образным, поэтическим и одновременно конкретным, точным. Главное в этой умственной деятельности Ильи Ильича — воображение, которого так боится Штольц. Способность жить воображением, верить в воображаемый мир, стремиться к нему — этими качествами наделены многие литературные герои, которые генетически в большей или меньшей степени связаны с сервантесовским Дон Кихотом. Это «чудаки» (герои Филдинга, Смоллета, Стерна, Голдсмита, Диккенса), которые не хотят или не могут приспособиться к нормам жизни буржуазного общества. И главное качество носителей этого типа сознания обозначено в названии романа о Дон Кихоте, которое, по мнению Л. Пинского, надо пере-

²² Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 194–195.

водить не как «хитроумный», а как «одаренный живостью и тонкостью воображения»²³.

В сущности Илья Ильич хочет вернуться не в реальную Обломовку, а в Обломовку своей мечты. В реальной Обломовке гончаровскому герою, человеку — по сравнению с его предками — уже другого духовного опыта, человеку, душа которого нуждается в поэзии, в том, чтобы одновременно со стуком кухонных ножей звучала *Casta diva*, уже не обрести гармоничной жизни. Как не обрел ее Александр Адуев, вернувшийся из Петербурга в свою усадьбу Грачи. «Память», соединившись в мечте Обломова с «поэзией», дала полнокровный, яркий образ его идеала.

Впервые Штольц произносит слово «обломовщина», услышав признание Ильи Ильича о его мечте, о желанном существовании. Штольц вкладывает в это слово вполне определенный смысл: барские привычки, инертность, неспособность и нежелание действовать.

Илья Ильич может поведать о своем идеале, только находясь в особом расположении духа, как бы грезя, и только образным языком искусства, нарисовав живые картины. И единственный человек, которому он это рассказывает, на понимание которого надеется, не воспринимает сути его мечты. Услышав, как Обломов рассказывает о желанной жизни, Штольц воскликнул: «Да ты поэт, Илья!» Но это замечание относится только к характеру обломовской речи: образной, поэтической. Штольц не услышал в признаниях своего друга самого главного: в обломовской мечте по законам поэзии, искусства протекает сама жизнь. Штольц видит только бытовую сторону такого существования, поэтому он так категоричен: «Ты мне рисуешь одно и то же, что бывало у дедов и отцов» (IV, 178). И мечта Ильи Ильича, и жизнь его в Обломовке «прочитаны» Штольцем в соответствии с философией «физиологии», в плане жесткой социально-психологической детерминированности: «Началось с неумения надевать чулки и кончилось неумением жить» (IV, 392).

В плане социального детерминизма жизнь гончаровского героя легко прочитывается как одна из многих. Даже сам Обломов говорит о себе Штольцу: «Да я ли один? Смотри: Михайлов, Петров, Семенов, Степанов... не пересчитаешь: наше имя легион!» (IV, 184). Пока Обломов рассматривается в ряду многих, ссылка на «обломовщину» кажется достаточной. Но по ходу сюжета мы начинаем понимать, что мечта Ильи Ильича, его порыв к идеалу, придает исключительность его личности и обуславливает трагический смысл его судьбы.

²³ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1991. С. 303.

В чем принципиальное отличие существования Ильи Ильича в мечте от его реальной жизни? В мечте он не испытывает ни страха, ни скуки. С одной стороны, страхи героя — это наследие обломовской жизни. В детстве его лелеяли, «как экзотический цветок в теплице» (IV, 141). Именно тогда «боязнь и тоска» засели ему в душу (IV, 118). Его страх перед спонтанной, непредсказуемой жизнью имеет глубинную, внерассудочную природу. Поэтому сравнение с «экзотическим цветком» получает в IV части романа развитие: Обломов здесь уподоблен «драгоценному растению», которое невидимая рука посадила «в тень от жара, под кров от дождя, и ухаживает за ним, лелеет» (IV, 384).

На второй странице романа сказано, что лежание для Ильи Ильича было «нормальным состоянием». Эта фраза вызывает улыбку. Но в четвертой части слова о лежании героя не кажутся смешными: сравнения «экзотический цветок», «драгоценное растение» подсказывают читателю: иначе этот человек не может, не выживет.

С другой стороны, очевидно, что существует какая-то связь между склонностью к страхам и созерцательным отношением к жизни. Эта имплицитно выраженная мысль Гончарова находит подтверждение в современных работах. В научных терминах она выражена так: «тотем» и «табу» — эквиваленты понятий вожделения, движущего людьми действия, и «страха», вдохновляющего созерцателей²⁴.

Напряженность отношений Обломова с реальностью проявляется, в частности, в том, что он почти никогда не шутит над собой, боится показаться смешным. Совсем иначе он ведет себя в мечте. Степень раскованности, естественности, свободы в его грезах такова, что он вставляет в них смешной эпизод, в котором сам участвует (босоногая баба «с загорелой шеей... чуть-чуть, для виду только обороняется от барской ласки»), — эпизод, от которого они оба со Штольцем «покатились со смеху» (IV, 179). Этот смех — убедительное свидетельство того, что в своей мечте Обломов свободен от всяких страхов.

Если в быту лень Ильи Ильича — это прежде всего барская привычка ничего не делать, нежелание быть, как «другие», то в мечте его лень — это и поэтическая, вдохновенная лень, и идеальное душевное состояние эпикурейца — атараксия. По учению эпикурейцев, только избавившись от страха — перед богами, смертью, непонятными явлениями природы — и воздерживаясь от действия, можно достичь «уравновешенного

²⁴ См. примечания С. С. Аверинцева к переводу раздела книги О. Шпенглера: *Шпенглер О. Закат Европы // Самосознание европейской культуры XX века / сост. Р. А. Гольцева. М., 1991. С. 54.*

блаженства самодовлеющего бытия»²⁵. Но человек, стремящийся к самодовлеющему бытию, покою, не может, согласно эпикурейцам, не устранившись от активной деятельности во «внешнем» мире. Идеал Обломова, таким образом, по самой природе своей оказывается невоплотим: он «запрещает» что-либо воплощать; он требует отказа от любой деятельности и тем самым делает невозможной и собственную реализацию. Поэтому максимум естественной, свободной деятельности Ильи Ильича, связанной с Ольгой, заключается в том, чтобы «мечтать о ней, играть мысленно в счастье и волноваться» (IV, 318). Не случайно герой буквально приходит в ужас, когда после вопроса Захара о свадьбе представляет себе, как реально надо будет вести себя: «мерещилось всё такое скучное, страшное» (IV, 320). Он хотел испугать Захара, но «испугался сам больше его» (IV, 326).

Скепсис Обломова по отношению к жизни, в которой надо «двигаться», действовать, почти абсолютен. Такое существование для него — «скука». Молодой Писарев увидел в разочарованности Обломова вариант российской апатии, родственной байронизму²⁶. А П. В. Анненков посчитал, что в своем неприятии мира герой Гончарова близок Базарову: «У них одинаковый скептицизм по отношению к жизни; как Обломову всё казалось невозможностью, так Базарову всё кажется несостоятельным»²⁷. Но скепсис Обломова обусловлен не только реакцией на сегодняшнюю жизнь: его скука — это удел человека, вообще не принимающего «деятельность» как смысл жизни.

Осмысление мотива «скуки» в романе Гончарова подразумевает широкий литературный контекст. Очень емкую, почти универсальную формулу, связанную с бытийной проблемой скуки, находим в вольтеровском «Кандиде»: «Человек родится, чтобы жить в судорогах беспокойства или в летаргии скуки»²⁸. Герои Вольтера приходят к выводу, что труд — «единственное средство сделать жизнь сносною»²⁹, деятельность — спасение от скуки. Сходным образом решал эту нравственно-философскую проблему Гельвеций. В трактате «О человеке» он писал: «Скука — болезнь души. Каков ее источник? Отсутствие желаний достаточно сильных для того, чтобы занять нас»; «Счастье заключается не столько в обладании, сколько в процессе овладения предметом наших

²⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С. 189, 191, 192.

²⁶ Писарев Д. И. «Обломов». Роман И. А. Гончарова // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. С. 70.

²⁷ Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. СПб., 1879. Ч. 2. С. 248.

²⁸ Вольтер. Философские повести. М., 1985. С. 239.

²⁹ Там же. С. 241.

желаний... Душа тогда постоянно в действии... Она не знает скуки»³⁰. Судя по всему, с этими просветительскими рекомендациями Обломов был знаком не только по рассуждениям Штольца («Труд — образ, содержание, стихия и цель жизни» — IV, 182). Об этом же писал, например, Ж. Б. Сей, переводы из которого делал в молодости Илья Ильич (IV, 181). Именно Сею принадлежат работы «Основания счастья» и «Убивать время» (из «Hermite de la Quiane»), которые в переводах были напечатаны в России в 1825 году. В первой из них Сей, в частности, писал:

«Вот разговор, вчера мною слышанный:

А: Мне скучно.

Б: Верю.

А: Я богат; всякий спешит мне угождать, нравиться; не успею пожелать, уже исполнилось... Кажется, мне не должно бы скучать...

Б: Ты ждешь на себя впечатлений от других, ты невольник других. Для счастья надобно быть своеобычным, надобно производить, не быть производимым.

А: Как! Мне самому работать?

Б: ...Действуй — и скука убежит от тебя»³¹.

Легко заметить, что многие мотивы этого диалога разворачиваются и в соответствующих спорах Обломова и Штольца. Обломов не может воспользоваться советом Сея–Штольца, потому что в «действии» для него и заключается скука.

Тема скуки в романе Гончарова отчетливо соотносится и с соответствующим мотивом в пушкинской «Сцене из Фауста». Скука Фауста неизбывна: ни знания, ни слава, ни «мирская честь», ни любовь не могут победить скуку в его душе. Особенность ситуации Фауста в том, что нет необходимости действовать: ему всё дается без усилия³². Если для Фауста путь к желанному невозможен, то для Ильи Ильича он невыносим. В каждой из своих ипостасей — как истинный обломовец («по щучьему веленью»), как «поэт», как «философ» — Обломов хочет, чтобы мечта реализовалась сразу, по нормам искусства, без всяких усилий с его стороны.

В реальной жизни Обломов обречен смотреть на жизнь сквозь плену скуки, но он легко освобождается от нее в своих фантазиях о же-

³⁰ *Гельвеций*. Соч.: в 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 382, 387, 415.

³¹ *Сей Ж. Б.* Основания счастья // Московский телеграф. 1825. Ч. 2. № 8. С. 273; См. также: *Сей Ж. Б.* Убивать время (из «Hermite de la Quiane») // Невский альманах на 1825 г. СПб., 1825. С. 166–168. (Пер. Вл. Княжевича.)

³² См.: *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С. 136–137.

ланном мире. При чтении произведения Пушкина и романа Гончарова в нашем сознании постепенно формируется представление о проблеме свободного, творческого, действенного отношения к жизни.

* * *

Обломов тяготеет к локальному, одомашненному пространству. Ему внутренне чуждо стремление погрузиться в чужой мир. Книга «Путешествие в Африку» не дочитана, открытая страница успела заплесневеть.

Имеет ли смысл пространственное, экстенсивное освоение мира? — это сквозная проблема романа. В отличие от Штольца Обломов не верит, что путешествие, накопление новых и новых сведений о внешнем, чужом мире приблизит его к счастью. Эта черта — наличие страсти к познанию чужого мира — релевантна в описании двух контрастных типов сознания. В этом плане оппозиция «созерцатель» — «деятель» может прочитываться в романе как «восточное» и «западное» сознание. Именно в этом ракурсе дана названная оппозиция в «Письмах об Испании» В. П. Боткина. Гончаров, как известно, в работе над книгой «Фрегат “Паллада”» учитывал опыт своего предшественника в описании путешествия. В частности, в одном месте, намекая на песню гётевской Миньоны, он заметил: «Dahin бы, в Гренаду куда-нибудь, где так умно и изящно путешествовал эпикуреец Боткин» (II, 83).

О бессмысленности и даже противоестественности покидать родную землю ради того, чтобы повидать чужие края, говорит в «Письмах об Испании» старый мавр. Вот краткий диалог мавра с путешественником, от имени которого ведется повествование:

— Из какого ты народа? — спросил меня старый мавр.

— Я русский, — отвечал я.

— Об этом народе я никогда не слыхал. А зачем едешь в Танхер?

— Из любопытства, посмотреть вашу землю.

Мавр подумал несколько и потом медленно проговорил с тем величавым, спокойным достоинством, которое принадлежит одному Востоку:

— Аллах велик! Никто не может знать, какой дорогой он ведет его. Но сохрани аллах, чтобы я мог оставить свою землю из любопытства видеть другие земли³³.

Эпикурейская созерцательность, войдя в душевный мир путешественника, постепенно гасит в нем стремление к экстенсивному освоению

³³ Боткин В. П. Письма об Испании. Л., 1976. С. 120–121.

мира. На последней странице он сообщает: «В голове у меня нет ни мыслей, ни планов, ни желаний... но если бы вы знали, какую полноту чувствую я в груди, как мне хорошо дышать... мне кажется, я растение... я тихо медленно вдыхаю в себя воздух... сижу где-нибудь над ручьем и слушаю, как он журчит... Ну что если б вся жизнь прошла в таком счастье»³⁴.

Б. Ф. Егоров расценил как явную слабость финальную часть книги: «...начал Боткин свои “Письма об Испании” с изложения бурных политических событий в стране, а кончил “обломовщиной”»³⁵. Исследователь неслучайно сказал об «обломовщине». Гончаровская ассоциация здесь действительно возникает. Как и в мечте Ильи Ильича, в финальных признаниях боткинского путешественника возникает поэтический образ гармоничной жизни. Яркое, очень динамичное повествование о путешествии, о познании чужой страны заканчивается как бы сомнением или даже вопросом: может ли движение, перемещения в пространстве, накопление новых и новых знаний стать счастьем, покоем души? Этот же вопрос возникает и у читателя «Обломова», следящего за жизненным спором «западника» Штольца и носителя восточной созерцательности Ильи Ильича. Сопоставление двух способов переживания мира, лишь намеченное у Боткина, подробно развернуто в сюжете гончаровского романа. Так, в частности, читатель «Обломова» не может не задуматься и над таким вопросом: при каких условиях покой оказывается плодотворным, творческим состоянием, а когда он лишь синоним оцепенения, бездействия?

* * *

Образ идеальной жизни, составляющий суть мечты Обломова, связан с мотивом бегства, уединения. Чем напряженнее отношения литературного героя с «сегодняшней» жизнью, тем вероятнее появление такого мотива, такой мечты. Ее основные компоненты: доверяющий себе локальный мир, освобождение от давления «внешних» обстоятельств, циклическое время, присутствие «ее», узкий круг друзей, благотворный контакт с природой. Мотив такого гармоничного существования в «уголке» из разряда вечных. Так, например, герой «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» А. Ф. Прево составляет план «мирной жизни», в котором мы находим традиционные компоненты: «хижина», «роща», «библиотека», небольшое число друзей, возлюбленная...³⁶ О гармонич-

³⁴ Боткин В. П. Письма об Испании. С. 194.

³⁵ Там же. С. 280.

³⁶ Прево А. Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско. М., 1964. С. 42.

ной жизни в сельском уединении писал Ж.-Ж. Руссо в конце IV книги «Эмиля» и в IV книге «Исповеди».

Некоторые заметные вехи появления в литературе мотива блаженного уединения намечены К. Батюшковым в «Похвальном слове сну» (1816), произведении, рассмотрение которого в качестве ближайшего контекста романа «Обломов» представляется несомненно плодотворным. Так, в «Слове» сказано, что в зале ленивца висят две картины, изображающие «идиллии из золотого века»³⁷. Есть у Батюшкова и отсылка к гораццианской традиции: упоминание о ручье, который протекает в углу уединенной усадьбы. В «Слове» звучит и анакреонтическая нота: цитата из «нашего Пиндара-Анакреона» Державина («Гостю»)… Общество ленивых у Батюшкова — это эпикурейское братство. Цель удалившихся в усадьбу людей — освобождение от страстей, наслаждение покоем как особым эстетическим состоянием, которое следует разделить с единомышленниками. Это общество мужчин и женщин, но их совместное существование не подразумевает появления любви-страсти. Можно заметить, что и сама структура уголка, нарисованного воображением Обломова, имеет общие черты с усадьбой «ленивца»: господский дом, цветники, уединенные павильоны.

Сон в батюшковском «Слове» понимается как состояние поэтическое («сон есть стихия лучших поэтов»), близкое к творческому вдохновению. Сон — это спасение и от страстей, и от коварства людского. А упоминание И. А. Крылова позволяет заявить, что леность — это тоже свойство поэта.

Герой Батюшкова достиг того, что только грезились Илье Ильичу: «...он не имел нужды покоряться условиям общества и требованиям должностей. Он делал то, что хотел, а хотел он одного спокойствия»³⁸. Целый ряд элементов характеристики батюшковского героя может вызвать ассоциации с Обломовым: равнодушное отношение к новостям из «внешнего» мира, предрасположенность к «скуке», «татарский или китайский» шлафрок...

Но нельзя не заметить и принципиальных различий в повествованиях о желанной жизни двух «ленивцев». Жанровая природа «Слова» такова, что читатель и не ждет подробной психологической разработки характеров, развернутых психологических мотивировок поведения героев. История батюшковского героя остается вариантом поэтического бегства, поэтому автор может обойтись минимумом психологических мотивировок: в тексте «Сна» приводится латинская поговорка

³⁷ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 128.

³⁸ Там же. С. 124.

«*Otium sine litteris mors est*» («Досуг без занятий — смерть»), но она не нарушает общего комического тона повествования и не ведет к появлению драматических или тем более трагических мотивов. Роман же Гончарова в значительной степени посвящен ответу на вопрос, почему такое «бегство» ленивцев не могло привести к гармоничному существованию.

«Лирический» сюжет гончаровского романа, по своим компонентам во многом сходный со «Словом» Батюшкова, оказывается внутри эпического повествования, он вступает в сложные отношения с основным сюжетом, влияет на него, вносит колоссальное напряжение в художественный мир произведения.

Мечта для Ильи Ильича не просто продукт его поэтического воображения, это мир, в реальность которого он верит. В этом смысле его сознание может быть определено не как поэтическое, а как мифическое. «Поэтическая действительность есть созерцаемая действительность, — пишет А. Ф. Лосев, — мифическая же действительность есть реальная, вещественная и телесная, даже чувственная»³⁹. Обломов, фантазируя, легко переходит эту грань: он начинает относиться к миру, созданному его воображением, как к реальности. Его реакция на этот воображаемый мир становится, говоря словами А. Ф. Лосева, «заинтересованным удовольствием»⁴⁰. Гончаров пишет об Обломове, который склонен пофантазировать о надвигающихся бедах: «В горькие минуты он страдает от забот <...> ляжет лицом вниз, иногда даже совсем потеряется; тогда он встанет с постели на колени и начнет молиться жарко, усердно, умоляя небо отвратить как-нибудь угрожающую бурю» (IV, 66). Молитва должна спасти от бури, которую Обломов сам выдумал. Вот Обломов стыдит «неблагодарного» Захара: «Ты у меня и управляющий, и мажордом, и поверенный по делам. Мужики тебе в пояс, все тебе: Захар Трофимыч, да Захар Трофимыч! А он всё недоволен» (IV, 93). Илья Ильич, распекающий слугу, оперирует фактами не реальной, а выдуманной им жизни. Так, верящий в воображаемый мир герой Гончарова живет, говоря словами Тютчева, «на пороге как бы двойного бытия».

Недаром и в XIX, и в XX веке время от времени высказывалась мысль о том, что перед нами человек с патологической психикой.

Постоянно есть опасность, что поэтическое воображение Обломова проявится как беспочвенное фантазирование, но в то же время нельзя не признать, что его мечта обладает поразительной конкретностью,

³⁹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 447–448.

⁴⁰ Там же. С. 448.

убедительностью и притягательной силой. В поэтической мечте Ильи Ильича как бы реализуются скрытые возможности жизни. В видениях Обломова бытовые, будничные ситуации осмыслены как естественные условия для возникновения возвышенных чувств. Воображение всякого истинного поэта проявляется как сила, необходимая для постижения, осознания не реального, а возможного. Это не отвлеченное, поддержанное логическим обоснованием познание, а как бы живое видение. Говоря о «целостном видении мира», которым обладает поэт, М. Гершензон заметил: «Если бы эта норма, живущая в душе поэтов, была только мечтою, она не имела бы никакой цены. Но, как, по учению Платона, те чистые образы, которые душа созерцала до рождения, не что иное, как непреходящие сущности вещей, находимых ею потом на земле, так и полусознательное представление поэта о гармонии бытия обладает высшей реальностью, ибо она всецело построена из реальных потенций этой гармонии, которые лежат в глубине вещей»⁴¹.

Мечта Обломова противостоит действительности не только как «память», как прошлое настоящему, но и как желанное существующему. Романтическое начало в мечте героя обнаруживается легко. Как писал Ф. Шеллинг, настоящий романтик стремится «всему существующему противопоставить свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно»⁴². Но, может быть, порывы к гармонии, которые так многое определяют в бытии Ильи Ильича, объясняются не только его романтическими настроениями: в этих порывах проявляется вообще свойственная человеку во все времена потребность увидеть мир преобразенным и гармонизированным:

Не в том суть жизни, что в ней есть,
Но в вере в то, что в ней должно быть⁴³.

В обломовской мечте поэзия не «над», а «внутри» жизни. В этом, по мысли Гончарова, проявляется какая-то важная часть правды. «...Фантазия, — писал он, — а с нею и поэзия даны природой человеку и входят в его натуру, следовательно, и в жизнь»⁴⁴. Но, как постоянно убеждается читатель романа, поэзией жизнь не исчерпывается — в этом существенная разница во взглядах Обломова и его создателя. Но, может быть, самое важное для Ильи Ильича в мечте — чувство свободы.

⁴¹ Гершензон М. О. Видение поэта. М., 1919. С. 6.

⁴² Цит. по: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 37.

⁴³ Бродский И. Холмы. СПб., 1991. С. 208.

⁴⁴ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. С. 134.

Искусство дает образ свободы, это само по себе ценность, даже если жизнь никогда не преобразится по нормам искусства.

Мир, нарисованный мечтой Обломова, казалось бы, неоднороден и даже противоречив, что создает комический эффект. В нем «идеальный ландшафт»⁴⁵ (летний вечер, сумерки, пруд, тишина) сочетается с «пестрым сором» жанровых, бытовых подробностей (хохот, балайка, горелки). Духовное (*Casta diva*) и возвышенное («царица всего окружающего, его божество <...> женщина! жена!») соседствует с сугубо материальным, плотским (самовар, стук кухонных ножей, «двойной подбородок», барская ласка, которую стыдливо, но охотно принимает босоногая баба «с загорелой шеей, с голыми локтями»). Вместе с тем этот мир удивительно целен, это мир узнаваемый, составленный из реалий, которые находятся на расстоянии вытянутой руки. Мотивы «еды», «смеха», «солнечного света», родной природы пришли в мечту из «памяти». Но в сознании Обломова они оживают как поэтические мотивы, как знаки и «вертикальной» шкалы, выражающие духовное начало в герое. Так, мотив еды, коллективной трапезы подается в соответствии с традицией дружеского послания — поэтического эпикурейства.

Речь Обломова, обращенная к Штольцу, в которой рисуется желанная жизнь, — это как бы устный вариант дружеского послания⁴⁶. Здесь находим знакомые по поэтическим произведениям ситуации, детали, особый строй чувств. «Жизнь, зафиксированная в дружеском послании, — пишет Ю. В. Манн, — жизнь неофициальная, не регламентированная никакими нормами, протекающая в стороне от большой жизни»⁴⁷. Так, скажем, в пушкинском «Послании к Юдину» находим целый ряд деталей обломовской мечты: «Не знаю завтра, ни вчера... укрыться в мирном уголке... на холме домик мой... веселый сад, тюльпан и розу поливаю... соседи шумною толпою... хлеб-соль на чистом покрывале... во плен отдался я мечтам». И наконец: «...судьбы всемогущее поэт». Вот и Обломов внешние причины, мешающие ему обрести покой (болезни, угроза переезда на другую квартиру, письмо старосты), называет судьбой. А в мечте судьба над ним не властна.

Жизнь, согласно мечте Обломова, преобразившись по законам искусства, станет «покоем», не временным этапом на пути к какой-то

⁴⁵ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 143.

⁴⁶ См.: Ляпушкина Е. И. Идиллические мотивы в русской лирике начала XIX века и роман И. А. Гончарова «Обломов» // От Пушкина до А. Белого / под ред. В. М. Марковича. Л., 1992. С. 102–117.

⁴⁷ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. С. 143.

цели, не «дорогой», а «домом», не движением, а пребыванием. Пространство «свернется», образовав нетесный, но и не слишком просторный, залитый солнцем, теплый мир, время, как по велению Иисуса Навина (это сравнение дано в романе), остановится, и любовь как «полдень повиснет над любящимися, и ничто не двинется и не дохнет в ее атмосфере» (IV, 265), жизнь освободится от «случайностей» и станет счастьем.

Обломов хочет «вечного лета», «вечного веселья», «вечного, ровного биения покойно-счастливого сердца», «вечно наполненной жизни», «вечного нравственного здоровья». Желанное состояние покоя рисуется поэтическому сознанию Обломова как бесконечно длящийся день, когда душа погружена в атмосферу любви и одновременно испытывает умиротворяющее воздействие природы. Поэтические формулы, неоднократно повторенное слово «вечно» отсылают к поэзии, в частности к Лермонтову, к стихотворению «Выхожу один я на дорогу...» Это состояние желанного покоя грезилось и лермонтовскому герою:

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Темный дуб склонялся и шумел⁴⁸.

В мечте Обломова, как и в лермонтовском стихотворении, найден вариант преодоления трагической разъединенности героя с миром. Мир мечты Ильи Ильича, как и лермонтовский «покой», выключен из цепи изменений. Это не «становление», а «пребывание». И в том и в другом случае утверждается неизменность внутреннего мира, мира чувств. Ведь «динамика в пространстве — не только знак контакта, но и знак внутреннего изменения»⁴⁹. Отсутствие движения, перемен мыслится как высшая форма бытия. Желанная жизнь, говоря словами Лермонтова, «желанное блаженство» противостоит суетному петербургскому существованию (бесконечное движение) не как ничегонеделанье, а как особое поведение, в котором каждый жест или поступок обладает поэтическим смыслом. Такое жизненное поведение аналогично творчеству, точнее оно есть творчество. Это как бы бесконечно развертываемое или воспроизводимое стихотворение. Это мыслимое Обломовым бытие имеет идеальный смысл, оно не подчинено законам детерминизма, значит, оно не зависит от обстоятельств, аналогичных

⁴⁸ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. М.; Л., 1961. Т. 1. С. 544.

⁴⁹ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 193.

тем, что обозначены словом «обломовщина». Сохраняя все несомненные для Ильи Ильича ценности жизни, это бытие, как сказано, свободно от страхов и скуки и не подразумевает поведения, вызванного чувством долга. В лермонтовском стихотворении «полнота устремленной в себя внутренней жизни превращает “я” в подобие мира»⁵⁰. Вот и мир обломовской мечты замкнут на себя, самодостаточен, себе он кажется «всем» миром.

Мир мечты предстает прежде всего как содружество близких друг другу людей. Основой такого содружества оказывается не идеологическое единение, не «теория», а симпатия людей друг к другу. Если это утопия, то не социально-идеологическая, а нравственно-психологическая. Главное в этой жизни — дружеская атмосфера: «что в глазах, то и на языке». Обломовка в мечте Ильи Ильича — это своего рода усадьба мистера Уордлея, которая оказывается родным уголком для диккенсовского Пиквика и его друзей.

Это содружество предстает в воображении Ильи Ильича как «остров» в большом и чужом мире. Мечту Обломова можно соотнести и с моделью мира в пушкинской лирике 1820 — начала 1830-х годов. Как показал Ю. Н. Чумаков, у Пушкина пространственная модель мира часто «строится на отношении обширного пространства к ограниченному», что можно соотнести с важнейшей для поэта оппозицией «дома» и «мира». «Дом», ограниченное пространство, сфера тепла и света, мир дружеских чувств, противопоставляется у Пушкина безграничному, чужому, холодному и враждебному миру⁵¹.

Может быть, самая существенная черта сознания Обломова, ярко проявившаяся в его мечте, заключается в том, что он — «времеборец». Так в одной статье был назван Афанасий Фет⁵², с поэзией которого «творчество» Ильи Ильича имеет общие черты. Как и в стихах Фета, в мечте гончаровского героя гармония рисуется как достижимая, но достижимая в ограниченном, суженном мире и как результат победы над временем:

Всё, всё мое, что есть и прежде было,
В мечтах и снах нет времени оков⁵³; —

писал А. Фет.

⁵⁰ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. С. 196.

⁵¹ Чумаков Ю. Н. Проблемы поэтики Пушкина: лирика. «Каменный гость», «Евгений Онегин»: автореф. ... дис. канд. филол. наук. Саратов, 1970. С. 7.

⁵² Недоброво Н. В. Времеборец (Фет) // Вестник Европы. 1910. № 4. С. 235–245.

⁵³ Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986. С. 96.

Сознание Ильи Ильича принципиально антиисторично. Герой Гончарова не хочет и не может принять то, что мудро и просто принял и выразил Пушкин: «И сам, покорный общему закону, переменился я»⁵⁴.

Ничего не делающий, никуда не спешащий, лежащий на диване Илья Ильич «почти с ужасом» замечает, что прошел еще час: «одиннадцать часов скоро» (IV, 14). «Утонуть в раздумье» — для него это значит перестать замечать течение времени, а следовательно — так настроено его сознание, — и не зависеть от времени, т. е. «пребывать, а не находиться в процессе становления»⁵⁵. Жизнь, сориентированная на линейное, необратимое время, представляется Обломову скукой — будь то суетное существование его гостей или деятельная жизнь Штольца.

Если о времени, фиксируемом по часам, Обломов говорит с ужасом, то следить за тем, как заходит солнце, как гаснет день, для него наслаждение. Заход солнца, как и всякое повторяющееся природное явление, не несет ему горького чувства утраты. В его мечте время года рисуется как «вечное лето», а время суток фиксируется по естественным, привычным, повторяющимся приметам: «то обед, то завтрак принесет какая-нибудь краснощекая прислужница» (IV, 77). Это то чувство времени, которое было с юмором описано Пушкиным в «Евгении Онегине»:

...Люблю я час
Определять обедом, чаем
И ужином. Мы время знаем
В деревне без больших сует:
Желудок вечный наш бредет⁵⁶.

Но для Пушкина это особое, «деревенское», цикличное время исключает другого, линейного, исторического, и для сознания, описанного Пушкиным, переключение в другую временную систему не оборачивается страданием, а воспринимается как привычное и понятное.

В период развития «поэмы любви» Илья Ильич живет в потоке линейного времени и принимает это как естественное свое состояние. Это знак его максимального отступления от обломовских начал. Оказавшись в «домике» на Выборгской стороне, герой так легко и быстро «прирастает» к этому месту, в частности, и потому, что время здесь фиксируют и переживают по-обломовски.

⁵⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л., 1977. Т. 3. С. 313.

⁵⁵ Гуревич А. Что есть время? // Вопросы литературы. 1968. № 11. С. 167.

⁵⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 133.

Обломовское и штольцевское сознания, с точки зрения восприятия времени, противопоставлены как сознания людей двух разных эпох. Обломов тяготеет к тому типу жизни, который можно обозначить как добуржуазный, средневековый. Для человека такого типа сознания сама возможность дробить время противоестественна: время как бы утрачивает свою целостность. «Если циклическое время неуничтожимо и непреходяще, линейное время необратимо и безвозвратно утрачивается, происходит “эрозия времени”», — так характеризует исследователь соотношение двух типов переживания времени⁵⁷.

Если Обломов хочет «выпасть» из потока времени, чтобы не чувствовать зависимости от него, то Штольц стремится «совпасть» с этим потоком, отдаться ему, двигаться со скоростью времени. Для Штольца обломовская мечта — «скука» еще и потому, что жизнь, нарисованная Ильей Ильичом, строится на основе циклического «замкнутого» времени, а цель Штольца — направленное и равномерное движение.

Но и у Штольца, как у Ильи Ильича, сохраняется чувство несвободы, зависимости от времени как от внешней и даже враждебной силы. Такое восприятие времени неизбежно приводит героя к мысли: «как успеть?» Штольц, как сказано в романе, хотел бы прожить двести-триста лет и живет с «ежеминутным, никогда не дремлющим контролем издержанного времени» (IV, 161).

Чем резче обозначается противопоставленность этих двух типов сознания, тем значимее обнаруживающиеся совпадения. Штольцевское и обломовское начала оказываются двумя гранями единого человеческого сознания, пока тщетно пытающегося «победить время», т. е. найти вариант свободного, творческого отношения к жизни, ощутить ее как «покой» и «движение», «пребывание» и «становление» одновременно.

* * *

Если вспомнить работу Ф. Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» и предложенную им уже в самом названии этой работы классификацию, то надо признать, что в своей мечте Обломов проявляет себя не как наивный, а как сентиментальный поэт. С точки зрения Ф. Шиллера, цель идиллической поэзии — изобразить человека «в состоянии гармонии и мира с самим собой и внешней средой»⁵⁸. Но традиционные пастушеские идиллии к этой цели не ведут, потому что эту цель они «злополучным образом переносят в прошлое». Кроме того,

⁵⁷ Гуревич А. Что есть время? С. 174.

⁵⁸ Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 8 т. М., 1957. Т. 6. С. 440.

пастушеские идиллии «преследуют свою цель лишь посредством опрощения человеческой природы»⁵⁹. Шиллер говорит о будущей истинной идиллии, вкладывая в это определение очень широкий, не ограниченный жанровыми рамками смысл. Истинная идиллия не будет звать вернуться в «детство», она не предложит «оплатить драгоценнейшими приобретениями покой, который может длиться лишь пока спят наши духовные силы»⁶⁰.

В мечте Обломова «память» органично соединилась с «поэзией», дав полнокровный образ желанной жизни. В ней есть та высокая духовность, о которой и говорит Шиллер. Но в идиллии будущего, как полагал немецкий поэт, человек должен предстать во всей своей сложности — «душа должна быть удовлетворена, но при этом не должно прекращаться стремление»⁶¹. «Поэзии» же Обломова доступен не весь человек; человеческая природа предстает в его мечте, говоря языком Ф. Шиллера, «опрощенной». Человек — и сам Илья Ильич, и «царица всего окружающего», и друзья — представлен в его мечте не полностью, а только как поэтический образ. То, что недоступно поэзии — показать современного человека во всей сложности его противоречивого внутреннего мира, — может сделать роман. Это демонстрируется развитием основного романного сюжета, персонажами которого являются те же герои, что и в мечте Обломова. Поэтический опыт о «желанном блаженстве» поверяется романным: опытом, т. е., с точки зрения Гончарова, опытом самой жизни. Та «правда» о человеке, которая уже найдена искусством предшествующих времен, в частности искусством поэзии, не есть окончательная и абсолютная «правда», ибо человек находится в потоке времени, в движении истории, он меняется, его надо открывать «заново» и на другой глубине. Для этого нужно искусство, основными качествами которого являются историзм и свобода от жестких жанровых канонов. Гончаровский роман вполне отвечает данным требованиям в тех частях, где разворачивается основной, объективно поданный сюжет. Читатель имеет возможность сопоставить героев, соотнести, как они представлены в лирическом и в романном сюжетах. В результате образ желанного бытия, при всей его поэтичности и притягательности, начинает восприниматься как сублимированный, поднятый над жизненными стихиями.

Илья Ильич категорически не принимает пенковский взгляд на человека. Голый физиологизм искажает истину, считает он. И повествование

⁵⁹ Там же. С. 442.

⁶⁰ Там же. С. 445.

⁶¹ Там же. С. 446.

о самом Обломове подтверждает эту точку зрения. Но, оказывается, и «поэзии» Ильи Ильича недоступна сегодняшняя жизнь во всей ее непредсказуемости и стихийности. Прежде всего это касается человеческой натуры.

Обломов, строя мир желанной жизни, воображает членов будущего содружества (он сам, жена, Штольц, «еще два, три приятеля») в соответствии с поэтическими нормами. Таким «персонажам» неведомы стихийные чувства, например любовь-страсть. Погружающийся в мечту Илья Ильич до поры до времени не подозревает, что «всюду страсти роковые», что в себе самом сегодняшний человек несет стихии, которые могут разрушить или помешать построить желанную гармонию. Так, Обломов хочет, чтобы было «вечное и ровное течение чувства», его пугает любовь-страсть, ведь после такой любви остается «дым, смрад, а счастья нет» (IV, 204). Но по ходу сюжета герой неожиданно для самого себя обнаруживает в себе способность именно так полюбить, «заболеть», погрузиться в «душевный антонов огонь». Стихийность, непредсказуемость Обломов обнаруживает и в себе, и в Ольге.

В мечтах жена виделась Илье Ильичу «как воплощение целой жизни, исполненной неги и торжественного покоя, как сам покой» (IV, 203). Ольга, показалось ему, и есть «тот идеал воплощенного покоя». Но реальная, а не воображаемая Ольга совсем не жаждет «утонуть в раздумье» (IV, 294). Она иначе чувствует, иначе любит, и наступает момент, когда и в ее глазах Илья Ильич видит «страсть». Оказывается, что самая большая загадка для Обломова — он сам и Ольга. «Зачем она любит меня, зачем я люблю ее?» (IV, 338).

В романе много раз упоминается ария *Casta diva* из оперы В. Беллини «Норма». Сперва мы узнаем, что ее любит Обломов, потом ее несколько раз исполняет Ольга. Мысль о *Casta diva* часто возникает в размышлениях Ильи Ильича, в его диалогах с Ольгой. Постепенно этот образ становится у Гончарова символически многозначным.

Эта ария часто упоминается и у писателей-современников Гончарова (В. Соллогуб, А. Фет, А. К. Толстой), так что в роман «Обломов» она входит как привычный поэтический образ, который способен легко вобрать в себя дополнительные, изначально не заложенные в нем смыслы. У Гончарова *Casta diva* становится символом любви-страсти, стихийного всепобеждающего чувства, высокой духовности, единения влюбленных. Прозвучавшая в исполнении Ольги ария *Casta diva* помогла «родственным душам» — ей и Илье Ильичу — сразу узнать друг друга. *Casta diva* (чистая богиня) — так Норма, героиня оперы, прорицательница, друидесса, обращается к луне, которую обожествляли древние кельты-язычники. Норма, нарушив самые страшные запреты,

полюбила Поллиона, римского проконсула, смертельного врага кельтов. Страсть в Норме сильнее чувства долга, она предпочитает гибель отказу от любви. В уже охладевшем к ней Поллионе, побежденном силой ее страсти, вновь вспыхивает любовь, и он добровольно идет вслед за возлюбленной на костер, чтобы погибнуть вместе с ней. История любви Обломова и Ольги разнообразно соотнесена с оперным сюжетом.

До поры до времени *Casta diva* воспринимается Обломовым чисто эстетически. «Не могу равнодушно вспоминать *Casta diva*, — восторгается Илья Ильич этой арией, — как выплакивает сердце эта женщина! Какая грусть заложена в эти звуки!» (IV, 179). *Casta diva* живет в его сознании как очень яркая деталь и необходимый компонент его мечты. Он как бы берет его готовым из стихотворения Афанасия Фета «За кормою струйки вьются» (1844):

За кормою струйки вьются,
Мы несемся в челноке,
И далеко раздаются
Звуки «Нормы» по реке⁶².

В стихах А. Фета эта подробность — звуки «Нормы» — не знак напряжения, страсти, а наоборот — необходимый элемент гармоничной картины, чудного мгновения. Ситуацию, нарисованную Фетом, легко себе представить воспроизведенной в мечте Ильи Ильича. Так, эстетически дистанцированная страсть, символом которой является *Casta diva*, не пугает Обломова. Он говорит: «Страсть! Всё это хорошо в стихах да на сцене» (IV, 204). Но вот герой встретил Ольгу, она спела его любимую арию, и то, что было предметом эстетического наслаждения, умозрительной величиной (страсть и страдание оперной героини), оборачивается его собственной страстью, «душевным антоновым огнем», «оспой». Музыка страсти на какое-то время получает над Ильей Ильичом абсолютную власть: «Лишь она запела, Обломов — не тот...» (IV, 205).

Илья Ильич, слушающий пение Ольги, погружается в стихию музыки, которая и есть подобие жизненной стихии, стихии освобождающей, когда герой оказывается во власти противоречивых, казалось бы, взаимоисключающих чувств: «В один и тот же момент хотелось: умереть, не пробуждаться от звуков, и сейчас же опять сердце жаждало жизни...» (IV, 196). Образ счастья в мечте гончаровского героя — это сочетание чувств, поддерживающих, а не опровергающих друг друга. *Casta diva*,

⁶² Фет А. А. Стихотворения и поэмы. С. 154.

спетая Ольгой, символизирует счастье, которое есть одновременно и покой, и движение, и созерцание и действие. Реакция Ильи Ильича на пение Ольги — подтверждение того, что в нем, как и во всяком обломовце, есть, они лишь дремлют, все чувства и страсти.

То, что в воображении могло органично соединиться — *Casta diva* и самовар, любовь и неизменность чувств, высокая духовность и «покой», — в реальной жизни оказалось несоединимым. Такое исключительное чувство, когда одновременно хочется и умереть, и жить, максимально удаленное от «раздумья», «покоя», поднятое над бытом, не может быть «вечным»; вспыхнув, оно неизбежно идет на спад, как бы самоуничтожается.

* * *

Не раз отмечалось, что русские писатели середины XIX века в стремлении полнее раскрыть внутренний мир героя, в частности чтобы отойти от жесткого принципа детерминизма, утверждавшего «физиологиями», обращались к опыту сентиментализма. Именно поэтому обозначенный период развития литературы может быть охарактеризован словами А. Н. Веселовского, который писал, что сентиментализм у нас в России «обратился против уродливых явлений нашей просветительности с ее упрощенным материализмом»⁶³. Как показал в свое время В. В. Виноградов, в середине века с опорой на опыт сентиментализма в русской литературе осуществляется преодоление механической натуральности⁶⁴. Вопросу о роли традиций сентиментализма в историко-литературном процессе XIX века уделяется сейчас всё больше и больше внимания⁶⁵.

Литература середины века возродила один из основополагающих принципов сентиментализма — поэтизацию обыкновенного, камерного, негероического. Особое внимание уделяется миру чувств, жизни сердца. С этой точки зрения связь лирического сюжета «Обломова» с литературой сентиментализма очевидна. Несомненно также, что сам Гончаров был связан с традицией этой литературы прежде всего через

⁶³ Веселовский А. Н. Избр. статьи. Л., 1939. С. 494–495.

⁶⁴ Виноградов В. В. Школа сентиментального натурализма. Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов // Виноградов В. В. Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 141–187.

⁶⁵ См., напр.: Канунова Ф. З. Из истории русской повести: историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина. Томск, 1967; Каминский В. И. К вопросу о сентименталистском художественном методе в литературе // Русская литература. 1984. № 2. С. 124–137; Жиликова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989.

Карамзина. Но на этот раз в качестве близкого литературного контекста будет рассмотрено произведение французского писателя Э.-П. Сенанкура «Оберман» (1804). Как известно, второе издание «Обермана» вышло во Франции в 1833 году. Предисловие к нему написал Сент-Бёв, который как бы заново открыл для читателя этот роман. В те же годы восторженную статью об «Обермане» написала Жорж Санд. В 1840 году эта статья была перепечатана в виде предисловия к новому изданию романа Сенанкура и в последующее десятилетие вместе с ним неоднократно переиздавалась во Франции. Жорж Санд, в частности, писала: «“Оберман” олицетворяет собой мечтательность при бессилии <...> сомнения; и вот почему родившийся на тридцать лет раньше, он в действительности воплощает в себе дух общества после 1830 года»⁶⁶. Об «Обермане» с глубокой похвалой отзывался Бальзак. А в 1847 году с романом Сенанкура и предваряющей его статьей Жорж Санд познакомились читатели «Отечественных записок»⁶⁷. Столь популярный в 1830-е и 1840-е годы во Франции роман вошел в русский литературный обиход. Роман Сенанкура упоминается в «Дворянском гнезде» Тургенева. Его замечание об «Обермане», содержащееся в письме к переводчику Вильяму Рольстону, позволяет понять, в каком ключе воспринималось в России это произведение позднего сентиментализма. «Это, — пишет Тургенев об «Обермане», — повесть “Вертера” с Ж.-Ж. Руссо. По времени его появления это одно из первых произведений романтического и сентиментального направления»⁶⁸.

Конечно, вполне можно предположить, что Гончаров был знаком с романом Сенанкура. Но в данном случае это не имеет принципиального значения. Несомненно, что в середине века «Оберман» в России воспринимался как олицетворение возродившейся позднесентименталистской традиции. Речь далее пойдет о некоторых чертах героя Гончарова, которые, как представляется, могут быть осознаны в связи с предложенным литературным контекстом.

Какие мотивы романа Сенанкура в связи с «Обломовым» нас могут интересовать прежде всего? Герой Сенанкура — человек чувства, а не действия, он выделяется среди окружающих его людей созерцательным отношением к жизни, Оберман отказывается исполнять в современном обществе какую-либо социальную роль. Отчужденность от большого мира провозглашена им как принцип существования, цель этого

⁶⁶ Санд, Жорж. Собр. соч.: в 9 т. Л., 1974. Т. 8. С. 632, 638.

⁶⁷ Отечественные записки. 1847. № 2. Отд. VIII. С. 97–117; № 3. Отд. VIII. С. 1–24.

⁶⁸ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Письма: в 13 т. М.; Л., 1964. Т. 7. С. 414.

отчуждения — сохранение цельности собственной личности. Герой не претендует на исключительную судьбу, но хочет заявить о себе как о «друге человечества». Желанный покой мыслится им как освобождение от страстей и благотворный контакт с природой. И наконец, особая роль воображения, которое должно соединить духовный и физический мир в единое гармоничное переживание. Посмотрим, как некоторые из этих актуализированных сенанкуровским романом мотивов реализуются в «Обломове».

Утверждение абсолютной свободы и ценности внутренней жизни человека и связанное с этим доминирование нравственных критериев при оценке людей и их поведения — отличительная черта Обермана. Свои размышления он называет «обманчивыми грезами чувствительного сердца»⁶⁹. Он пишет в одном из писем: «Я сказал себе: подлинная жизнь человека заключена в нем самом, а всё, что он получает извне, случайно и подчиненно» (с. 34). Нельзя не заметить, что в этом отношении Илья Ильич близок герою Сенанкура. В другом человеке и в себе самом ему дорога прежде всего душа, мир чувств. Поэтому, в частности, он с негодованием отвергает литературу «по Пенкину», т. е. голый физиологизм. В ответ на реплику литератора о «смехе презрения над падшим человеком» Обломов резко заявляет: «Где же человечность-то?.. Вы думаете, что для мысли не надо сердца? Нет, она оплодотворяется любовью. Протяните руку падшему человеку <...> Любите его, помните в нем самого себя <...> он испорченный человек, но всё человек же, то есть вы сами» (IV, 27, 28).

Рагуя за истинное отношение к человеку, за высокое искусство, герой Гончарова «пересказывает» выводы К. С. Аксакова, который писал о «Мертвых душах» Гоголя: «На какой бы низкой ступени ни стояло лицо у Гоголя, вы всегда признаете в нем человека, своего брата, созданного по образу и подобию божию»⁷⁰. Хотя Обломов в споре с Пенкиным и излишне патетичен («далеко хватил»), но по сути его слов автор, конечно, с ним солидарен. Естественный выход, который должен следовать из таких суждений Обломова, — мысль о внесловной ценности человека, мысль, которую так активно утверждала литература сентиментализма. Поэтому такой резкий комический эффект дают рассуждения Ильи Ильича о «других». Всякий раз, когда Обломов начинает рассуждать как сословный человек, он смешон. Романное существование Ильи Ильича — хотя об этом впрямую не идет речь, но читатель это чувству-

⁶⁹ Сенанкур. Оберман. М., 1963. С. 32. — Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁷⁰ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981. С. 147.

ет — это постепенное освобождение от барских амбиций. Трудно представить себе Илью Ильича, живущего в доме Пшеницыной и разглазующего о «других».

Герой сентиментализма, в частности Оберман Сенанкура, с одной стороны, обыкновенный человек («я стремлюсь к тому, что доступно каждому» — с. 47), с другой — он мыслит о себе как о «друге человечества»: «Я желаю одного: благоденствия всем народам и мира душе своей во всеобщем мире» (с. 47); он печется о благе всех. То, что порыв к всеобщему братству был привычным мотивом литературы сентиментализма, могут подтвердить многие примеры, скажем, из Карамзина, который мечтал о «священном союзе всемирного дружества»⁷¹.

Илья Ильич, как выясняется на одной из первых страниц романа, тоже склонен порадеть за всех людей: «Он не чужд был всеобщих человеческих скорбей. Он горько в глубине души плакал в иную пору над бедствиями человечества...» (IV, 65). У нас нет оснований воспринимать эти слова метафорически. Значит, встает вопрос о том, как в Илье Ильиче глобальная скорбь о целом мире соединяется с захватившей его идеей об уединенной жизни в «уголке»? Нельзя не заметить, что фантазии героя, его мыслительная деятельность по спасению человечества как-то связаны с его реальной отъединенностью от людей; в горячих душевных порывах Ильи Ильича как будто осуществляется своеобразная компенсация его реальной бездеятельности и разобщенности с миром. Слова о том, как Илья Ильич в своих фантазиях спасает целые народы (IV, 66), вызывают улыбку, но они свидетельствуют о том, что связь сентиментального героя с большим миром людей все-таки существует, что свое отчуждение от этого мира он сам воспринимает как аномалию. Обломов не только мечтает обрести покой в замкнутом мире одомашненного пространства, но и как истинный герой сентиментализма хочет усилиями своей души гармонизировать весь мир. Конечно, претензии Ильи Ильича на роль спасителя мира смешны, но, когда выясняется генезис этих претензий, тогда за смешным мы начинаем видеть нечто значительное, а это и есть один из признаков сентиментализма⁷².

Осуществленное героем Сенанкура «бегство» — это отказ играть какую-то социальную роль, исполнять какую-то общественную функцию. «Я не мог отказаться быть человеком ради того, чтобы быть дельцом», — пишет он (с. 32). Самое дорогое для Обермана — «быть

⁷¹ Карамзин Н. М. Из записок одного молодого Россиянина // Московский журнал. 1792. Ч. VI. Апр. С. 72–73.

⁷² Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С. 96.

самим собой» (с. 35), самое важное — естественные потребности личности, а не требования общества, следование которым лишает человека целостности.

Сентиментализм был в высшей степени озабочен проблемой человеческой целостности. Прежде всего в связи с этим надо сказать, конечно, о Ж.-Ж. Руссо. М. М. Бахтин писал: «Руссоистская линия, давая философскую сублимацию древней цельности, делает из нее идеал для будущего и прежде всего видит в ней основу и норму для критики настоящего состояния общества»⁷³. Исследователи отмечают, что Сенанкур, говоря о проблеме человеческой цельности, следовал за Руссо, который писал в своем «Эмиле», что его герой воспитывался так, чтобы он вырос «ни судьей, ни солдатом, ни священником», но «прежде всего человеком»⁷⁴.

О связи Гончарова в осмыслении проблемы человеческой целостности с традицией Ж.-Ж. Руссо писал В. И. Мельник. Но он перевел этот вопрос в сугубо социологический план. С точки зрения исследователя, Обломов мечтает о «целостности» и гармонии не человека, а помещика и в итоге получает лишь «гармонию помещицкой растительной жизни»⁷⁵. Думается, это явное упрощение проблемы.

Для гончаровского понимания проблемы целостности человека в современном обществе большое значение имело творчество Ф. Шиллера. На это обратил внимание немецкий исследователь П. Тирген⁷⁶. Как он показал, «в письмах, воспоминаниях, статьях и романах Гончарова, прежде всего в «Обломове», прослеживается связь с творчеством Шиллера»⁷⁷. Этот общий вывод автора работы не вызывает сомнений.

В «Письмах об эстетическом воспитании человека» Ф. Шиллер писал о том, что государство заинтересовано в одностороннем развитии способностей человека, что разделение труда приводит к дроблению человека. «...Общество, — считал он, — делает должность мерилом человека... оно чтит в одном из своих граждан лишь память, в другом лишь рассудок, способный к счету, в третьем лишь механическую ловкость»⁷⁸.

⁷³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 380.

⁷⁴ Руссо Ж.-Ж. Педагогические соч.: в 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 30.

⁷⁵ Мельник В. И. Философские мотивы в романе И. А. Гончарова «Обломов» // Русская литература. 1982. № 3. С. 88.

⁷⁶ Тирген П. Обломов как человек-обломок (к постановке проблемы «Гончаров и Шиллер») // Русская литература. 1990. № 3. С. 18–33.

⁷⁷ Там же. С. 31.

⁷⁸ Шиллер Ф. Собр. соч. Т. 6. С. 266.

Вера в эволюционное развитие общества, в прогресс сочеталась в Гончарове с опасением, что человек, превращаясь в узкого специалиста, подвергается неестественному дроблению. В современной жизни — вспомним его слова об Англии из «Фрегата “Паллада”» — «так много встречается людей, которые с первого взгляда покажутся ограниченными, а они только специальные» (II, 50).

Проблема дробления личности имела для автора «Обломова» не только сугубо социальный (узкая специализация людей — следствие прогресса), но и широкий философский смысл. Пример тому — визиты «специальных» людей к Обломову (чиновник, светский франт, газетный обличитель), с которых начинается роман. Крайний случай дробления личности — Алексеев.

Алексеев — единственный герой в романе, имя и фамилия которого подаются как условные. Может быть, он Алексеев, а может, Иванов, или Васильев, или Андреев. И зовут его по-разному: кто Иваном Ивановичем, кто Иваном Васильевичем. Распространенные имена и фамилии, упомянутые в связи с этим героем, говорят о том, что речь идет о собирательном образе, о некоем явлении, существенном в масштабе всей национальной жизни. Почему же параллель «Обломов — Алексеев» так значима? «Безответный, всему покорный и на всё согласный» Алексеев мягок, уступчив. Вроде бы доброжелателен и «как-то ухитряется любить всех» (IV, 30). Он никуда не спешит, не проявляет никакой внешней активности. Если судить по этим чертам, то может даже показаться, что это еще один Обломов⁷⁹. Но чем дальше, тем яснее: в этих героях есть принципиальное отличие. Илья Ильич — человек со своим отношением к миру, своими идеалами, это — личность. А главное свойство Алексеева — он никакой. Это подчеркнуто и во внешности: «не красив и не дурен, не высок и не низок ростом, не блондин и не брюнет» (IV, 29). В захаровской интерпретации это звучит так: «ни кожи, ни рожи» (IV, 31). Алексеевская безликость не бытовая, она не сводится к отсутствию каких-то житейских качеств, это — безликость абсолютная. Даже знакомые путают его имя. О его будущем сказано с предельной резкостью: «никто не заметит, как он исчезнет со света» (IV, 31). И наконец, крайне категоричная и никак житейски не объяснимая подробность в характеристике: на его похоронах любопытный спросит имя покойника и «тут же забудет его» (IV, 31). Это какой-то символ безликости. Если Судьбинский, Пенкин, Волков — это «дробление» человека, но все-таки с частичным сохранением чего-то своего, личного, то Алексеев — лишь

⁷⁹ Так считал, напр., В. Десницкий (См.: Десницкий В. А. Избр. статьи по русской литературе XVIII–XIX вв. М.; Л., 1958. С. 296).

отражение чужого, изменчивая форма, мимикрия, ставшая сутью жизни. «Если при таком человеке, — сказано про Алексеева, — подадут другие нищему милостыню — и он бросит ему свой грош, а если обругают, или прогонят, или посмеются — так и он обругает и посмеется с другими» (IV, 30). В видимых мягкости и уступчивости Алексеева обнаруживается отсутствие личностного начала, и в конце концов это отсутствие оборачивается аморализмом. С этой точки зрения совершенно очевидно, что Обломов и Алексеев — не просто не близкие друг другу герои, они — антиподы.

«Где же тут человек? Где его целость? Куда он скрылся, как разменялся на всякую мелочь?» — эти слова Обломова о петербургском обществе, обращенные к Штольцу, вызывают целый ряд ассоциаций с произведениями разных авторов — Руссо, Шиллера, Гёте⁸⁰, Сенанкура. Конечно, к середине XIX века эта тема уже вошла и в русскую литературу, прежде всего благодаря Гоголю.

Самому Илье Ильичу удастся сохранить свою человеческую целостность в крайне узком пространстве реального мира. Его порыв к идеалу в мечте — это и есть прежде всего желание избежать угрозы дробления. Поэтому необоснованным представляется вывод П. Тиргена, согласно которому в романе Ильи Ильича предстает как человек-обломок, противопоставленный «цельному человеку» Штольцу⁸¹.

Противоречие, лежащее в основе сюжета романа «Обломов», прочитывается по крайней мере в двух ракурсах. Один из них — социально-исторический. Ильи Ильич не может принять жизнь в иных формах, кроме как в привычных ему формах барского существования. Такая жизнь самым ходом общественного развития была обречена на коренную переделку. Не способный освободиться от привычек сословного мышления, беззащитный перед «хищными» братцами, Обломов может быть смешон или вызывать жалость, но ни в коей мере не может трактоваться как трагический образ.

Но есть и другой ракурс: Обломов — как особый тип сознания, которое не приемлет идею пути, постепенного преобразования жизни в соответствии с идеалом, с учетом объективных условий жизни и объективного хода времени. Осуществить свою мечту Ильи Ильича никогда не сможет. Но роман убеждает нас в том, что в идеале гонча-

⁸⁰ Что касается Гёте, то можно назвать его роман «Годы учения Вильгельма Мейстера». Вильгельм хочет достичь «гармонического развития», ему претит мысль стать «специалистом» в какой-то сфере, он не хочет уподобиться бюргеру, который, «желая стать годным на что-то одно... вынужден пожертвовать всем остальным» (так он пишет в своем письме Вернеру). См.: *Гёте И. В. Собр. соч.*: в 10 т. М., 1978. Т. 7. С. 238.

⁸¹ Тирген П. Обломов как человек-обломок. С. 31.

ровского героя есть объективно ценное общечеловеческое содержание. Порыв к гармонии, к мечте, к жизни, совпавшей с идеалом, который был рожден свободной творческой фантазией, предстает в романе не как черта «чудаков», время от времени появляющихся в литературе, а как потребность, живущая в каждом человеке, в людях вообще. Такому порыву, такому сознанию, такому герою противостоит не рок, не какие-то враждебные лично ему силы, а объективный ход жизни. Жизнь никогда не может стать только «пребыванием», потому что она всегда процесс, движение, «становление». Такое сознание, такой герой неизбежно оказывается в непреодолимом конфликте с жизнью. В этом смысле и можно говорить о трагизме обломовского существования. Напомним, что, по мысли Гегеля, содержанием трагического конфликта является субъективная, внутренняя жизнь характера.

Трагическое напряжение в «Обломове» никогда не прорывается «на поверхность». Юмор дает читателю возможность пережить своеобразный катарсис, принять с улыбкой сообщения, которые в другом освещении могли бы вызвать совсем другие чувства. Даже известие о смерти героя не только не потрясает нас, но оно подано так, что не вызывает чувства боли и жалости. Эмоция, которая владеет в это время читателем, — спокойная, элегическая грусть, которая в финале гасится благодаря комизму сцены с Захаром. Читатель приведен в спокойное, «мудрое» состояние, которое необходимо, чтобы осмыслить итог обломовской судьбы. Сама жизнь нуждается в том, чтобы идеал Ильи Ильича не угасал, чтобы человеческая мысль вновь и вновь к нему возвращалась, пытаясь разгадать его тайну.

Опыт реально пережитой страсти в отношениях с Ольгой постепенно гасит в Илье Ильиче потребность погружаться в мечту. У него меняется представление об истинном покое. Если в мечте покой — это синтез «памяти» и «поэзии», то теперь как идеал он готов принять существование в домике на Выборгской стороне — существование, которое никак не учитывает его поэтические фантазии, но в котором почти буквально воспроизводится вариант Обломовки: «настоящее и прошлое слилось и перемешалось» (IV, 480).

Обломов может быть беспомощен и смешон, но он всегда сам по себе, нет ничего в мире, по отношению к чему его можно было бы рассматривать как часть. Хотя достигает он этого ценой немалых жертв, всё более и более обрывая связи с большим, меняющимся миром. С того момента, когда Обломов решил, что идеал его жизни, «хотя без поэзии» (IV, 473), но осуществился, его душа всё больше и больше живет не настоящим, а прошлым. Его сознание не умирает, а как бы утекает в память, в прошлое. К концу романа этот «уход» героя приобретает

почти абсолютный характер. Когда в последней главе романа Илья Ильич разговаривает о «политике» и «литературе», то этот разговор воспринимается уже как механическое, повторяющееся и как будто лишённое живого начала действие. И для Обломова, и для Алексеева здесь важен скорее процесс говорения, сам факт общения, а не смысл сказанного. И ничто не может вывести Илью Ильича из этой дремы — даже имя Пушкина. В гончаровском мире эта деталь чрезвычайно значима, она передает в чем-то даже жутковатый смысл тех перемен, которые произошли в Обломове: такое равнодушное и незаинтересованное, «формальное» упоминание Пушкина в речи именно этого героя свидетельствует о том, что и сама речь, и само присутствие героя по сути дела уже тоже «формальны». Он как будто уже где-то не здесь, он как будто весь ушел в свое прошедшее, окончательно и безвозвратно порвав всякую живую связь с этим, настоящим миром. Уйдя от насыщенной жизни, неизбежно требующей от человека той или иной формы собственного воплощения и не дающей возможности осуществиться полностью, Илья Ильич такой ценой избежал и какой бы то ни было деформации собственной природы.

Если мысль о сохранении целостности Обломова рождается в романе благодаря развитию сюжетного действия (поступки, поведение самого героя привели его к такому итогу), то с другим персонажем романа дело обстоит иначе. Чрезвычайно существенно, что и Штольцу в конце концов удалось избежать «дробления», но в данном случае это достигается скорее за счет сюжетных «пробелов», нежели сюжетных мотивировок. Легко заметить, как меняются сами художественные принципы создания образа при переходе от Обломова к Штольцу. Чтобы понять, о чем идет речь, приведем один пример. На протяжении всего романа Гончаров нигде не дает читателю отчетливого представления о роде деятельности Штольца. Понятно, что Андрей Иванович Штольц занимается чем-то определенным, ездит по России и всей Европе в связи с определенными делами, однако автор умышленно оставляет вопрос о том, что же конкретно за этим стоит, открытым. Читательское воображение может как угодно заполнить предоставленное ему смысловое пространство, оно не сковано никакими авторскими ограничениями. От этого и возникает ощущение, что Штольц может быть причастен к самым разным сферам человеческой жизни — деловым, культурным, бытовым, политическим. И именно такая свобода образа от конкретных, обязательных решений, незакрепленность за ним жестких мотивировок обуславливают представление о своеобразной ренессансной устремленности героя и оправдывают его желание быть причастным ко всей полноте жизни.

И вновь мы можем констатировать: два противопоставленных героя романа обладают явным сходством: оба они не хотят, чтобы их жизненная деятельность свелась к какой-то социальной функции, стремятся полностью воплотить себя в этой жизни. Представление о сохранении обоими героями личностной целостности достигается в романе по-разному, в каждом из двух случаев действуют различные художественные мотивировки. Но в конце концов оно — это представление — оказывается справедливым и по отношению к Илье Ильичу Обломову, и по отношению к Штольцу.

* * *

В свое время Д. Писарев заметил, что в романе «Обломов» наряду с основной психологической задачей («изобразить состояние спокойной и покорной апатии») присутствует и вторая, также очень важная задача: «проследить развитие чувства любви, анализировать до мельчайших подробностей те видоизменения, которые испытывает душа женщины, взволнованной сильным и глубоким чувством»⁸². Так вот, если «Обломова» прочитать прежде всего как повествование об Ольге, то на первый план выйдут мотивы, роднящие гончаровское произведение с романом Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза».

Роман Руссо был чрезвычайно популярен в России в конце XVIII — в первой трети XIX века. Становление русской психологической прозы (это касается и Карамзина, и Пушкина, и Лермонтова, и ряда других авторов) происходило с учетом опыта автора «Новой Элоизы»⁸³. В связи с «Обломовым» нас будут интересовать образ главной героини и система основных персонажей.

По целому ряду сюжетных мотивов и элементов характеристики Ольга может быть сопоставлена с героиней Руссо. Так, в том и другом случае история героини в романе — это прежде всего история ее души. В отличие от Обломова и Штольца, которые предстают в начале романа как уже сложившиеся характеры, героиня переживает на глазах читателя стремительную эволюцию. Как и Юлия, Ольга — личность незаурядная, она очень ценит свою личную свободу и в своих решениях и поступках руководствуется прежде всего собственными принципами.

Две любовные истории Ольги — как и у героини Руссо — осмыслены в романе как исчерпывающий по характеру чувств и отношений

⁸² Писарев Д. И. «Обломов». Роман И. А. Гончарова. С. 72.

⁸³ См.: Розова З. Г. «Новая Элоиза» Руссо и «Бедная Лиза» Карамзина // XVIII век / под ред. Г. П. Макогоненко, А. М. Панченко. Сб. 8. Л., 1969. С. 259–268.

опыт любви: с одной стороны, любовь-страсть, а с другой — любовь, гармонизированная усилием разума и воли; как выразился сам Гончаров, «сознательное замужество Ольги со Штольцем»⁸⁴.

Выбор героиней Руссо варианта любовных отношений (или человек сердца, чувствительный Сен-Пре, или рассудочный, трезвый Вольмар) был воспринят читателями как основной мотив сюжета. Отголосок его встречаем, например, в «Рыцаре нашего времени» Карамзина. Героиня Карамзина, графиня Эмилия, признается: «Не будучи, к счастью, Руссовою Юлиею, я предпочла бы нежного Сен-Пре слишком благоразумному Вольмару»⁸⁵.

Юлия — девушка высоких моральных принципов. Но захваченная необоримой страстью, она становится любовницей Сен-Пре. Она нарушила моральные нормы людей ее круга и осознает свой поступок как грех.

Илья Ильич говорит Ольге: «Иногда любовь не ждет, не терпит, не рассчитывает... Женщина вся в огне, в трепете, испытывает разом муку и такие радости...» (IV, 286). И когда он спрашивает ее, могла ли бы она во имя любви пойти по пути, где «женщина жертвует всем: спокойствием, молвой, уважением и находит награду в любви» (IV, 286), то в сущности он спрашивает, могла ли бы она поступить, как Юлия. Хотя большинство этих опасностей миновали героиню Руссо, но рисковала она многим. На вопрос Обломова Ольга отвечает резко отрицательно: «Никогда, ни за что!» (IV, 286). Но Гончаров вводит уже знакомый по «Обыкновенной истории» мотив: героиня оказывается неожиданна для самой себя. Она испытывает такое чувственное влечение, которое ставит под сомнение ее заявление; одно дело головное решение, другое — страсть, перед которой Ольга, как и Юлия, может оказаться бессильной.

В отличие от Руссо Гончаров дает и комический ракурс в освещении ситуации двух влюбленных, поддавшихся зову плоти: у Обломова не только нет никаких помыслов соблазнить Ольгу, но он даже больше, чем она, боится, как бы о них не подумали, что они «нарушили долг» (IV, 333).

Как и Руссо, автор «Обломова» подробно развивает мотив «учитель — ученик». По отношению к своему учителю, «философу» Сен-Пре, Юлия ведет себя как утешительница и мудрая наставница⁸⁶. В деле воспитания возлюбленного героя Руссо во многом преуспела: под

⁸⁴ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. С. 113.

⁸⁵ Карамзин Н. М. Соч.: в 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 601–602.

⁸⁶ Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза. М., 1968. — Далее ссылки на это издание даются в тексте.

воздействием ее доводов и советов Сен-Пре в значительной степени меняется. Совсем иным оказывается результат воспитательной деятельности Ольги.

Почему этот мотив воспитания мужчины женщиной так подробно разработан в гончаровском романе? Героям Руссо, Юлии и Сен-Пре, мешают соединиться и обрести счастье сословные предрассудки ее близких: отец героини категорически против ее брака с плебеем. Для союза Ольги и Ильи Ильича никаких внешних непреодолимых препятствий нет. Что помешало счастью двоих? На первый взгляд всё дело в обломовской беспомощности. Но это лишь часть «правды».

Как иронично в свое время заметил Н. Д. Ахшарумов, Ольга «сама могла видеть и понимать, что она в десять раз умнее Обломова. Можно ли воспитывать для себя учителя и наставника?»⁸⁷ В отличие от Руссо у автора «Обломова» нет абсолютной веры в действенную силу «правильного» воспитательного аргумента. Ольга ждет от Ильи Ильича решительности, воли, энергии. Она хочет, чтобы к своим достоинствам он приобрел еще достоинства Штольца.

Один из самых психологически нагруженных мотивов, связанных с этой параллелью, — отношение обломовца к женщине, которая умнее его. Анисья (как и Ольга Илью Ильича) пытается перевоспитать Захара. Она показывает ему, как надо чистить одежду, убирать комнату, носить посуду. «...В две недели, — читаем в романе, — Анисья доказала ему, что он — хоть брось, и притом она делает это с такой обидной снисходительностью, так тихо, как делают только с детьми или с совершенными дураками» (IV, 213). И вот Захару стало ясно, что «Анисья — умнее его!» (IV, 214); «гордость его страдала», он «не мог простить ей этого» (IV, 214). Эта черта характера трактуется не как сугубо обломовская: «Много на свете таких мужей, как Захар» (IV, 216). Так чувствует, так поступает и дипломат, и администратор (IV, 216). На этой глубине прочтения образа социально-нравственная характеристика уже не воспринимается как достаточная. Или иначе: обломовское начало можно обнаружить в людях, которые с «той» Обломовкой не имеют ничего общего. Чем глубже психологический анализ характера обломовца, тем шире круг людей, которые могут быть причислены к этому типу.

Отсутствие описанной захаровской черты в мужчине — это скорее исключение, а не правило. Одно из таких исключений — Штолец («Захар обижался» таким свойством жены, а «Штолец был счастлив» — IV, 453).

⁸⁷ Ахшарумов Н. Д. Обломов. Роман И. Гончарова. 1859 // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Л., 1991. С. 158.

В аналогичной захаровской ситуации оказывается и Обломов; он пришел к выводу, что Ольга умнее его (IV, 260). В рукописи это было обозначено более резко. Илья Ильич думает о Захаре: «Боже мой! Да никак она... Анисья, а я — Захар!»⁸⁸. Вроде бы такое Ольгино превосходство над ним не гнетет Илью Ильича. Но зависимость от женщины такого типа оборачивается необходимостью — мучительной для него — постоянно доказывать свою интеллектуальную и деловую состоятельность. Этого нельзя не учитывать, когда мы пытаемся объяснить психологию героя, который предпочел остаться в «домике» на Выборгской стороне.

Среди «уроков», которые задавала Ольга Илье Ильичу, был и сбор сведений о так называемых двойных звездах. Такие звезды вращаются вокруг общего центра тяжести, который находится в одной из них, — одна звезда вращается сама по себе, а вторая — вокруг нее. Отношения Обломова с Ольгой неминуемо обрекали его на роль «второй» звезды. А на это он психологически совершенно не способен — не потому, что претендует на роль «первой» звезды, а потому, что в его сознании любовные отношения вообще не подразумевают подобной «градации».

Про Захара сказано: «Он женился и вопреки пословице не переменялся» (IV, 188). Женидьба на Ольге не переменяла бы Обломова, в конце концов это поняла и сама Ольга.

Обломов в своем чувстве наивнее, проще Ольги, несмотря на то что она гораздо моложе его. У Ильи Ильича между ним и его любовью как бы нет зазора, никакой рассудочной «прокладки». У Ольги иначе: она размышляет о своем чувстве, о своем влиянии на Обломова, о своей «миссии» — спасти опустившегося Илью Ильича: «И всё это чудо сделает она, такая робкая, молчаливая, которой до сих пор никто не слушался» (IV, 205). В ее сознании не случайно возникает сравнение своей ситуации с Пигмалионовской: «Это какая-то Галатея, с которой ей самой приходится быть Пигмалионом», — думает Ольга с досадой (IV, 235).

Мотив оживления статуи силой любви восходит к известному античному мифу. Если брать близкую Гончарову традицию, то можно вспомнить Карамзина, его рассказ «Чувствительный и холодный». О женщинах вообще и о героине, полюбившей холодного Леонида, там сказано: «Хочется видеть в пылкой деятельности сердце флегматическое, хочется оживить статую»⁸⁹. Как и у Карамзина, у Гончарова пред-

⁸⁸ См.: *Гейро Л. С.* История создания и публикации романа «Обломов» // Гончаров И. А. Обломов. Л., 1987. С. 563.

⁸⁹ *Карамзин Н. М.* Соч. Т. I. С. 614.

стает «перевернутая» ситуация: в мужской роли Пигмалиона оказывается героиня.

В мыслях Ольги о любви есть тщеславие и самолюбование («Она мигом взвесила свою власть над ним, и ей нравилась эта роль путеводной звезды, луча света, который она разольет над стоячим озером и отразится в нем» — IV, 232), ставящие под сомнение абсолютность ее чувства. Такая любовь не может быть безоглядной.

Гончаров психологически очень точно мотивирует эволюцию чувств Ольги: желание «пробудить» («он будет жить, действовать, благословлять жизнь и ее» — IV, 205) ведет к увлечению, вспыхнувшее в ней чувство делает ее более настойчивой, упорной. Но власть «музыки» оказывается не абсолютной, «статуя» ожила, но лишь на время. Рассудочная любовь Ольги, любовь, в которой так много от чувства долга («Одна из русских миссионерок», — написал об этой героине И. Ф. Анненский⁹⁰) и которая не есть безоглядная страсть, в конце концов должна была подвести героиню к вопросу: а достоин ли избранник ее любви? Сможет ли он встать вровень с ней⁹¹?

Боги в античном мифе оживили Галатею, видя беспредельную и безрассудную любовь Пигмалиона. А Ольга в своей любви не теряет способности анализировать и взвешивать. «Камень ожил бы от того, что я сделала», — говорит она Обломову (IV, 368). «Коль любить, так без рассудку» (А. К. Толстой) — это сказано не о любви Ольги. Еще и поэтому ей-Пигмалиону так и не удастся оживить Галатею-Обломова.

Героиня Руссо путем рассуждений приходит к выводу, что всякая любовь со временем неизбежно угасает. В письмах к Сен-Пре она приводит высказывание Ларошфуко: «Редко, кто... не стыдится былой своей любви, когда уже перестал любить» (с. 343). С Ольгой так и произойдет, по Ларошфуко. Она вдруг обнаружит, «что ей не только стыдно прошлого своего романа, но и героя...» (IV, 409). Но для гончаровской героини в отличие от Юлии это неожиданные и смущающие ее чувства. Размышляющая Ольга «не попевает» за своим сердцем.

Юлия уверена, что ей удастся воспитать в себе не подверженное случайностям «вечное» чувство к Вольмару, который стал ее мужем. Тем более что Вольмар в этом ее союзник; Юлия напишет о муже: «Он любит потому, что стремится любить, а стремится любить потому,

⁹⁰ Анненский И. Ф. Гончаров и его Обломов // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Л., 1991. С. 230.

⁹¹ Именно это качество Ольги Ильинской с крайней резкостью отметил Ап. Григорьев: «У русского человека есть непобедимое отвращение к поднимающим его до вершины своего развития женщинам» (Григорьев Ап. Литературная критика. Л., 1967. С. 365).

что так подсказывает разум» (с. 339). Временами героиня переживает вспышки неугасшей любви к Сен-Пре, но всё же Руссо стремится убедить читателя в том, что Юлия добилась цели, ее связывает с Вольмаром истинное, не подверженное никаким колебаниям чувство. Текст «Обломова» позволяет проследить, в чем Гончаров следует руссоистской традиции в понимании природы чувств, а в чем он уже принципиально от нее отходит. Так, в речи повествователя дано такое объяснение изменившегося отношения Ольги к Илье Ильичу: «Признав раз в избранном человеке достоинство и право на себя, она верила в него и *потому* (курсив мой. — М. О.) любила, а переставала верить — переставала и любить, как случилось с Обломовым» (IV, 464). В этом объяснении есть немалая доля просветительского рационализма: как и у Руссо, характер чувства обусловлен уровнем сознания героини.

Но повествование о «поэме любви», о переживаниях Ольги показывает, что реальное течение чувства идет не по такой «правильной» схеме. Правда чувства в том, что, только «переболев» страстью к Обломову, освободившись от этого душевного «антонова огня», она смогла по-настоящему полюбить Штольца.

В том, что человек должен «довоспитаться» до истинного понимания любви, Гончаров согласен с Руссо. Но автор «Обломова» показывает, что человеку предстоит еще долгий путь к тому идеалу любви, который уже зародился в его сознании. «В этой комедии или трагедии, смотря по обстоятельствам, оба действующие лица являются почти всегда с одинаковым характером: мучителя или мучительницы и жертвы» (IV, 232) — таков один из выводов, «в открытую» данных в романе. Включив в роман мотив «поединка рокового», Гончаров сумел на другом уровне, чем у Руссо, показать сложную природу чувств, связывающих любящих друг друга героев.

И наконец, следует сказать еще об одном общем этапе развития героинь Руссо и Гончарова. Обе они достигают того жизненного благополучия и внутренней удовлетворенности, когда им нечего больше желать. «...Я слишком счастлива, счастье наскучило мне, — так Юлия объясняет Сен-Пре “тайную тоску”, закравшуюся ей в душу, — сердце не знает, чего ему недостает, и смутные желания томят его» (с. 655, 656).

Обретя разумно построенное счастье в совместной жизни со Штольцем («разгула диким страстям быть не могло: всё было у них гармония и тишина» — IV, 452), Ольга тоже начинает испытывать странную тоску и объясняет ее так: «...несчастлива тем <...> что уж слишком счастлива!» (IV, 458).

По мысли Руссо, спасительной для его героини от такой тоски может быть вера в Бога. Это подтверждается поведением и душевным состоя-

нием Юлии в дни ее предсмертных испытаний. Понятно, что такой путь преодоления тоски — путь веры — мыслится автором «Новой Элоизы» как наиболее естественный и даже универсальный.

В отличие от истории Юлии страшные испытания, грозящие Ольге, даны только гипотетически. «Там видела она цепь утрат, лишений, омываемых слезами, неизбежных жертв... снились ей болезни, расстройство дел, потеря мужа» (IV, 463). Эти перечисляемые беды начинают восприниматься читателем не как факты ее, Ольги, будущей жизни, а как символы страданий, на которые вообще обречен человек. Прямого спора с Руссо у Гончарова нет, но несовпадения достаточно красноречивы. Если Юлия находит себе опору в вере в «благоденствие провидения» (с. 658), то героиня Гончарова — в той земной, человеческой любви, которая соединяет их со Штольцем. Правда, смысл и характер этой любви получают в VIII главе четвертой части романа очень широкое толкование. «Та неувядающая и негибнущая любовь лежала могуче, как сила жизни, на лицах их — в минуту дружной скорби светила в медленно и молча обмененном взгляде совокупного страдания, слышалась в бесконечном взаимном терпении против жизненной пытки...» (IV, 463) — стиль речи повествователя, ее образный строй, ритмическая организация текста — все эти качества определяют особую жанровую природу этой части VIII главы. И любовь, о которой идет речь, любовь, выросшая на основе опыта жизни двоих, начинает восприниматься как универсальная, имеющая общечеловеческий смысл. Только с учетом этого можно если не понять, то попытаться уяснить себе тот широкий смысл, который вкладывал автор в образ будущей Ольги и который сказан в представлениях Штольца: «Ему грезилась мать-созидательница и участница нравственной и общественной жизни целого счастливого поколения» (IV, 455).

* * *

Про Штольца, размышляющего об отношениях мужчины и женщины, сказано: «Являлись перед ним напудренные маркизы <...> с развратной улыбкой; потом застрелившиеся, повесившиеся и удавившиеся Вертеры; далее увядшие девы, с вечными слезами любви <...> наивные и сознательные донжуаны и умники, трепещущие подозрения в любви и втайне обожающие своих ключниц... все, все!» (IV, 448–449). Повествователь сообщает нам, что герой Гончарова осмыслил и отверг как несостоятельный *весь* опыт человечества в понимании любви. Но сам он хочет сохранить в себе и своей избраннице чувство, которое было бы «видоизменяющимся, но не гаснущим» (IV, 450). Это должна быть гармония в отношениях двоих, которая не есть застывшая гармония:

она обретается, завоевывается вновь и вновь. Это чувство, объединяющее двоих, может стать основой жизни, которую Ф. Шиллер и назвал «идиллией зрелости»⁹². Существование, в котором, по Шиллеру, душа «удовлетворена», но не прекращается «стремление»⁹³.

Как и обломовский, штольцевский тип сознания осмыслен в романе не только в его конкретном, «сегодняшнем» плане, но и в максимальном обобщенном, вневременном. Если вернуться к платоновской концепции, Штольц — истинный деятель, убежденный: надо делать то, что велит разум. Пафос штольцевского мировоззрения сводится к тому, что труд — смысл и содержание жизни, мир трехмерен, человеку дано постепенно познавать его, разуму подвластно почти всё. «Человек, — говорит Штольц, — создан сам устраивать себя и даже менять свою природу» (IV, 391).

Для Ильи Ильича жизнь в ее естественном, неискаженном варианте — «поэзия». То есть в своей идеальной сущности она гармонична. Для Штольца суть жизни — в динамике, в развитии; для него существует понятие «прогресс», он верит в человеческие усилия, способствующие прогрессу, и поэтому говорит о жизненной борьбе. Для него нет — да он в это и не верит — «возврата в Аркадию»⁹⁴.

Штольц убедительно объясняет природу тоски, охватившей Ольгу. «Это, — говорит, он, — расплата за прометеев огонь!» (IV, 461). Ему ведомо такое состояние. Но он знает, что возможности человеческого познания ограничены: далее — «бездна», от которой «не допросишься ничего» (IV, 461). В этом принципиальное отличие такого героя от упомянутых им бунтарей Байрона и Гёте. Так, Манфред (и Фауст в этом с ним схож) в своем познании мира хочет шагнуть дальше возможного для человека. Ведь он —

...Маг, стремившийся проникнуть
За грань земных пределов⁹⁵.

Гончаровский рационалист сам обозначает границы, которые предписаны обыкновенным людям. В этом ясном осознании своих возможностей проявляется своеобразное человеческое достоинство Штольца.

И еще об одном отличии Штольца от великих литературных бунтарей. Байроновский Манфред отказывается признать, что какая-то внешняя сила может вершить его судьбу.

⁹² Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии. С. 445.

⁹³ Там же.

⁹⁴ Там же. С. 446.

⁹⁵ Байрон Дж. Г. Избранное. М., 1986. С. 56.

Сгубив себя, я сам и покараю,
Себя за грех, —

заявляет он одному из духов тьмы, пытающемуся повелевать им⁹⁶. Штольц же, наоборот, с суеверным чувством предупреждает Ольгу о ревнивой судьбе: «Она не любит, когда не ценят ее даров» (IV, 462). Так же Татьяна Марковна будет предупреждать Райского о коварстве судьбы.

Пример Штольца — так можно понять мысль Гончарова — должен дать достойные принципы и ориентиры для жизни обыкновенного человека. Хотя, как следует из сюжета романа, эта система принципов и ориентиров не адекватна всей полноте жизни, т. е. не может охватить, «покрыть» собой всё ее многообразие и сложность.

Вера в силу разума и в то же время понимание своей ограниченной человеческой возможности познания, признание власти судьбы, внешних, не зависящих от человека сил и умение найти в трудную минуту опору в самой жизни, — все эти особенности Штольца позволяют говорить о его своеобразном стоицизме.

* * *

Вновь и вновь два героя, два типа сознания показываются в романе и как контрастные, противоположные, и как сходные, близкие. Так, и сознание «поэтическое», находящееся во власти воображения, «парящее» над эмпирикой, и сознание, подчиняющееся лишь рассудку, конкретному опыту, не доверяющее воображению, не обладает полным, «романным» пониманием человека и жизни в целом.

Объективное сопоставление Штольца и Обломова осуществляется очень часто с помощью комических приемов. Комическое в художественной системе Гончарова точнее всего можно, на наш взгляд, определить как «юмор». В юморе обнаруживается своеобразное диалектическое единство утверждения и отрицания. Как писал П. В. Анненков еще в 1849 году, «никогда настоящий юмор не увечит окружающую действительность, чтобы похохотать над ней: он только видит обе стороны ее»⁹⁷. Юмор отличается особым сложным отношением к объекту: внешняя комическая трактовка сочетается в нем с внутренней серьезностью. Юмор — неоднозначное, противоречивое отношение и к изображаемой жизни, и к субъекту повествования. «Юмор мыслится как рефлексия субъекта, способного поставить себя на место комического объекта

⁹⁶ Там же. С. 57.

⁹⁷ Анненков П. В. Русская литература в 1848 году // Современник. 1849. № 1. Отд. III. С. 8–9.

и приложить к себе мерку идеального масштаба»⁹⁸. Но тем не менее юмор не отказывается судить мир. В этом плане ему чужд тот субъективизм, подчеркнутая незакрепленность отношения, которая является основным признаком романтической иронии. О принципиальном отличии «объективного юмора» от романтической иронии писал Гегель. Если в романтической иронии, по его мысли, «художник исходит из собственной субъективности <...> так что настоящий объект изображения трактуется им лишь как внешний повод, для того, чтобы дать полный простор остротам, шуткам, неожиданным прыжкам мысли, порожденным субъективнейшим капризом», то объективный юмор — это такое изображение мира, при котором «художественное своеобразие выступает как своеобразие самого предмета»⁹⁹. Юмор обнаруживает что-то положительное, какие-то элементы идеала в самом объекте, в комически изображаемой действительности. Высокое и даже идеальное в героях и в жизненных явлениях обнаруживается не вопреки юмору, а благодаря ему.

Критики XIX века не раз, хотя и вскользь, писали об особой роли комического в художественной системе Гончарова. Так, А. В. Дружинин в рецензии на роман «Обломов» с удивлением отметил: «...какими простыми, часто какими комическими средствами достигнут такой небывалый результат!»¹⁰⁰ Более подробно и аргументированно о необходимости изучать комическое в искусстве Гончарова писал Д. С. Мережковский. По его мнению, в русской литературе XIX века автор «Обломова» — «первый великий юморист после Гоголя и Грибоедова»¹⁰¹. Тяготение писателя к той или иной форме комического свидетельствует об определенном подходе к явлениям, к жизни в целом, в этом проявляется существенная сторона его мировоззрения, его концепция действительности. В нашем случае важно отметить, что «юмор — концепция, объединяющая объективизм с умеренным релятивизмом»¹⁰².

В романе «Обломов» нет голоса, который воспринимался бы как голос всезнающего, безапелляционно судящего автора. Ни одна внешняя по отношению к герою точка зрения не подается как абсолютно объективная; мнения, характеристики, данные в романе от лица повествователя, подвергаются существенной коррекции ходом сюжета. Как

⁹⁸ Сретенский Н. Н. Историческое введение в поэтику комического. Ч. 1. Ростов-на-Дону, 1926. С. 34.

⁹⁹ Гегель Г. В. Ф. Соч.: в 14 т. М., 1938. Т. 12. С. 303.

¹⁰⁰ Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983. С. 304.

¹⁰¹ Мережковский Д. С. И. А. Гончаров // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. Л., 1991. С. 177.

¹⁰² Дземидок Б. О комическом. М., 1974. С. 112.

отметил еще Ин. Анненский, писавший о «трудной работе объективирования» в «Обломове», «резонерство Гончарова чисто русское, с юмором, с готовностью и над собой посмеяться»¹⁰³.

Жан Поль писал: «Юмор — дух, который все проникает и невидимо одушевляет <...> и вместе с тем не может быть указан пальцем в отдельных частях произведения»¹⁰⁴. Таким образом, юмор есть внутреннее свойство художественной системы.

Конечно, даже такая особая роль юмора еще не делает романное искусство Гончарова явлением уникальным. Существует мнение, что именно в романе юмор нашел «свое классическое осуществление»¹⁰⁵. Исключительная роль юмора в художественной системе Гончарова роднит его со многими романистами, может быть, больше всего с глубоко почитавшимся автором «Обломова» («наш общий учитель») Диккенсом. Но сразу можно сказать и о существенном отличии Гончарова от Диккенса. У Диккенса даже в пределах одного произведения можно найти различные формы комического, в частности и юмор, и сатиру. Кроме того, у Диккенса одновременно с комическим может присутствовать и некомическое трогательное, элегическое, патетическое¹⁰⁶. У Гончарова комическое перекрывает все — скажем, трогательное или элегическое возникает в «Обломове» не помимо юмора, а благодаря ему.

Развитие романного искусства Гончарова отмечено возрастанием в нем роли юмора. Так, в «Обыкновенной истории» есть персонаж — Лизавета Александровна — который существует вне комического освещения: ни для других героев, ни для повествователя ее поведение, ее взгляды не являются комичными. В «Обломове» таких исключений уже нет.

Тайна чужого сознания, чужого существования — один из стержневых мотивов «Обломова». Все основные герои романа сталкиваются с этой проблемой (Ольга пытается разгадать Илью Ильича, Штольц — Агафью Матвеевну, Обломов — «братца» и так далее). Многочисленные комические ситуации (в которых, как правило, отражаются напряженные, драматические отношения) связаны с тем, что тот или иной герой бывает излишне самоуверен, категоричен в своих представлениях и суждениях о другом человеке. Тайна «другого» всегда остается не до конца разгаданной или совсем не разгаданной. Даже если речь идет об очень близком человеке. Так, Штольц, рассказывающий в эпилоге «литератору» о жизни Обломова, вроде бы всё знающий о своем покойном

¹⁰³ Анненский И. Ф. Гончаров и его Обломов. С. 223.

¹⁰⁴ Цит. по: Сретенский Н. Н. Историческое введение в поэтику комического. С. 38.

¹⁰⁵ Верли Мс. Общее литературоведение. М., 1957. С. 120.

¹⁰⁶ См. об этом: Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 198.

друге, тем не менее как бы продолжает разгадывать обломовскую тайну. Комический проигрыш этого мотива дается в начале романа. Доктор советует Илье Ильичу побольше двигаться, съездить за границу, в Тироль, в Египет, Англию, Америку, поменьше думать (читатель постепенно будет догадываться, какая степень непонимания своего пациента сказалась в этих речах доктора), т. е. в сущности Обломову дается совет стать другим человеком.

Каждый герой «Обломова» оказывается в зоне комического освещения. Но не каждый из них способен на себя посмотреть с иронией, увидеть смешное в себе.

Обломов иногда видит в себе смешное, порой даже преувеличивает это качество. «Любить меня, смешного, с сонным взглядом...» — думает он об отношении Ольги к нему. Но когда Илья Ильич утрачивает эту «отвагу», способность так, иронически, смотреть на себя, он действительно становится смешон. Комический персонаж, писал А. Бергсон, «смешон настолько, насколько он себя не сознает таковым — комическое бессознательно»¹⁰⁷.

Отношение автора к Обломову не сводится к осмеиванию в нем всего барского и возвеличиванию всего «естественного», общечеловеческого. Такой взгляд, бытующий в гончароведении, все-таки ведет к упрощению художественного смысла романа.

Об Илье Ильиче сказано, что он учился в университете, жил в свете и в отличие от отца, который считал грехом приобретать больше, чем приобреталось «само собой», «понимал, что приобретение не только не грех, но что долг всякого гражданина частными трудами поддерживать общее благосостояние» (IV, 65). Но иронический заряд, заложенный в этой фразе («долг всякого гражданина» — эти слова явно не адекватны настоящим мыслям Ильи Ильича о себе), свидетельствует о том, что эта истина осталась для него «чужой». Труд во имя собственного обогащения никогда не может стать целью его жизни, ее смыслом.

Бездеятельность, неспособность трудиться в Обломове абсолютная. Не зря его зовут Илья Ильич. А в его родительском доме и в домике на Выборгской стороне Ильинская пятница — главный праздник года. В день Ильи Пророка работать считалось страшным грехом¹⁰⁸. Так вот,

¹⁰⁷ Бергсон А. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 1914. Т. 5. С. 104.

¹⁰⁸ С. В. Максимов писал в статье «Из очерков народного быта. Крестьянские календарные праздники» (впервые напечатано в 1903 г.): «Сам же день 20 июля крестьяне называют “сердитым” и проводят его в полнейшей праздности, так как даже пустая работа считается великим грехом и может навлечь гнев Ильи» // Максимов С. В. Литературные путешествия. М., 1986. С. 347.

бездеятельность Обломова в одном плане — в сравнении с осмысленной деятельностью — барская лень, смешная беспомощность. А в сравнении с деловитостью хищника «братца» — это бескорыстие и человечность.

Вспомним про «план», над которым бьется Обломов, — «новый, свежий, сообразный с потребностями времени». Как истинному сыну Обломовки умение планировать, рассчитывать, анализировать, предвидеть то, чего еще не было, совершенно не свойственно Илье Ильичу. Мотив «планирования», «расчета», когда он возникает в связи с Ильей Ильичом, всегда звучит комически. В раздумьях над планом Обломов силится быть настоящим помещиком, хозяином, трезвым практиком. Как автор такого плана Обломов ограничен, консервативен и явно смешон: он думает о «полицейских мерах», которые надо ввести в Обломовке, о том, что «грамотность вредна мужику» — «выучи его, так он, пожалуй, и пахать не станет» (IV, 167)¹⁰⁹. Усилия Обломова создать план обречены на неудачу, ибо такая задача подразумевает умение соотносить желаемое с реальностью, понимание процессов, происходящих «сейчас», в их исторической конкретности, способность угадывать, чем «завтра» будет отличаться от «сегодня» и от «вчера». Эта деятельность Ильи Ильича окажется совершенно бесплодной еще и потому, что самого Обломова мог бы удовлетворить только такой «план», который позволил бы построить жизнь в Обломовке в соответствии с его мечтой.

Думать о «плане» для Обломова — тяжелый труд. В романе неоднократно комически обыгрывается неспособность Обломова планировать, предугадывать объективный ход жизни. Вот Илья Ильич представляет себе, как произойдет его объяснение с Ольгой: «...она вспыхнет, улыбнется <...> взгляд ее наполнится слезами...» (IV, 276). А в жизни всё произошло иначе. «Змея сомнения» мучает Илью Ильича: «...ни порывистых слез от неожиданного счастья, ни стыдливого согласия! Как это понять!» (IV, 286). Вот Илья Ильич воображает, как он объявит о своей женитьбе Захару: «Потом скажу Захару: он поклонится в ноги и завопит от радости, дам ему двадцать пять рублей» (IV, 293). А в реальной жизни Обломову пришлось врать своему слуге, уверять, что ни о какой женитьбе и речи не могло быть, и выгонять его из дома, когда там должна была появиться Ольга Ильинская. Промахи Ильи Ильича в планировании

¹⁰⁹ По мнению Д. Н. Овсянико-Куликовского, убеждения Обломова-крепостника, который «пропекает» Захара и сомневается, надо ли заводить школы для крестьян, «весьма близки к тем, которые возвестил миру Гоголь в “Выбранных местах из переписки с друзьями”» (Овсянико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: в 9 т. СПб., 1911. Т. 7. С. 242).

такого рода объясняются его неумением понять человеческую натуру — в том числе и свою — в ее изменчивости, «текучести».

Как и Обломов, Штольц, как правило, подается в романе и в серьезном, и в комическом плане одновременно. Комическое звучание темы любви в связи со Штольцем, ориентирующимся в своем поведении прежде всего на конкретное знание, обусловлено тем, что любовь, традиционно толковавшаяся и поэтически осмыслявшаяся как стихия, неподвластная разуму, у этого героя становится предметом систематического описания и исследования. Противоречие, дающее комический эффект, основано на том, что ту дозу чувства, которую позволяет себе Штольц («то, что не подвергалось анализу опыта, практической истины, было в глазах его оптический обман» — IV, 162), он принимает за «всю» любовь, на основе анализа которой можно делать выводы и обобщения. Любовь Штольца принципиально не катастрофична, его можно сравнить с экспериментатором, который привил себе вирус, но явно не в смертельных дозах, чтобы не утратить возможность наблюдать и фиксировать свои переживания. «Андрей, — говорит повествователь, — видел, что прежний идеал его женщины и жены недосыгаем, но он был счастлив и бледным отражением его в Ольге: он не ожидал никогда и этого» (IV, 463). Возлюбленная воспринимается им как часть, «бледное отражение» идеала. Поразительно то, что в этих словах о Штольце почти не чувствуется никакого иронического заряда, направленного на компрометацию героя. С годами эту легкую ироническую ноту стали слышать в речи повествователя более явственно. Уже в XX веке В. Ф. Переверзев написал о Штольце очень категорично и зло: он «горит ровным огнем электрической лампочки с точным расчетом силы накаливания»¹¹⁰. Прошло много лет с тех пор, как были написаны эти слова, но и сейчас можно сказать, что гончароведение в осмыслении этого героя романа еще далеко от той степени объективности, которая отличала автора «Обломова». Одна из основных функций юмора в романе Гончарова заключается в том, чтобы объединять противоположности, выявлять подспудные связи и общность. В отношении к любви-страсти Штольц совпадает с Обломовым. Оба они (один силой мечты, фантазии, «поэзии», другой — разума и воли) стремятся преодолеть противоречие, заложенное в природе человека. О глубоком сходстве, даже тождественности этих героев писал В. Ф. Переверзев: «Обманутые полярным различием этих образов, олицетворяющих антитезу инерции и деятельности, мы совсем не спрашиваем себя: а нет ли какого-либо сходства в этом различии?.. полярная противоположность не только не исключает

¹¹⁰ Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. С. 396.

ет сходства, но даже непременно предполагает диалектическое единство, тождество противоположностей»¹¹¹.

В ряду комических мотивов, использованных Гончаровым для характеристики Штольца и Обломова, надо отметить мотив «стены» и «бездны». «Бездна» — это «тайна», необъяснимое. «Бездна» — признак не обломовской, а «исторической» жизни. В частности, «бездна» — это и та неизвестность, в которую может увлечь человека любовь-страсть. Об этой «бездне» пишет Илья Ильич в письме к Ольге. Этот образ неоднократно возникает в его сознании, в диалогах с Ольгой. Трезвое отношение к явлениям жизни, которые символизирует «бездна», — черта сознания Штольца. «...Он, — сказано об этом герое, — неспособен был вооружиться той отвагой, которая, закрыв глаза, скакнет через бездну или бросится на стену на авось. Он измерит бездну (очень показательный для стиля повествования о Штольце оксюморон. — М. О.) или стену, и если нет верного средства одолеть, то отойдет...» (IV, 164)¹¹².

Только «бездна» или «стена» могут помешать Штольцу — об этом он говорит Ольге — спасти Илью Ильича. И опасения Штольца сбываются. Приехав в очередной раз в «домик» на Выборгской стороне, он узнает: Агафья Матвеевна — жена Обломова, мальчик, которого он видит, — их сын. Далее сказано: «Штолец окаменел. <...> Перед ним вдруг “отверзлась бездна”, воздвиглась “каменная стена”, и Обломова как будто не стало» (IV, 483). Такой непреодолимой преградой в глазах Штольца оказался мещанский быт «домика». «В чем же заключается смысл этого безнадежного, отчаянного приговора? — иронически писал об этом «поражении» Штольца А. В. Дружинин. — Илья Ильич женился на Пшеницыной (и прижил с этой необразованной женщиной ребенка)»¹¹³.

Каждое из двух находящихся в центре внимания романиста типов сознания оказывается несостоятельным в каких-то жизненных ситуациях, у каждого из них есть «бездна».

* * *

Речь повествователя в романах Гончарова не имеет яркой стилистической окрашенности. Как показал В. К. Фаворин, авторская речь у Гончарова и монолитна, и разнообразна. Монолитна потому, что «элементы языка персонажей необыкновенно искусно вплетаются в авторский

¹¹¹ Там же. С. 399.

¹¹² Здесь можно вспомнить, что герой повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья» (1864) заметил, что «стена» для людей, которых он называет «деятелями», имеет «что-то успокоительное, нравственно-разрешающее и окончательное» (*Достоевский* Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 103).

¹¹³ Дружинин А. В. Литературная критика. С. 311.

контекст». А разнообразна потому, что «формы этого проникновения многосторонни: от едва уловимых зачаточных форм — через различные виды собственной прямой речи — к внутренним монологам или непосредственно к репликам персонажей»¹¹⁴.

Своеобразие прозаического стиля Гончарова часто определяется резким выделением дополнительных поэтических смыслов одного или нескольких употребленных в том или ином фрагменте текста слов. Именно на эту стилистическую особенность гончаровской прозы обратил внимание М. Е. Салтыков-Щедрин, с раздражением заметивший в связи с «Обрывом»: «...не употреблено ни одного слова в его собственном значении»¹¹⁵. В «Обломове» включенный в речь повествователя или героя поэтический образ бывает столь ярок и «активен», что он приобретает существенный объясняющий смысл и на сюжетном уровне романа. Вот один из возможных примеров.

В «Обыкновенной истории» психологическая эволюция Александра Адуева дается в значительной степени дискретно, как последовательное его прохождение через «пиковые» точки определенных этапов. Сюжетные «пропуски» порой бывают заметными. Так, романист лишь сообщает, но не показывает, как от печоринского скептицизма и безверия герой пришел к пониманию и признанию Промысла Божьего.

В «Обломове» заметно проявляется тенденция к заполнению подобных пробелов. Так, у читателя может возникнуть естественный вопрос: как из энергичного молодого человека, который с увлечением читал Ж.-Ж. Руссо, переводил Ж.-Б. Сея и собирался путешествовать по Швейцарии, Обломов превратился в одолеваемого скукой, бездеятельного, ищущего спасения в мечте человека? Сам Илья Ильич, объясняя Штольцу произошедшую с ним перемену, употребляет образ «погасание». Он говорит: «Жизнь моя началась с погасания. <...> Начал гаснуть я над писаньем бумаг в канцелярии <...>, гаснул с приятелями, слушая толки, сплетни, передразниванье...» и т. д. (IV, 183). Такое объяснение своей судьбы героем поддержано в тексте романа и авторской интенцией. «Погасание» — один из ключевых образов «Обломова». Об этом же Гончаров прямо сказал в письме к переводчику П. Г. Ганзену: «Мотив погасания есть господствующий в романе»¹¹⁶.

¹¹⁴ Фаворин В. К. О взаимодействии авторской речи и речи персонажей в языке трилогии Гончарова // Изв. АН СССР. Отд. лит.-ры и языка. 1950. Т. 9. Вып. 55. С. 352.

¹¹⁵ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М., 1970. Т. 9. С. 80.

¹¹⁶ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. С. 473.

Для объяснения перемен, произошедших с Ильей Ильичом в Петербурге, повествователь и сам герой используют сходные поэтические образы: «цвет жизни распустился и не дал плодов» (IV, 62), «цвет жизни опал» (IV, 234). Как отметила Л. С. Гейро¹¹⁷, оба этих образных выражения отсылают к строке из стихотворения Жуковского «Теон и Эсхин». Включение в текст такого поэтического образа придает характеристике героя дополнительную глубину и объемность.

И роскошь, и слава, и Вакх, и Эрот —
Лишь сердце его изнурили.
Цвет жизни был сорван; увяла душа;
В ней скука сменила надежду¹¹⁸.

Основываясь на стихотворении Жуковского, легко можно домыслить тот жизненный опыт, которым было вызвано отчуждение Ильи Ильича от петербургской жизни. В частности, в приведенной строфе Жуковского присутствует ключевое для «Обломова» слово «скука». В значительной степени благодаря этому контексту читатель принимает как мотивированное такое сообщение о герое: «он <...> открыл, что горизонт его деятельности кроется в нем самом» (IV, 63).

Если понимать стиль как «систему словесного выражения миропонимания»¹¹⁹, то важно посмотреть, в каких отношениях находятся стили главных героев: Обломова и Штольца. Как отметил Н. И. Пруцков, «творец “Обломова” воспроизводит не душевные процессы в их внутреннем движении, а образ мыслей, образ чувствований»¹²⁰. По типу мышления и чувствования Обломов и Штолец резко отличаются друг от друга. Обломов — «поэт», мышление его — образное, а образность эта очень конкретна. О любви, скажем, думает так: это «горячка, скаканье с порогами, с прорывами плотин, с наводнениями» (IV, 338). Речь повествователя, посвященная Обломову, строится по такому же принципу.

В авторской речи, сориентированной на стиль героя, у Гончарова, как правило, есть доля иронии. Совпадения и расхождения, столкновение стилей, точек зрения дают комический эффект и позволяют достичь объемности изображения. Вот, например, как сказано о существовании Ильи Ильича на Выборгской стороне: «И здесь, как в Обломовке, ему

¹¹⁷ Гейро Л. С. Примечания // Гончаров И. А. Обломов. Л., 1987. С. 657.

¹¹⁸ Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1959. С. 168.

¹¹⁹ Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982. С. 96.

¹²⁰ Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л., 1962. С. 99.

удавалось дешево отделяться от жизни, выторговать у ней и застраховать себе невозмутимый покой» (IV, 473). Обломов говорил: «трогает жизнь», «удалиться на покой», а повествователь: «отделаться от жизни», «выторговать», «застраховать» покой.

Стиль Штольца существенно отличается от обломовского. Его речь более рассудочна, она так же часто бывает образной, но это образность аллегорического или риторического плана. Соответственно этими чертами отмечено и авторское повествование, посвященное Штольцу. «Как мыслитель и как художник, он ткал ей разумное существование», — сказано об отношении Штольца к Ольге (IV, 454). Речь повествователя, формально никогда не дающая отрицательной оценки поведения Штольца, очень часто содержит в себе проявленный через стиль комический заряд. О Штольце сказано: «Что ни встречалось, он сейчас употреблял тот прием, какой был нужен для этого явления, как ключница сразу выбирает из кучи висящих на поясе ключей тот именно, который нужен для той или другой двери» (IV, 164). Предложенная метафора — «нужный ключ» — в дальнейшем как бы отделяется от фразы и начинает реализовываться в сюжете. Тайна другого человека — вот тот «замок», который вроде бы с легкостью открывает Штолец. Но комический заряд, содержащийся в процитированной фразе, должен «насторожить» читателя, он должен по ходу сюжета увидеть: просветительское, рассудочное сознание бывает излишне самоуверенным в суждениях о другом человеке. Сказано, например, что Штолец «один, кажется, был близок к разгадке тайны Агафьи Матвеевны» (IV, 439), но эта тайна так и осталась для него закрытой.

В несовпадении двух стилей (обломовского и штольцевского) нет ничего неожиданного. Для нашей темы важны как раз отклонения от этой закономерности, т. е. подчеркнутое сближение стилей и, следовательно, точек зрения резко противоположных героев. Так, и Штолец, и Обломов (мысли последнего даны в форме несобственно-прямой речи), размышляя о скрытых в Илье Ильиче, но не реализованных потенциалах, употребляют один и тот же образ — «золото». В речах и мыслях обоих героев очень часто появляется образ «бездны». Комический эффект, возникающий от таких стилистических рифм, работает на то же задание: разрушать заявленную контрастность героев, подчеркивать относительность их противопоставления.

Речь повествователя и героев находится в постоянном взаимодействии. В «Обломове» почти невозможно вычлнить «чистое» авторское слово. В повествовании через стилевую диффузность дается одновременно не одна, а по крайней мере две точки зрения на событие, поступок героя. Ни один из представленных в романе стилей не может пре-

тендовать на то, что именно он представляет высший, объективный взгляд на изображенный мир¹²¹. В речи гончаровского повествователя обычно очень трудно вычленить тот словесный ряд, с которым могут быть напрямую связаны авторские интенции. Этим, в частности, объясняется, очевидно, тот уже отмеченный факт, что «объективная» проза Гончарова не поддается стилизации.

* * *

Иванушка-дурачок, Галатя, Илья Муромец, Платон, Иисус Навин, Гамлет, Дон Кихот, Балтазар, Поллион, старцы-пустынники — с этими фольклорными, мифическими, литературными и историческими персонажами сближен в том или ином отношении Обломов. Степень нагруженности отдельных сопоставлений различна. Некоторые из них возникают в сознании героев и имеют более субъективный характер. Скажем, сравнение Ильи Ильича с Галатеей. Но большинство сравнений даются в романе как авторские, они в какой-то степени «поддержаны» сюжетом.

Некоторые сопоставления легко могут возникнуть в сознании читателя, хотя впрямую в романе не заявлены. Так, Обломов, пришедший в ужас от слов Захара, что «свадьба — обыкновенное дело», Обломов, «сбежавший» от Ольги за Неву, на Выборгскую сторону, напоминает Подколесина¹²².

Об Илье Ильиче, навсегда оставшемся в «домике» Пшеницыной, сказано, что он «постепенно укладывался в простой и широкий гроб остального своего существования, сделанный собственными руками, как старцы пустынные, которые, отворотясь от жизни, копают себе могилу» (IV, 474). Это сравнение поддерживает серию комических мотивов, которые позволяют взглянуть на историю Ильи Ильича как на своеобразное житие истинного обломовца. Пройдя сквозь ряд испытаний и «соблазнов» (попытки подготовить себя к полезной общественной деятельности, о которых напоминает ему Штольц, служба в департаменте, любовь к Ольге), герой сумел сохранить верность когда-то открывшейся ему «правде».

Судьба Обломова с ее трагическим смыслом — очень существенная правда о жизни, но все-таки не «вся» жизнь. Читатель подготовлен

¹²¹ См.: Бухаркин П. Е. «Образ мира, в слове явленный». Стилистические проблемы «Обломова» // От Пушкина до Белого / под ред. В. М. Марковича. СПб., 1992. С. 118–135.

¹²² На эту параллель указал И. Анненский. См.: Анненский И. Ф. Гончаров и его Обломов. С. 226.

к тому, чтобы принять итог художественного осмысления трагического противоречия. Жизнь «шире», чем это противоречие, она «обтекает» его, не останавливаясь. Как порывы к гармонии, желание, чтобы идеал стал реальностью, так и понимание, что жизнь не может чудом преобразиться, что идеал всегда впереди, оказываются равно присущи единственному человеческому сознанию.

Скептицизм Гончарова, проявившийся в его известном письме к И. И. Льховскому («...Неутомимое стремление к идеалам <...> ведет к абсолютизму, потом к отчаянию, зане между действительностью и идеалом лежит <...> бездна, через которую еще не найден мост, да и едва ли построится когда»¹²³), в художественном мире его романов никогда не проявляется так резко. Юмор не только порождение этого скептицизма, но и способ преодоления его. С помощью искусства художник получает возможность снять остроту в переживании явного несоответствия идеала и действительности, обозначить относительный, а не абсолютный характер этого несоответствия. Вот почему искусство Гончарова по сути своей оптимистично.

Эпилог романа «Обломов»

Примерно сто лет назад в работе «Морфология романа» Вильгельм Дибелиус заметил: «Во всяком искусстве, основанном на последовательном ряде впечатлений, последнее из них наиболее действенно»¹²⁴. У читателей романа «Обломов» последнее впечатление связано с фразой, посвященной Штольцу и «литератору»: «И он рассказал ему, что здесь написано»¹²⁵. Если угодно — это самая загадочная фраза гончаровского романа. И вряд ли у нас есть основания сомневаться в том, что писатель придавал ей особый, ударный смысл.

Разумеется, эту фразу выделяют исследователи романа. Иногда содержащееся в ней сообщение повествователя понимается буквально и не подвергается сомнению: «...Почти всю историю Обломова рассказывает Штольц (о чем мы узнаем из последней строчки романа), а автор лишь редактирует его повествование»¹²⁶. А вот мнение Ю. В. Манна по

¹²³ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. С. 253.

¹²⁴ Дибелиус В. Морфология романа // Вальцель О., Дибелиус В., Фослер К., Шпитцер Л. Проблемы литературной формы. М., 2007. С. 119.

¹²⁵ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 4. СПб., 1998. С. 493. — Далее ссылка на издание дается в тексте.

¹²⁶ Балашова Е. А. Литературное творчество героев И. А. Гончарова // И. А. Гончаров: Материалы Международ. науч. конф., посв. 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 2003. С. 180.

поводу появляющегося на последних страницах «литератора»: «В действии этот “литератор” не участвовал и, разумеется, рассказал о всем происходящем не так, как ему мог поведать Штольц. <...> На авансцену выдвигается повествователь, обладающий эпическим всезнанием, которое распространяется на всё и всех, в том числе и на Штольца». Эта «сюжетная деталь», по мнению исследователя, не только не осложнила aukториальное повествование, но даже «послужила поводом это повествование укрепить и сделать его более очевидным»¹²⁷. Но остается непроясненным вопрос: зачем Гончарову понадобилось вводить эту деталь, если читатель, дошедший до последней страницы романа, и так воспринимает aukториальное повествование о жизни Ильи Ильича как привычное и органичное? С точки зрения венгерской исследовательницы Ангелики Молнар, Штольц выступает в романе как «анарративный рассказчик», он лишен возможности ознакомиться с «текстом» Обломова, его «Сном», <...> по этой причине понадобился нарратор, который перерабатывает и реинтерпретирует рассказ Штольца»¹²⁸. Естественно, возникает вопрос: разве только «Сон Обломова» остается «закрытым» для Штольца?

«Инверсивной, механистической (и достаточно искусственной), неожиданно игровой, превращающей в условность всё романное действие развязкой заканчивается <...> “Обломов”» — это мнение А. Г. Гродецкой. И далее она пишет: «Внимание, читатель, — автор шутит, автор иронизирует. Здесь, как, впрочем, и в иных случаях, гончаровская инверсия (внезапная смена ролей) близка к романтической иронии...»¹²⁹ Об авторской иронии говорить, очевидно, надо, но неужели романист позволил себе одной фразой «превратить в условность всё романное действие»?

Думается, ответить на все эти вопросы может помочь анализ эпилога гончаровского романа.

Как часто бывает, эпилог отделен от фабульной событийной части романа временной дистанцией. «Прошло пять лет» — так начинается десятая глава четвертой части романа. Две заключительные главы по своей структуре и функции и должны прочитываться как эпилог.

Диалог — спор двух начал, штольцевского и обломовского, обнаруживается уже в «Сне Обломова», прослеживается в сюжете всего

¹²⁷ Манн Ю. В. Гончаров как повествователь // Iwan A. Gončarov: Leben, Werk und Wirkung: Beiträge der I. Intern. Gončarov-Konferenz. Bamberg, 8–10 Oktober 1991 / Hrsg. P. Thiergen. Köln; Weimar; Wien, 1994. S. 84–85.

¹²⁸ Молнар А. Поэтика романов И. А. Гончарова. М., 2004. С. 61.

¹²⁹ Гродецкая А. Г. Автоирония у Гончарова // Sub specie tolerantiae: памяти В. А. Туниманова. СПб., 2008. С. 542.

романа и не затухает в эпилоге, хотя Ильи Ильича уже нет в живых. В то же время читатель не может не заметить, что по ходу сюжета автор «размывает» заявленную контрастность героев, подчеркивает относительность их противопоставления.

Что мешает читателю принять как полный и окончательный вывод Штольца о жизни друга: «погиб», «Причина... какая причина! Обломовщина» (IV, 493)?

Впервые Штолец произносит слово «обломовщина», услышав признание Ильи Ильича о его мечте, о желанном существовании. Эта мечта «прочитана» Штольцем в соответствии с философией литературной «физиологии», в плане жесткой социально-психологической детерминированности. Нельзя сказать, что выводы Штольца «неправда», но это правда о прошлом и о желанной жизни Обломова без ее «поэзии». Слово «обломовщина» «оккупирует» сознание героя, он боится этого «ядовитого» слова. Оно «снилось ему ночью, написанное огнем на стенах, как Бальтазару на пиру» (IV, 185)¹³⁰. Илья Ильич с ужасом сознает, что есть такая точка зрения на его жизнь, согласно которой о нем можно категорично заявить: «Исчислено, взвешено, разделено». Таким образом, «обломовщина» воспринимается самим героем не как синоним его мечты, а как нечто прямо противоположное: ведь мечта героя — это «поэзия» жизни, которая сопротивляется, не подчиняется жесткому детерминизму.

Сомневающийся, рефлектирующий перед лицом внешних грозных сил, Обломов сравнивается в романе с Гамлетом: «Что ему делать? Идти вперед или остаться? Этот обломовский вопрос был для него глубже гамлетовского» (IV, 186). В чем смысл вызывающего улыбку читателя сопоставления? Почему оно так важно для автора? В отличие от пьесы Шекспира в романе речь пока идет не о жизни и смерти: трагический смысл существования Обломова открывается читателю постепенно, к концу романа. И, казалось бы, масштаб проблем, стоящих перед героями двух произведений, несоизмерим. Тем не менее гамлетовского в Обломове нельзя не увидеть.

Это сразу заметил, прочитав только первую часть романа, М. Е. Салтыков-Щедрин. В письме к П. В. Анненкову от 29 января 1859 года он с издевательской иронией констатировал: «Замечательно, что Гончаров силится психологически разъяснить Обломова и сделать из него нечто

¹³⁰ Надпись на стене царя Валтасара гласила: «Исчислено, взвешено, разделено», пророчествуя неотвратимую гибель царю. Что и случилось (Дан. 5: 25). Книгу пророка Даниила Н. Бердяев назвал «философией истории». «... В этой книге, — писал он, — чувствуется процесс в человечестве, как некая драма, которая ведет к определенной цели» (Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990. С. 23).

вроде Гамлета, но сделал не Гамлета, а жопу Гамлета»¹³¹. Русские критики в более позднее время, отмечая заявленную романистом параллель Обломов — Гамлет, уже не были столь категоричны (см. коммент.: VI, 178–180).

Сам Гончаров об особой гамлетовской натуре писал в статье «Опять “Гамлет” на русской сцене» (опубликована посмертно).

С точки зрения Гончарова, Гамлет — не тип, а особая натура, особый строй души. «Тонкие натуры, наделенные гибельным избытком сердца, неумолимою логикой и чуткими и раздражительными нервами, более или менее носят в себе частицы гамлетовской страстной, нежной, глубокой и раздражительной натуры». «Свойств Гамлета» нет «в состоянии покоя: они рождаются от прикосновения бури, под ударами, в борьбе»¹³². Ситуация Гамлета — это разлад с миром, столкновение со страшной действительностью и, как следствие, сомнение в основах жизни.

Для Гончарова Обломов и Штольц — герои эпохи Пробуждения¹³³, эпохи переходной. Эта «переходность» проявлялась прежде всего в сознании людей. И обломовский скепсис, и штольцевский энтузиазм связаны с характером переживаемого ими времени. Подобно Гамлету (и — даже шире — подобно людям эпохи Возрождения), гончаровские герои оказываются перед глобальными проблемами. Скепсис или энтузиазм являются следствием наличия или отсутствия в герое веры в тождество видимости и действительности, в целесообразность и разумность жизни, в добрую и гармоничную натуру человека.

Илья Ильич, как и шекспировский герой, прозревает свое будущее: «идти», «остаться», «состареться мирно на квартире у кумы Тарантьева» (IV, 186–187). Однако неожиданно и комически звучащая фраза (Обломов еще не был на Выборгской стороне, не видел ни «домика», ни Агафьи Матвеевны) обретает позже по ходу сюжета совсем не шуточный смысл.

«Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя», — с этими гамлетовскими словами (пер. Б. Л. Пастернака) ассоциируются размышления Ильи Ильича о его энергичном, деятельном друге¹³⁴. «Штольц — ум, сила, умение управлять собой, другими, судьбой. Куда ни придет, с кем ни сойдется — смотришь, уж овладел, играет, как будто на инструменте...» (IV, 217–218).

¹³¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. Т. 18. Кн. 1. С. 209.

¹³² Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. С. 203, 204.

¹³³ Там же. С. 111.

¹³⁴ Отмечено в комментариях Л. С. Гейро. См.: Гончаров И. А. Обломов. Л., 1987. С. 670 (сер. «Лит. памятники»).

Что касается самого Ильи Ильича, то он обычно принимает упреки Штольца в свой адрес, соглашается с ним, часто обещает измениться, но живет по-своему. Если в первой части романа эта черта Обломова подается в комическом плане (о лежащем на диване и предающемся мечтаниям герою сказано с мягкой иронией: «Он не какой-нибудь мелкий исполнитель чужой, готовой мысли; он сам творец и сам исполнитель своих идей» — IV, 65), то чем дальше, тем очевиднее становится, что Илья Ильич, внешне беспомощный и полностью зависящий от людей, внутренне свободен. Он может, как Гамлет, сказать кому угодно, в том числе и Штольцу: «На мне играть нельзя!» Никакие «случайности», никакие силы — ни увещания Штольца, ни любовь Ольги — не смогут заставить Обломова прожить «не свою» жизнь.

Как заметил Ортега-и-Гассет, «быть героем — значит быть самим собой»¹³⁵.

Обломову, как и Гамлету, в борьбе с «трогающей» жизнью, в попытках скрыться от нее, суждено «изнемогать» (слово из статьи Гончарова). Сомнения Ильи Ильича, как и сомнения шекспировского героя, касаются и мира, и человеческой природы, и его самого. Напомним признание, которое Гончаров сделал в письме к С. А. Никитенко от 21 августа 1866 года: «... с той самой минуты, когда я начал писать для печати <...>, у меня был один артистический идеал: это — изображение честной, доброй, симпатичной природы, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой природы». И далее, посетовав на слабость своего таланта и вообще ограниченные возможности современной литературы, Гончаров делает заключение: «Один Шекспир создал Гамлета — да Сервантес — Дон-Кихота — и эти два гиганта поглотили в себе почти всё, что есть комического и трагического в человеческой природе»¹³⁶. Оглядка именно на эти великие образцы примечательна¹³⁷.

¹³⁵ Ортега-и-Гассет Х. Наше время // Литературная газета. 1992. № 51. С. 7.

¹³⁶ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. С. 366.

¹³⁷ Говоря о «вечных типах» мировой литературы, Л. Е. Пинский делил произведения, им посвященные, на те, в которых находим сюжет-фабулу, и те, в основе которых лежит сюжет-ситуация. «Гамлета» и «Дон Кихота» он относит к сюжетам-ситуациям. «Для “гамлетовской” ситуации <...> не требуется ни придворной среды, ни мести за отца или другого повторения мотивов трагедии Шекспира» (Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 301–302). См. также: Багно В. Е. «Кoeffициент узнавания» мировых литературных образов // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 1997. Т. 50. С. 234–241.

Постепенно Обломов, как и Александр Адуев, как и Райский, начинает обнаруживать неожиданное в себе самом. Это приводит его к особому состоянию «атрофии воли», которое и есть главный признак гамлетовской ситуации.

Немецкий философ начала XX века Теодор Лессинг, говоря об универсальности «гамлетовской ситуации» в Новом времени, как наиболее наглядный пример назвал историю Обломова: «Каждая вышедшая из консервативных традиций и жизненной сферы старших поколений душа неизбежно должна, прежде всего, воспринять какие-то черты Гамлета». «Может быть, — сказано далее в этой работе, — этот душевный конфликт (который типичнее всего для русской культуры <...>) наиболее удачно показал Гончаров в образе Обломова»¹³⁸.

Итак, Обломов и Гамлет. Но для анализа эпилога романа для нас не менее важна другая, правда, менее явная параллель: Штольц — Горацио. Нам известно только одно замечание, сделанное по этому поводу в конце XIX века литературным и театральным критиком И. И. Ивановым. «Оба они, — писал он в газетной заметке, — великие искусники мирить рассудок с кровью, не поддаваться страстям, не знать увлечений. Штольцу неведомы “сны”, мучительные думы, он боится всего таинственного, загадочного. Он, подобно Горацио, не подозревает, что многое в мире никогда и не снилось его учености и рассудку»¹³⁹.

Отмеченная параллель достойна того, чтобы ее развернуть.

Во время последнего свидания с Обломовым Штольц слышит от друга: «Жена! <...> мой сын! Его зовут Андреем в память о тебе!» (IV, 483). И чуть дальше: «...они обнялись молча, крепко, как обнимаются перед боем, перед смертью» (IV, 483).

Штольц после последнего свидания с Обломовым думает о нем как о погибшем или смертельно раненном человеке, с которым ему уже не придется встретиться: «Погиб ты, Илья <...>» (IV, 484).

«Не забудь моего Андрея», — последние слова, которые произносит Илья Ильич, обращаясь к Штольцу. Просьба человека, уже сознающего свою обреченность.

«Поведай про жизнь мою», — обращается перед смертью Гамлет к Горацио.

¹³⁸ Лессинг Т. Ницше, Шопенгауэр, Вагнер // Культурология: XX век: антология. М., 1995. С. 404–405. См. также: Туниманов В. А. Шекспировские мотивы в романе И. А. Гончарова «Обломов» // *Tusculum slavicum: Festschrift für Peter Thiergen*. Zürich, 2005. S. 569–580.

¹³⁹ Иванов И. И. Отголоски сцены: Европейцы из Москвы // Русские ведомости. 1891. № 276. 7 окт. С. 2.

Обилие «гамлетовских» параллелей, резко заявленный мотив «прощание с обреченным на гибель» позволяет в этой сцене романа увидеть скрытую реминисценцию шекспировской трагедии.

Речь не о том, что Гончаров строит свой прощальный эпизод как буквальную параллель к предсмертной сцене трагедии о датском принце. Но об определенном ситуативном сходстве и мотивных переключках мы можем говорить, помня, что «никто из нас не является непогрешимым в вопросах сопоставления»¹⁴⁰.

Нет оснований сомневаться в искреннем желании и Горацио, и Штольца «поведать» о погибшем всю правду. Но по силам ли им это?

В своей ранней работе о пьесе Шекспира (1916) Л. С. Выготский писал о явном и скрытом, глубинном смысле ее финала: «Один — это внешняя повесть трагедии, которую с большими или меньшими подробностями должен рассказать Горацио. <...> Мы знаем, что он расскажет:

Я всенародно расскажу про все
Случившееся. Расскажу о страшных,
Кровавых и безжалостных делах,
Превратностях, убийствах по ошибке,
Наказанном двуличье и к концу —
О кознях пред развязкой, погубивших
Виновников.

То есть <...> фабулу трагедии». «Итак, — пишет исследователь, — трагедия как бы не заканчивается вовсе; в конце она как бы замыкает круг, возвращаясь снова ко всему тому, что сейчас только прошло перед зрителем на сцене; только на этот раз уже в рассказе, но только в пересказе ее фабулы». Концовка «Обломова» тоже отсылает, как мы помним, к началу романа. В пересказе фабулы, по мнению Выготского, дан первый смысл трагедии. Но, по его мнению, есть и второй: «Этот “смысл” дан уже в самой трагедии, или, вернее, существует в ней, в ходе ее действия, в ее тоне, в ее словах»¹⁴¹.

Обращаясь к литератору, Штолец говорит: «А ты запиши: может быть, кому-нибудь пригодится» (IV, 493). Читателю дается понять: в рассказе Штольца, в том, что он поведал литератору, есть некий жизненный «урок», который надо учесть. В истории Обломова, действительно, мы обнаруживаем некий не исключительный, а обобщен-

¹⁴⁰ Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 171.

¹⁴¹ Выготский Л. С. Трагедия о Гамлете, принце датском, У. Шекспира // Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. С. 367–368.

ный опыт. И на уровне социопсихологической характеристики этот «урок» с его жестким тезисом — «обломовщина» — нельзя проигнорировать. Читая, вернее перечитывая, гончаровский роман, уже зная последнюю его фразу, мы понимаем, какая это сложная, в сущности невыполнимая для Штольца задача: рассказать об Илье Ильиче всю правду, тот, говоря языком Выготского, «второй», тайный, сущностный смысл жизни Обломова.

* * *

Последняя глава романа «Обломов» начинается со слова «однажды». Это слово было маркированным в художественном мире Гончарова. «Однажды летом в деревне Грачах...» — это начало романа «Обыкновенная история». Этот вариант зачина в 1840-е годы был не только привычным, но и обладал немалым полемическим зарядом. С этого слова Э. Т. А. Гофман начал свою повесть «Повелитель блох» (1840), которая была широко известна в России (ее русский перевод был напечатан в этом же году). Гофман не просто начал со слова «однажды», но как бы дал этому началу теоретическое обоснование¹⁴².

Итак, в художественном мире Гончарова слово «однажды», открывающее повествование, — это знак фикциональности: мы имеем дело с художественной фантазией, вымышленными персонажами. Подчеркнутая фикциональность последней главы романа проявляется и в том, что эпизод встречи Захара и Штольца около кладбища может быть прочитан как травестированный финал популярного романа М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829)¹⁴³: у могилы Юрия Милославского встречаются слуга покойного, «седой как лунь» Алексей Бурнаш, и соратник Милославского по героической борьбе с поляками, казацкий старшина Кирша. Бурнаш очень постарел, и Кирша не сразу узнает его. Ситуацию «неузнавания» находим и у Гончарова, правда, перевернутую: слуга не узнает «друга своего барина».

Кроме всего прочего, роман «Обломов» не может быть воспринят как запись рассказа Штольца, потому что и в рассказе повествователя, и в сюжетных ситуациях этот герой часто предстает в комическом освещении. Это касается и эпилога. Штолец готов помочь «литератору» узнать, откуда берутся нищие — ведь у любого нищего «за рубль серебром»

¹⁴² Ср.: «Однажды... О, Боже мой, да какой же автор осмелится теперь начать свою историю таким образом? И т. д.» (Гофман Э. Т. А. Мейстер Фло. Сказка о семи приключениях двух друзей // Отечественные записки. 1840. Т. 13. Отд. III. С. 117; пер. Н. Х. Кетчера). См. об этом выше на с. 41–42.

¹⁴³ См. об этом: Сорочан А. Ю. О финале «Обломова». Заметки по исторической поэтике // Обломов: Константы и переменные. СПб., 2011. С. 26, 27.

можно купить его историю. «Приятель» «литератора» легко находит «тип нищего», как он говорит, «самый нормальный». Что-то в этих фразах Штольца есть от деклараций Пенкина, который заявлял в своё время Илье Ильичу: «Нам нужна одна голая физиология общества» (IV, 28). «Типовой» нищий оказывается Захаром. Возникает сопоставление, которое мы встречаем в каждом романе Гончарова: вот так воспринимает человека романский герой (Александр Адуев, Обломов, Райский), а изображает и объясняет сам романист. В случае с Захаром можно занять позицию объективного наблюдателя, и тогда Захар — «тип», герой возможного очерка «Петербургский нищий». Или персонаж романа à la «Парижские тайны» Эжена Сю, как и предполагает Штолец. А можно (каждый завершающий чтение гончаровского романа уже в этом убедился) увидеть неповторимую личность, индивидуальную судьбу и создать один из самых колоритных и психологически наполненных образов слуг в мировой литературе. Что и сделал не «литератор», а писатель Гончаров.

По ходу романа клич Обломова «Захар! Захар!», как правило, производил комический эффект. Комически построен и эпизод с бедствующим Захаром, который просит подавание как «увечный в тридцати сражениях, престарелый воин». Но вот слова Захара о посещении «могилки» («Слезы так и текут, <...> притихнет всё, и почудится, как будто кличет: “Захар! Захар!”» — IV, 492) — воспринимаются уже всерьёз. Такая реакция читателя поддержана и близким литературным контекстом — прежде всего «Старосветскими помещиками» Гоголя: мотив безмолвия и «таинственного» зова, обращенного к еще живущему. Повествователь в гоголевской повести говорит о «голосе, называющем вас по имени, который простолюдины объясняют тем, что душа стосковалась за человеком и призывает его, и после которого следует неминуемая смерть»¹⁴⁴. Рассказ Захара предстает и как травестированная литературная история о «таинственном зове» и о скорой загробной встрече родственных душ, и как психологически объяснимое признание о неизбежном личном горе. Мы читаем слова Захара о Илье Ильиче: «Помяни, Господи, его душеньку в царствии своем!» — и понимаем, что думать уже надо не о помещике и крепостном, барине и слуге, а о двух близких душах, связь между которыми не дает Захару уйти от «могилки» и принять безбедное существование как милость добродетельного Штольца.

¹⁴⁴ Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. М., 1976. Т. 2. С. 27. О мотиве «таинственного зова» см.: Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 83; Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. [Б. м.], 1993. С. 268–270; Карнов А. А. «Афанасий и Пульхерия» — повесть о любви и смерти // Феномен Гоголя. СПб., 2012. С. 151–165.

Возникает естественный вопрос: зачем Гончаров наделил приятеля Штольца — «литератора» — чертами своей внешности? Это, конечно, иронический ход: осмеяние того, каким меня, романиста, представляют: «литератор», едва выйдя из кареты, изучает нищих, «лениво зевая», расспрашивает о них Штольца, ему не составит труда и роман написать, надо только внимательно выслушать Штольца и перенести его рассказ на бумагу¹⁴⁵.

В свое время Б. М. Энгельгардт очень точно заметил по поводу образа путешественника в книге «Фрегат “Паллада”»: «... Читатель и критика признали данную в этом рассказе “ЛИТЕРАТУРНУЮ ЛАСКУ” за достоверное изображение автора»¹⁴⁶.

Свой ложный автопортрет Гончаров дал и в очерке «Литературный вечер». То, что беллетристика Скудельникова не надо воспринимать как самого Гончарова, это его отражение в кривом зеркале внешних суждений и мнений, было явно проявлено в черновом варианте очерка: «... беллетрист Скудельников наполовину забытый и равнодушный к этому — и — кажется, ко всему на свете, кроме [своей особы и своего спокой<ствия>] своего аппетита, сна, хорошего расположения духа, вообще спокойствия»¹⁴⁷.

Так вот, и появление в эпилоге «Обломова» литератора «полного», с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами — это, конечно, иронический «жест», заставляющий усомниться в исторической достоверности эпизода, в котором участвует этот персонаж.

«Литератор» — внутритекстовая величина, не надо принимать его за автора романа. Настоящий писатель знает: фиксируя всё, что видишь и слышишь, можно накопить чемодан рукописей (это случай Райского), но роман так не создается. Автор «Обломова» убежден: «Явление, перенесенное целиком из жизни в произведение искусства, потеряет истинность действительности и не станет художественною правдою»¹⁴⁸.

Конечно, А. Г. Гродецкая права: ироническая модальность в заключительной главе доминирует. Но ирония всё же не «превращает в условность

¹⁴⁵ См. об этом: Романова А. В. В тени Обломова: (Автор и герой в сознании читателя) // Русская литература. 2002. № 3. С. 53–70.

¹⁴⁶ Энгельгардт Б. М. «Путешествие вокруг света И. Обломова» // Литературное наследство. Т. 102. И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 69. См. также: Гейро Л. С. Роман И. А. Гончарова «Обломов» // Гончаров И. А. Обломов. Л., 1987. С. 550; Романова А. В. В тени Обломова.

¹⁴⁷ Цит. по: Денисенко С. В. О прототипах и персонажах «Литературного вечера» И. А. Гончарова // Русская литература. 2012. № 2.

¹⁴⁸ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. С. 106.

всё романное действие». Читатель не может принять последнюю фразу романа (формально — переход от повествования к высказыванию) как объективное свидетельство, как «прямое» слово автора. Потому что о главном *событии* эпилога и его последствии мы узнаём уже в первой части эпилога.

В свое время Н. Д. Ахшарумов в рецензии на гончаровский роман категорично заявил: «Сцена разрыва между Ольгой и Обломовым — это последняя сцена романа; всё остальное, вся четвертая часть, есть не более как эпилог <...>. Особенно легко можно было обойтись без парижских, швейцарских и крымских сцен между Штольцем и Ольгой»¹⁴⁹. Критик не придал особого значения тому, что четвертая часть — это история еще одной любви. Речь об Агафье Матвеевне.

В начале десятой главы четвертой части повествователь в метафорической форме сообщает о смерти протагониста. Угасание выборгской «живой идиллии» обозначено как погружение в тень «домика» — «мирного приюта лени и спокойствия».

Далее происходит резкий сдвиг в стилистике повествования. По удачному выражению А. А. Фаустова, происходит «нашествие механической метафорики»¹⁵⁰. О смерти Ильи Ильича сказано так: «остановили машину жизни», «как будто остановились часы, которые забыли завести» (IV, 485).

Но одновременно проводится дальнейшая коррекция стиля в повествовании об Агафье Матвеевне. В первой главе четвертой части романа сообщается, что до того, как Илья Ильич «сделался членом ее семейства», она все дела по хозяйству совершала «как хорошо устроенная машина» (IV, 379). Там же дано ошеломительное по своей стилиевой резкости сравнение: об Агафье Матвеевне, с которой хочет поцеловаться Илья Ильич, сказано, что она стоит «прямо и неподвижно, как лошадь, на которую надевают хомут» (IV, 385).

Зарождение в Агафье Матвеевне любви к Илье Ильичу («стала сама не своя») уподоблено природным явлениям: «постепенная осадка дна морского, осыпание гор, наносный ил с прибавкой легких вулканических взрывов» (IV, 378). О ее любви было сказано не как о событии в мире чувств, а как о перемене в ее физиологическом состоянии: «полюбила Обломова просто, как будто простудилась и схватила неизлечимую

¹⁴⁹ Ахшарумов Н. Д. Обломов. Роман И. Гончарова. 1859 // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике: сб. статей. Л., 1991. С. 164.

¹⁵⁰ Фаустов А. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов»: художественная структура и концепция человека: автореф. ... дис. канд. филол. наук. Тарту, 1990. С. 10.

лихорадку» (IV, 380). А в эпилоге в любви Агафьи Матвеевны выделено не природно-биологическое, а индивидуальное, личностное. В эпилоге — как бы другая Агафья Матвеевна: «Она поняла, что проиграла и просияла ее жизнь, что Бог вложил в ее жизнь душу и вынул опять; что засветилось в ней солнце и померкло навсегда. Навсегда, правда; но зато навсегда осмыслилась и жизнь ее: теперь она знала, зачем она жила и что жила не напрасно» (IV, 488). Абзацы, в которых говорится об обретенном и осознанном ею смысле жизни, абзацы, так восхитившие А. В. Дружинина («всё это выше самой восторженной оценки»¹⁵¹), написаны тем образным, поэтическим языком, который заставляет вспомнить об Илье Ильиче. О смерти Обломова сообщается как о событии, которое уже случилось, — и случилось давно, три года назад. О приеме такого временного сдвига писал Л. С. Выготский: «...Эта композиция несет в себе разрушение того напряжения, которое присуще этим событиям, взятым сами по себе»¹⁵². За резкими вопросами: «Что же стало с Обломовым? Где он? Где?» — следует ответ, в котором единые в стилевом отношении подробности («ближайшее кладбище», «скромная урна», «покой», «затишье», «ветви сирени, посаженные дружеской рукой», «ангел тишины») формируют особую — элегическую эмоцию. Комический «кивок» на традицию кладбищенской элегии снимает напряжение в повествовании. Стереотипная тема сентименталистской и романтической поэзии — возлюбленная или друг на могиле героя¹⁵³. В этом элегическом сюжете действующими лицами оказываются сугубо прозаические персонажи романа — Агафья Матвеевна и Захар. Агафья Матвеевна в «безутешном горе» «выплакала все глаза», «проторила тропинку к могилке» (IV, 487). У Захара, «когда он подходит к могилке», «слезы так и текут» (IV, 492). Это неожиданное сопоставление приводит к выводу, что «прозаические»

¹⁵¹ Дружинин А. В. «Обломов». Роман И. А. Гончарова. Два тома. СПб., 1859 // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике: сб. статей. Л., 1991. С. 120.

¹⁵² Выготский Л. С. Психология искусства. С. 202. Иннокентий Анненский в свое время с изумлением отметил: «...вспомните <...>, как умирает у Гончарова Обломов. Мы прочли о нем 600 страниц, мы не знаем человека в русской литературе так полно, так живо изображенного, а между тем его смерть действует на нас меньше, чем смерть дерева у Толстого или гибель локомотива в “La bête humaine”». (Имеется в виду роман Э. Золя «Человек-зверь» (1890). — М. О.) (Анненский И. Ф. Гончаров и его Обломов // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике. С. 222.)

¹⁵³ Вновь параллель из прозы Карамзина представляется наиболее близкой. В финале повести «Евгений и Юлия» сказано: «В следующую весну Юлия насадила множество благоуханных цветов на могиле своего возлюбленного; будучи орошаемы ее слезами, они распускаются там скорее, нежели в саду или на лугах» (Русская сентиментальная повесть / под ред. П. А. Орлова. М., 1979. С. 94).

персонажи выдерживают сравнение с поэтическими героями. Их чувства, такие внешне неяркие, оказываются на удивление стойкими. О чувстве, которое связывает теперь Агафью Матвеевну с покойным мужем, можно сказать, используя поэтическую строку: «Для сердца прошедшее вечно» (Жуковский), — и в этом не будет натяжки. В жизни героини, в ее размышлениях и переживаниях вдруг явственно обозначились высокие поэтические смыслы, которые, конечно, «спорят» с категоричными словами Штольца, укорявшего друга: «яма», «болото», «простая баба, грязный быт, удушливая сфера тупоумия».

В свое время Г. А. Гуковский обозначил сюжет гоголевских «Старосветских помещиков» словосочетанием: «Любовь превыше смерти»¹⁵⁴. Как показали современные исследования, этот сюжет был чрезвычайно популярен в русской литературе первой трети XIX века¹⁵⁵. Часть эпилога романа «Обломов», о которой идет речь, должна прочитываться с учетом этого литературного контекста.

Утрата интереса к миру, в котором уже нет любимого, погружение в молчание, черты автоматизма в поведении, отчуждение от окружающих — эти мотивы находим и на страницах эпилога, посвященных Агафье Матвеевне. «...С годами она понимала свое прошедшее всё больше и яснее и таила всё глубже, становилась всё молчаливее и сосредоточеннее» (IV, 489) — элегическое по своей сути переживание: ретроспективное переосмысление прошедшей жизни приводит Агафью Матвеевну к «прозрению», что и является в конечном счете главным *событием* эпилога, которое понимается как «изменение внутреннего, ментального состояния персонажа»¹⁵⁶. Ю. М. Лотман писал, что «русский роман <...> ставит проблему не изменения положения героя, а преобразование его внутренней сущности»¹⁵⁷. Главная неожиданность романа «Обломов» в том, что такое «преобразование» происходит именно с Агафьей Матвеевной. Очень корректно использованная интроспекция (читателю приоткрывается внутренний мир героини) позволяет говорить, что в эпилоге Агафья Матвеевна становится эстетически равноправной с главными героями романа. Для понимания своеобразия Гончарова в разработке этого мотива стоит отметить, что «прозрение» героини осмыслено им как результат воз-

¹⁵⁴ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 83.

¹⁵⁵ Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя... С. 267–272; Карпов А. А. «Афанасий и Пульхерия» — повесть о любви и смерти. С. 151–165.

¹⁵⁶ Шмид В. Событийность, субъект и контекст // События и событийность: сб. статей. М., 2010. С. 21.

¹⁵⁷ Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 334.

действия вполне земных причин: совместной жизни с Ильей Ильичом и его смерти.

Об этой «новой» Агафье Матвеевне сказано: «Не по-прежнему смотрит вокруг беспечно перебегающими с предмета на предмет глазами, а с сосредоточенным выражением, с затаившимся внутренним смыслом в глазах» (IV, 488). Это состояние — обремененность мыслью — не уравнивает Агафью Матвеевну с Ольгой Ильинской, а уподобляет ей. Той Ольге, которой ведома «грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне» (IV, 460). Так и говорит жене Штольц: «Это не твоя грусть; это общий недуг человечества. На тебя брызнула одна капля...» (IV, 462). Теперь какая-то капля от «общего недуга» досталась и вдове Ильи Ильича. Пожалуй, это и есть та «сильная неожиданность», которую Вильгельм Дибелиус считал частым мотивом романной концовки¹⁵⁸. И эта «сильная неожиданность» явно противостоит другому итогу эпилога, выраженному Штольцем словом «обломовщина».

Итак, обломовское и штольцевское начала взаимно корректируют друг друга. Но к этому смысловой итог эпилога не сводится. Речь о так называемом катарсическом переживании.

В эпилоге об Агафье Матвеевне сказано, что каждый раз, когда Штольц на зиму приезжал в Петербург, она «бежала к нему в дом» и «с нежной робостью ласкала» Андрюшу. И далее: «...хотела бы сказать что-нибудь Андрею Ивановичу, поблагодарить его, наконец, выложить перед ним всё, всё, что сосредоточилось и жило неисходно в ее сердце: он бы понял, да не умеет она, и только бросится к Ольге, прильнет губами к ее рукам и залется потоком таких горячих слез, что и та невольно заплачет с нею, а Андрей, взволнованный, поспешно уйдет из комнаты» (IV, 489) — вот она, высшая итоговая точка напряжения, которая, несомненно, обладает катарсической энергией.

Об универсальном катарсисе, присущем искусству как таковому, писал, как известно, Л. С. Выготский¹⁵⁹. Опорной точкой в осмыслении эстетической природы эпилога гончаровского романа может служить концепция катарсиса, разработанная Д. Е. Максимовым. «...Тем, что можно назвать “универсальным катарсисом”, присущим искусству как таковому, — писал исследователь, — проблема не исчерпывается. Во многих произведениях мирового искусства, помимо этой общей формы катарсиса, присутствуют и другие, реализующие первую вполне конкретно, — катарсис, *фиксированный* в определенных, относительно

¹⁵⁸ Дибелиус В. Морфология романа // Вальцель О., Дибелиус В., Фосслер К., Шпитцер Л. Проблемы литературной формы. М., 207. С. 119–120.

¹⁵⁹ Выготский Л. С. Психология искусства. С. 249–274.

обособленных фрагментах и явлениях текста». И далее: «В художественной литературе различимо и длительное, сквозное катарсическое действие, например, связанное с личностью какого-либо персонажа, и проявление кратких “катарсических озарений”, возникающих обычно в размыкании каких-то основных сюжетных узлов»¹⁶⁰. *Катарсическое озарение*, которое переживают три самых близких Илье Ильичу человека, вдруг «отменяет» ту «бездну», ту «каменную стену», которые чудились Андрею Штольцу как непреодолимые преграды между их с Ольгой жизнью и существованием в «домике» на Выборгской стороне.

Нет больше жесткой, рационалистической по своей природе оппозиции «обломовское–штольцевское», — и читателю предстоит мудрость самой жизни.

¹⁶⁰ Максимов Д. Е. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург»: К вопросу о катарсисе // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 308.

Часть II

**СОВРЕМЕННОИКИ
И. А. ГОНЧАРОВА**

ПЕЙЗАЖ В ПРОЗЕ Д. В. ГРИГОРОВИЧА

(ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА)

Названная тема заслуживает внимания не только потому, что описания природы в произведениях Григоровича встречаются очень часто и занимают много места. Понять, как построен и как «работает» пейзаж у Григоровича, — значит выявить существенную особенность творческого метода автора «Антон-Горемыки» и «Рыбаков».

Художественное значение описания природы обусловлено той эстетической функцией, которую выполняет пейзаж в произведении. В данной работе речь пойдет и о принципах построения пейзажа у Григоровича, и о том, в какой мере описания природы служат средством характеристики героя. Главным образом — героя-крестьянина. В этом плане пейзаж в прозе Григоровича еще не изучался¹.

Пейзаж Григоровича связан с традициями натуральной школы, но никак не может быть сведен к этим традициям. Обычно пейзаж натуральной школы противопоставляется сентиментально-романтическому². В общем плане это верно. Но только в общем. Потому что в сентиментально-романтическом искусстве присутствует и бытовой пейзаж. Но он не был определяющим и должен был передавать «низкий» план жизни. Нечто подобное происходило и в русской живописи. «Оказалось, — пишет Д. Сарабьянов, — что сентиментализм имел выход в прозаическое миропонимание. В 20-е годы <...> именно наследники сентиментализма (Тропинин и Венецианов) открыли жанр»³. Это уточнение понадобилось потому, что писатели натуральной школы, в частности Григорович, не только опровергли, «отменили» романтический

¹ О том, что мастерство Григоровича-пейзажиста заслуживает пристального изучения, писал С. Залыгин (*Залыгин С. Первые среди вторых // Лит. газета. 1975. 13 авг. С. 6*).

² См., в частности: *Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя // Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 354.*

³ *Сарабьянов Д. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М.: Искусство, 1973. С. 119.* В данном контексте слово «жанр» обозначает бытовой сюжет.

пейзаж, но кое-что взяли от него. В 1850-е годы литературе порой приходилось уже если не «преодолевать», то обогащать утвержденный натуральной школой «жанр».

В романе «Проселочные дороги» (1852) Григорович считает необходимым демонстративно противопоставлять свои описания природы романтическому пейзажу. Яркий метафоризм отвергаемого и пародированного пейзажа ассоциировался в читательском сознании с романтической традицией. «...Я мог бы, — пишет Григорович, — незаметно, почти бессознательно пуститься в описание того, как легкий ветерок, врываясь украдкой в растворенные окна, играл шаловливо с листками плюща и розана, как листья, застигнутые врасплох, пролепетали свою тихую жалобу и проч., и проч.; к несчастью, другие картины, другие образы выпали мне на долю...»⁴ Романтический пейзаж пародируется и в отрывке из повести одного из героев романа, незадачливого и бездарного литератора Дрянкова: «Светило дня медленно склонялось к горизонту и, как бы тоскуя о разлуке с землею, бросало на нее последний, прощальный привет...» (III, 77). Спародированный «красочный» пейзаж служит в романе одним из способов снижения повествования и компрометации героя. В русской живописи «жанр», открытый еще в 1820-е годы, не стал к середине века признанной нормой. Можно, кроме названных Д. Сарабьяновым Тропинина и Венецианова, назвать еще ученика последнего Г. В. Сороку, тоже немало сделавшего для утверждения в искусстве «негромкого» пейзажа средней полосы России. Но это были единичные примеры. Литература в этом отношении оказалась более мобильной. В романе «Рыбаки» (1853), дав подробное, подчеркнуто бытовое описание места, Григорович счел возможным, нарушая ход повествования, разразиться целой тирадой о русских художниках-пейзажистах, которые «от избытка пылкой фантазии и чересчур сильного поэтического чувства, стремящегося изображать румяные горы, кипарисы, похожие на ворохи салата, и восточные гробницы, похожие на куски мыла», не замечают красоты таких «прозаических» пейзажей (V, 234).

Эстетическое кредо Григоровича в отношении к пейзажному искусству сформировалось окончательно, очевидно, в 1850-е годы. Наиболее подробное теоретическое выражение взгляды писателя получили в его статье «Картины английских живописцев на выставках 1862 года в Лондоне». Он иронически высказывается по поводу «сочиненных» пейзажей Пуссена и Лоррена. «Метода сама по себе была крайне лож-

⁴ Григорович Д. В. Полн. собр. соч.: в 12 т. СПб., 1896. Т. 3. С. 43. — Далее ссылки на это издание даются в тексте. Римской цифрой обозначен том, арабской — страница.

ной», — замечает Григорович (XI, 300). Образцом для него в этом жанре представляются художники Фландрии и Голландии. В частности, он называет Рейсдаля (в то время писали Рюйздалъ) и Гоббе́му. Художников этого стиля, по мнению Григоровича, отличают «реализм и положительность» и вместе с тем присутствие «тонкого поэтического чувства», которое позволило им передать природу «во всей ее поэтической правде» (XI, 299). Эти художники, как впоследствии и англичане — Гейнсборо, Констебль, Бонингтон и некоторые другие, — признавали «одного только профессора — природу» и смогли изобразить природу «без прикрас во всей ее действительности» (XI, 314)⁵. Григорович перечисляет несколько «натуральных», как он определяет, сюжетов Бонингтона («Старая лодка, вытасченная на песчаный берег, топкий двор, покрытый дождевыми лужами, в которых отражается развешанное на веревке тряпье и где барахтаются утки» и т. д.), и нельзя не заметить, что аналогичные пейзажи мы находим в его прозе 1840–1850-х годов.

Всё вышесказанное позволяет установить генетическую природу и «общие контуры» пейзажа Григоровича. «Натуральный», по определению В. В. Виноградова, пейзаж имел определенную тематическую (осень, дождь, грязь и т. д.) направленность и характерный стиль исполнения⁶. Подробно анализируя «натуральные» пейзажи, Виноградов несколько раз для иллюстрации использует отрывки из прозы Григоровича 1840-х — начала 1850-х годов. Большинство примеров из Григоровича не вызывают сомнений. Но вот цитата из рассказа «Мать и дочь» не представляется удачной. Осенний пейзаж, данный в рассказе, при всей его унылости и прозаичности, судя по авторским замечаниям, не должен вызывать гнетущего впечатления. Наоборот. «Есть что-то невыразимо сладостное в чувстве, — пишет Григорович, — какое овладевает нами в минуты самого полного одиночества, посреди безграничных полей, опустошенных поздней осенью» и т. д. (II, 380). «Сладкое, безмятежное раздумье», о котором далее говорит автор, никак не входит в разряд эмоций, которые должен был вызывать «натуральный» пейзаж. В сущности, в начале 1850-х годов пейзаж Григоровича уже не сориентирован на традицию новеллы, которую В. В. Виноградов называет «натуральной». Соотношение пейзажа с темой, сюжетом, характеристикой героя становится более гибким и более выразительным.

⁵ Вызывает удивление, почему Григорович, делая экскурсы в континентальное европейское искусство, не упоминает в статье барбизонцев. Остается предположить, что он их в то время еще не знал.

⁶ Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя. С. 354–357.

И в рассказе «Мать и дочь» природа, при всей «будничности» ее вида, предстает как стихия, в которой есть высокое поэтическое начало, сила, таинственность и красота.

Описания природы в прозе Григоровича 1840–1850-х годов приучали читателя видеть в ней в первую очередь именно красоту и значительность. И, как правило, этот пафос любования природой, красотой земли не впрямую, а косвенно влиял и на осмысление главной темы крестьянских произведений: жизни мужика. Природа — это та среда, где живет герой, и она в значительной мере определяет не только его материальное, но и духовное бытие.

В 1840-е годы, когда Григорович начинал свою литературную деятельность, мысль о зависимости крестьянского сознания от природного хода жизни была общепризнанной. Но надо учитывать, что эта зависимость рассматривалась в некоторых критических статьях и как тормоз в духовном развитии крестьянина. Белинский, например, писал: «Чем ближе человек или народ к своему началу, тем ближе он к природе, тем более он ее раб; тогда он не человек, а ребенок, не народ, а племя. В том и другом человеческое развивается по мере их освобождения от естественной непосредственности»⁷. Можно сказать, что в наиболее значительных своих явлениях литература 1840–1850-х годов не поддержала этот тезис критика. Спорным был вопрос о том, какие свойства мирозерцания крестьянина проявляются в его отношении к природе.

В повести «Деревня» (1846) Григорович дает красочное описание места, где любит бывать девочка Акулина. В описании есть и «белые, как снег, гуся», и «синевшая холмистая даль», которая «перемежалась... серебристыми блестками реки», и т. д. А затем автор замечает: «Но природа нимало не пленяла деревенской девочки; неведомо приятное чувство, под влиянием которого находилась она, было в ней совершенно безотчетно». И далее: «Случайно ли избрала она себе эту точку зрения, лучшую по всей окрестности, или инстинктивно почувствовала обаятельную ее прелесть — неизвестно». Автор определяет предел своих знаний; но он не просто наблюдатель; он знает, что это «неведомо приятное чувство» в героине было, хотя и не может объяснить, как оно возникло в ней.

Традиционная для той поры точка зрения, согласно которой крестьяне воспринимают природу не эстетически, а прагматически⁸, в значи-

⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 10. С. 29.

⁸ Такое отношение к природе рассматривалось как свойство некритического сознания. «...Простодушный селянин, — писал Буслаев, — красоте ландшафта понимает только в угодьях, в плодородии полей, в богатстве воды рыбами или в удобстве

тельной мере близка Григоровичу. Но он делает некоторые отклонения от этой концепции. В «Деревне» он говорит об инстинктивном чувстве красоты крестьянки, а в «Антоне-Горемыке» он дает дополнительный штрих, намечающий качественно новое в сознании крестьянина. Вернувшись из леса, Антон дает выбежавшей его встречать девочке «подарок» — «красный прутик вербы». Именно эта деталь в описании поведения крестьянина так поразила в свое время Льва Толстого⁹.

Герой, способный хотя бы интуитивно воспринимать красоту природы, для Григоровича — человек незаурядный. Этим качеством наделяются именно те персонажи, которых он хочет выделить из общей крестьянской массы. Это как бы не общекрестьянское свойство, а особый дар лучших, избранных. А обычный, «рядовой» крестьянин, как правило, в прозе Григоровича 1840-х годов сохраняет «трезвый», прагматичный взгляд на природу. Скажем, в повести «Четыре времени года» (1849) после подробного красочного описания весеннего утра, которое заканчивается словами: «...Все вокруг радовалось и улыбалось теплomu весеннему утру», — идут разговоры Демьяна с сыном о засухе, о том, что озими «голодные: словно варом их поварило», и т. д. (I, 317).

Понимание роли пейзажа в прозе Григоровича 1850-х годов дает возможность уяснить, как меняется отношение автора к герою-крестьянину, что теперь является главным в этой теме для автора «Рыбаков». Именно описания природы наиболее убедительно свидетельствуют о том, что автор «Рыбаков» часто хочет показать не маленького, социально униженного и духовно примитивного человека, а человека, наделенного потенциальными возможностями для духовного развития, родственного этой природе, «достойного» ее. Недаром Григорович так любил стихи Алексея Кольцова, в которых «простой» человек в его восприятии окружающего мира раскрывался как полноценная, богатая, гармоничная личность. В повести «Пахарь» описание крестьянина Савелия на фоне рощи и неба — это уже не «жанр», а образ — обобщение: пахарь-богатырь.

Не случайно развернутое, лирически напряженное описание природы, данное в конце «Рыбаков», позволило Григоровичу выразить чувство, способное объединить всех русских людей. «Песню эту, — пишет он, завершая лирическое описание сенокоса, — затянули еще, быть может, в далекой губернии, и вот понеслась она — понеслась дружным, неумолкаемым хором и постепенно разливаясь мягкими волнами всё

реки для мельницы и пристани» (см.: *Буслаев Ф.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. 1. С. 67).

⁹ *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого. М., 1959. С. 69.

дальше и дальше, до самой Нижегородской губернии, а там, подхваченная волжскими пахарями, пойдет до самой Астрахани, до самого Каспийского моря!» (I, 452–453).

Возрастание роли пейзажа в прозе Григоровича 1850-х годов повлияло и на художественные принципы его построения. Пафос критического отношения к метафорическим описаниям романтического толка был, как известно, близок и И. С. Тургеневу. В рецензии на книгу С. Т. Аксакова «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» он выступил против романтических красот и ратовал за «настоящие, теплые и живые описания» (V, 417). По мысли Тургенева, писатель должен уметь «поэтически ясно» передать пейзаж. Общее направление тургеневской мысли было близко Григоровичу. Своеобразие пейзажа Григоровича можно понять, если проследить, как реализовывался им этот, теоретически недостаточно конкретный, тезис «поэтически ясно».

В романе «Рыбаки» (1853 — год выхода тургеневской рецензии) находим примеры возвращения к метафорическим описаниям природы: «Месяц, глядевший напуганными какими-то глазами» (V, 407). «Верхние части дуплистых стволов и приподнятые кверху голые сучья» он сравнивает с «черными, безобразными головами, у которых от страха стали дыбом волосы» (V, 220). Аналогичные описания находим и в «Переселенцах»: «Местность можно было сравнить с огромным лицом, которое то радостно улыбалось, то собиралось в морщины и нахмуривалось» (VI, 276); «Образ лета, которое, время от времени, оборачивается назад и бросает прощальную меланхолически-задумчивую улыбку» (VI, 411–412); «Макушки деревьев рвались словно в страхе каком-то» (VI, 247). В этом можно усмотреть непоследовательность Григоровича. Но, судя по всему, возврат к осужденным им самим приемам происходит потому, что в романтической метафоричности было и плодотворное начало, она может помочь в построении образного описания. В 1850-е годы, когда «натуральный» пейзаж стал уже эстетически утвержденной нормой, такой возврат к «запретным» приемам не был «опасен». Григорович ищет некий «синтетический» вариант описания, во всяком случае, к этой проблеме он отнесся не догматически. В этой связи уместно привести высказывание Стерна, которое Григорович сочувственно цитирует в статье об английской живописи и которое в переводе, им предложенном, звучит так: «Не заботьтесь о предписаниях и догматах школ; действуйте, как знаете по собственному побуждению, но только действуйте прямо на сердце» (XI, 301)¹⁰.

¹⁰ Что касается метафоричности описаний, то она была и в прозе Тургенева 1840–1850-х годов (не являясь главным свойством его пейзажа) и вообще не исчезла

Л. Толстой писал в дневнике (3 июля 1851 года): «Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? Описание недостаточно»¹¹. Григорович именно в это время (равно как и вообще в 1850-е годы) иначе оценивает возможности словесного описания. Он верит, что можно максимально точно воспроизвести «увиденный» пейзаж в слове.

Пейзаж у Григоровича в абсолютном большинстве случаев представляет собой развернутое описание с достаточно четко обозначенными границами. Чисто формально оно часто выделяется по открывающей его эмфатической фразе: «Ночь была чудная!» (VI, 437); «Вечер был чудный» (VI, 229).

«Полотно» разрабатывается по принципам изобразительного искусства. Поэтому Григорович заботится в первую очередь о главных ориентирах, которые должны помочь воображению читателя «рисовать» картину: источник света, граница тени, расположение основных масс, перспектива, степень удаленности объектов от наблюдателя, цветовые соотношения и т. д. Как уже отмечено в научной литературе, «в середине XIX века “живописность” становится одной из общих тенденций развития пейзажа в литературе»¹². Но, пожалуй, ни у кого из русских художников того времени ориентации на принципы изобразительного искусства в такой мере не чувствуется. Подробные описания природы, как говорил Тургенев, с «отделкой деталей» (письма, XII, кн. 2, с. 82), находим у С. Аксакова и у Тургенева¹³. Но в пейзаже С. Аксакова и Тургенева значительно реже чувствуется зафиксированная точка наблюдения, пейзаж не строится как «полотно».

Прелесть видов средней полосы России, как заметил Григорович, заключается «не столько в общем их очертании, сколько в деталях и тех мелких эпизодах, которые попадают на каждом шагу» (V, 6). Эти «эпизоды» превращаются у него в достаточно подробно разработанные полотна. Вот пример из рассказа «Смедовская долина». «Солнце заметно уже склонялось к западу <...> Круглые, величественные облака, сверкающие как перламутр или кованое серебро, медленно бродили по небу, открывая бесконечные перспективы с синим, прозрачным дном;

из литературного пейзажа (Толстой, Чехов, Бунин). См. об этом, в частности: Назарова Л. Н. О пейзаже в «Записках охотника» И. С. Тургенева и в крестьянских рассказах И. А. Бунина конца 1890-х — начала 1910-х годов // Поэтика и стилистика русской литературы. Л.: Наука, 1971. С. 261.

¹¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. Т. 46. С. 65.

¹² Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство. М.: Искусство, 1972. С. 111.

¹³ См. об этом: Там же. С. 82–89.

с каждой секундой долина принимала новые оттенки; густой, местами темно-зеленый, местами темно-синий колорит тенистой стороны отделял ее резче и резче от пылающего неба и белых облаков; левая сторона окрашивалась между тем пурпуром, и не было, казалось, точки, которая не находилась бы в движении; желтая тень оврагов быстро бежала по откосу, превращаясь в розовую и фиолетовую; смолистые стволы деревьев превращались в золото и ярко сверкали между листьями, бросавшими коричневые, сквозные тени» (V, 7–8). Сразу обращаешь внимание на точно обозначенное освещение и на обилие цветовых нюансов: «перламутр», «кованое железо», «синее», «темно-зеленый», «темно-синий», «пылающее», «белые», «пурпур», «желтая», «розовая», «фиолетовая», «смолистые», «золото», «коричневые». Четырнадцать цветовых определений! Точно указано движение на картине: «режут воздух» стрижи, «водит плавные круги» коршун. Эту картину можно достаточно точно воспроизвести.

Пейзаж, данный в конце этого рассказа, также удовлетворяет основным требованиям не только словесного, но и изобразительного искусства. Только в этом случае меньше внимания уделено цветовой гамме, а больше — разработке перспективы: первый план — «группы ветл», второй — «плотина», дальний — «зарумяненная линия горизонта» (V, 21).

Выполненные с учетом достаточно устойчивых принципов «живописные» пейзажи Григоровича с временной точки зрения обладают определенным многообразием. Один из полюсов составляют «сиюминутные» пейзажи, передающие состояния природы в момент описания. Именно в таких пейзажах писатель очень подробен в указаниях, касающихся света, цветовой гаммы и т. д. Причем Григорович умеет дать пейзаж «живым», с фиксацией быстро происходящих перемен. Эта внутренняя динамика пейзажа — несомненное достоинство его прозы.

Довольно часто встречается у Григоровича и синтетический, обобщенный пейзаж. В нем фиксируется не сиюминутное, а наиболее характерное, что бывает в данное время, при данных условиях в природе. Нередки у Григоровича и случаи, когда он переходит от сиюминутного к обобщенному пейзажу. Например, в том же «Пахаре» он описывает «чудный вечер». Но постепенно утрачивается ощущение зафиксированной точки наблюдения, в описание включаются черты, характеризующие не этот точно, а вообще такой весенний вечер: «Далеко в рощах воркует горлянка и перелетают с места на место дикие голуби (чего герой-рассказчик, находящийся «в полях», ни видеть, ни слышать не может. — М. О.) ...солнце насквозь пронизывает густые чащи» и т. д. (VII, 220).

Такой обобщенный пейзаж в литературе середины века был уже привычным явлением (например, у Тургенева, Гончарова). Что касается Григоровича, то тут надо лишь отметить, что он довольно охотно применяет его, потому что ему часто бывает надо передать обобщенный, бытийный смысл жизни природы и жизни человека, связанного с ней.

В произведениях Григоровича, в которых рассказчик физически присутствует в мире героев («Мать и дочь», «Смедовская долина», «Пахарь», «В ожидании паром»), точка наблюдения пейзажа всегда связана с ним. Несколько иначе обстоит дело в тех вещах, где повествование ведется от лица автора, наблюдающего жизнь героев «извне». В таких случаях Григорович часто описывает пейзаж с той точки в пространстве, где находится в данный момент герой. Например, в «Рыбаках»: «С этого места (где оказался Аким. — М. О.) открывалось пространство, которому, казалось, конца не было» и т. д. (V, 115). Нередки случаи, когда лицо (герой или рассказчик), с позиции которого увиден пейзаж, передвигается в пространстве, и это вносит элемент динамики в описание. Но «привязка» пейзажа к герою, к точке, где он находится, очень часто оказывается у Григоровича условной. Так, в «Рыбаках» дается пейзаж, который как бы видит («виднелись бока долины») плывущий по реке Ваня. Но подробности описания, которые приводит автор («холодная зубчатая тень, бросаемая берегом, быстро бежала вперед» и т. д.), говорят о том, что не глазами героя это увидено. Скажем, Ваня никак не мог заметить, что «река <...>, отражавшая округлые румяные облака, величественно еще сверкала в темно-зеленых берегах своих» (V, 184). Здесь, как и во многих других случаях, автор по мере необходимости произвольно меняет точку наблюдения.

Конечно, дело было не в том, что Григорович не мог формально «привязать» пейзаж к точке пространства, где находился герой. Главная сложность была в другом. Пейзаж, сориентированный на индивидуальное сознание героя-крестьянина, подразумевал другое содержательное решение. В таком описании должен был проявиться особый тип сознания — сознания, которое для автора «Рыбаков» и «Переселенцев» существует все-таки как «чужое».

В повести «Пахарь» (1856) дано подчеркнутое разграничение двух типов сознаний (крестьянского и некрестьянского) по тому, как каждое из них воспринимает природу: «мы» «сильно чувствуем» природу, а ему (мужику), хотя его мало трогают ее красоты, она «говорит»¹⁴, «мы»

¹⁴ О главном герое «Рыбаков» сказано, что природа для него — книга, «в которой он читал так же бойко и с разумным толком, как разумный грамотей читал святцы» (V, 191).

размышляем о ее таинствах¹⁵, а пахарь покоряется без размышлений законам природы. Григорович противопоставляет «сегодняшней» жизни человека «городской», некрестьянской культуры жизнь патриархального крестьянина, которая осмыслена как бы вне истории, вне социальной конкретности. Мир пахаря мыслится как не зависящий от перемен, которые происходят в жизни, и потому гармоничный.

Наряду с объяснениями крестьянского взгляда на природу мы находим у Григоровича и попытку выразить его через слово, передать в пейзаже индивидуальное, личностное отношение героя к окружающему миру. Пейзаж в таких случаях дается через восприятие героя-крестьянина. Точнее — он очень приближен к его восприятию. Описание не строится как подчеркнуто субъективное. Скорее тут имеет место искусное сближение взгляда повествователя и взгляда героя. Строй речи, отбор деталей, лексика — всё подсказывает читателю, что автор учитывает взгляд, отношение, настроение героя. Вот пример из «Рыбаков». Ранним утром старый рыбак Глеб Савиныч выходит из дома, смотрит на небо и видит «бледный серп месяца, клонившийся к западу, и последние звезды», которые «пропадали одна за другой, как бы задуваемые едва заметным ветерком...» (V, 135). В описании нет нарочито «крестьянских» слов и оборотов. Но ничто не мешает читателю воспринять его как взгляд на мир героя. Скажем, метафора — звезды, задуваемые ветерком, — может быть соотнесена как с сознанием повествователя, так и с сознанием героя. Конечно, появление таких описаний свидетельствовало о стремлении автора показать героя «изнутри».

Пейзаж — лишь один из элементов художественной системы, но и по нему мы видим, что в раскрытии внутреннего мира героя, его индивидуальности, стихийности, текучести — возможности автора «Рыбаков» и «Переселенцев» были ограничены. Дело не только в размерах таланта Григоровича. Он имел дело с «трудным» героем. Крестьянское сознание осмысляется в прозе Григоровича как «другое», во многом загадочное. Герой увиден чутким и доброжелательным взглядом, но увиден, как правило, «со стороны».

При всех вариантах связи пейзажа с ходом повествования описания природы порой кажутся «мало нагруженными». Возникает ситуация

¹⁵ Для рассказчика, человека некрестьянского критического сознания, природа в повести «Пахарь» предстает как прекрасная, целительная для него стихия и в то же время как стихия, равнодушная к его страданиям. Это передано в описании природы, которое дано после рассказа о смерти старого крестьянина: «Окрестность так же радостно сияла», «посреди сияющей природы». Здесь присутствует мысль, близкая многим русским писателям (Тургеневу, Тютчеву), которая восходит к известным пушкинским строкам: «И равнодушная природа красую вечною сиять».

почти парадоксальная: великолепно исполненный, «живописный», выразительно переданный пейзаж начинает превращаться в самостоятельное, обособленное целое, он почти «выпадает» из повествования. Очень часто пейзаж в прозе Григоровича — это рассказ автора «про себя», а не про героя. Нельзя сказать, что такой «избыточный» пейзаж «не работает», но только незначительная часть его силы тратится на исполнение роли, которую отводит ему искусство психологической прозы: быть средством воссоздания внутреннего мира героя. Творчество Григоровича в этом аспекте существенно отличается от прозы, главной характерной особенностью которой является психологизм.

Живописный, построенный с учетом норм изобразительного искусства (источник света, расположение основных масс, перспектива, цветовые соотношения) пейзаж Григоровича порой оказывается «слишком» выразительным. Сам строй описания, лексика, изощренность цветовой нюансировки часто не соответствуют сознанию героя-крестьянина. Это, как правило, взгляд человека с навыками живописца или человека с художественным, образным мышлением. В повести «Кошка-мышка» есть такой эпизод. Старик Савелий идет по дороге. Автор точно и подробно описывает то, что видит герой: «...Наступали сумерки, даль начинала уже пропадать, заслоняясь густым сизым мраком» (VIII, 205). Но вот читатель наткнется на фразу, в которой есть не только точность, но и определенный изыск: «...отставший листок падал иногда на дорогу и, как бы не решаясь пуститься одиноко в сумрачную даль глухого поля, долго-долго катался по дороге, пока, наконец, не встречал новых товарищей, которые снова подхватывали его и снова увлекали дальше», — и понимает, что значительная часть описания имеет к герою чисто внешнее отношение. Аналогичные примеры можно найти и в других произведениях Григоровича.

Порой продуманная живописность пейзажа Григоровича воспринимается как «холодность». На фоне эмоционально очень напряженного творчества Григоровича такие «созерцательные» куски очень заметны. Вот, например, в «Пахаре» неуместно спокойным, излишне гармоничным оказывается пейзаж, который писатель дает в конце первой части повести, когда Савелий и герой-рассказчик, от лица которого ведется повествование, узнают, что старик Анисимыч, отец Савелия, при смерти (VII, 237). Герой-рассказчик идет вместе с Савелием к умирающему и по дороге успевает отметить и «красноватый блеск», которым покрываются поля, и межи, ярко освещенные солнцем, и «тени от рощ». Это воспринимается как нарушение определенных этических норм. И «равнодушие», проявленное героем-рассказчиком, явно противоречит всему смыслу повести.

Разумеется, издержки метода не должны закрыть завоеваний Григоровича. Он справедливо считается одним из создателей «классического» литературного пейзажа. Описания Григоровича очень пластичны и точны. Практически все его произведения, а особенно крестьянская проза, могли бы быть подробно проиллюстрированы художниками-передвижниками. Не случайно Репин так восторгался «Переселенцами». Но развивавшийся с ориентацией на принципы изобразительного искусства «живописный» пейзаж, пейзаж-«полотно», достиг у Григоровича как бы своего предела. В этом направлении движение уже было вряд ли возможно, да и, судя по всему, не нужно. Психологической прозе (Тургенев, Толстой, Чехов) понадобился пейзаж, который в первую очередь был «про героя», который, так или иначе, способствует раскрытию внутреннего мира героя, — и она создала такой пейзаж. Григорович сделал в этом направлении лишь первые, но очень важные шаги. Прав был В. А. Комаревич, написавший об особой чуткости Григоровича «в угадывании очередных задач литературной эволюции». «...До конца разрешить эти задачи, — писал исследователь, — призван был, правда, не он, а другие — Тургенев, Гончаров, Достоевский, — но первые опыты их разрешения сплошь и рядом принадлежали ему»¹⁶.

1981

¹⁶ Комаревич В. А. Д. В. Григорович и его «Литературные воспоминания» // Григорович Д. В. Литературные воспоминания. Л.: Academia, 1928. С. XV.

СЮЖЕТ В РОМАНАХ Д. В. ГРИГОРОВИЧА

Самые известные и значительные романы Д. В. Григоровича «Рыбаки» и «Переселенцы» посвящены жизни крестьян. В критике середины XIX века их называли романами из простонародной жизни. Но тематический признак мало что дает для описания романских форм, использованных писателем.

Жанровое своеобразие романов Григоровича можно выявить, поняв природу и принципы построения его сюжетов, поскольку, как давно установлено, «сюжет и жанр имеют общий генезис»¹.

Названные романы Григоровича, как правило, рассматривались критиками и историками литературы с точки зрения их проблематики, заключенного в них идеологического заряда, в контексте общественно-литературной борьбы 1850-х годов. В этом отношении «Рыбаки» и «Переселенцы» оказались в те годы в высшей степени актуальными произведениями. Но эти два романа были явлениями незаурядными и в другом отношении. Григорович, в сущности, впервые в русской литературе попытался крестьянскую жизнь воссоздать в форме романа.

Очевидно, что так называемый крестьянский роман ни у Григоровича, ни у более поздних писателей XIX века (А. Потехин, Ф. Решетников, Н. Златовратский) не достиг уровня вершинных произведений русской литературы. Для понимания причин, обуславливавших замедленное развитие крестьянского романа, очень важна мысль, высказанная в свое время Плехановым: «Художественному изображению хорошо поддается только та среда, в которой личность человеческая достигла уже известной степени выработки»².

Ограниченность кругозора крестьянина, зависимость его сознания от элементарных материальных условий существования, привычка жить и поступать «как все» — эти черты крестьянской идеологии делали внутренний мир крестьянина середины XIX века не столько

¹ Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 9.

² Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Соч.: в 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 246.

личностным, сколько типовым. Но именно такой, неудобный с точки зрения искусства, герой оказывается в центре романов Григоровича.

Историко-литературный интерес представляет вопрос о том, какую из многообразия романских форм, выработанных к тому времени русской и в целом европейской литературой, использует автор «Рыбаков» и «Переселенцев» для того, чтобы раскрыть внутренний смысл крестьянской жизни.

Григорович не писал «чистых» очерков из жизни крестьян. Очерковые вставки есть в его повестях и романах. Но не они определяют смысл его подхода к теме с точки зрения жанра. Григорович строит сюжетное повествование. Раз это не очерк, а сюжетное повествование с резко выделенным главным героем, значит, особенное значение приобретает концепция человека, предложенная Григоровичем, его понимание народного характера. Герой предстает как особая судьба, особый неповторимый мир. Поиски Григоровича в этом отношении шли в русле тех рекомендаций, которые высказывала русская критика еще в 1840-е годы, в частности В. Майков. Смысл этих рекомендаций сводился к тому, чтобы от дагерротипирования действительности перейти к изображению внутреннего мира персонажа. В связи с Григоровичем можно отметить, что в этом же направлении ориентировали литературу и петрашевцы. Сам Петрашевский, в частности, писал, что «любимым миром для воображения поэта должен стать внутренний мир человека»³.

Тенденция к перенесению внимания с проблемы среды на внутренний мир героя — существенный факт эволюции натуральной школы. Это гораздо быстрее и результативнее произошло не в крестьянской прозе, а в произведениях, посвященных или городскому жителю («Бедные люди»), или герою, обладающему большими или меньшими задатками критического мышления («Обыкновенная история», «Кто виноват?»). Но то, что эта тенденция коснется и литературы о крестьянстве, как бы предсказывал Гоголь. С. Т. Аксаков так передавал отзыв Гоголя о поэме И. Аксакова «Бродяга», героем которой является молодой крестьянин: «...он сказал <...> если в бродяге будет захвачен человек, то он будет иметь не временное и не местное значение»⁴.

Именно стремление «захватить человека» определяет в 1850-е годы смысл творческих поисков Григоровича как автора крестьянской прозы.

Поиски положительного начала в крестьянской жизни сделали в конце 1840-х — начале 1850-х годов актуальной для Григоровича про-

³ Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. М., 1953. С. 269.

⁴ Аксаков С. Т. Письмо к И. Аксакову от 17 января 1850 года / Гоголь Н. В. Материалы и исследования: в 2 т. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 186.

блему патриархального сознания. Автор «Рыбаков», на наш взгляд, теснейшим образом связан с той линией в развитии русской литературы, которую Ю. М. Лотман определил как патриархально-демократическую, линией, которая приводит в конце концов к Толстому⁵. Переводы Гнедича, позднее творчество Жуковского, проза и критические статьи Гоголя, выступления славянофилов — эти и ряд других явлений в литературной и общественной жизни страны способствовали резкой актуализации проблемы патриархального сознания.

Наиболее ярко, художественно значительно патриархальное сознание представлено Григоровичем в образе Глеба Савиныча, главного героя романа «Рыбаки». Здесь явственно прослеживается стремление писателя создать эпическое полотно. Это почувствовал и осудил П. В. Анненков. В письме к Тургеневу от 1 мая 1853 года он писал: «Я убежден, что и в наше время можно сделать эпопею, что она возможна, но для нее уже надобно непременно историческое созерцание — верное и поэтическое. <...> Но уже просто взять à la Гомер нынешний естественный быт и переворачивать его и ставить под разные освещения — всё будет скучно, хоть обливайся потом»⁶.

В сущности, и герценовская оценка этого романа тоже основана на понимании образа главного героя как эпического: «Это жизнь крестьянина не в условиях неравной борьбы с помещиком и с его деспотическими правами или с крючкотворскими притеснениями администрации, это жизнь крестьянина в себе»⁷. Но Герцен увидел в этом преимущество романа.

Сквозь быт, жанровые описания, драматизм человеческих отношений в образе старого рыбака проступает вневременное, бытийное. Сознание Глеба Савиныча сформировано бытом, традицией, средой. Но эта среда не мыслится как враждебная человеку, искажающая его природу. Наоборот, как и в повести «Четыре времени года», причастность к этой среде и дает герою жизненную силу и нравственную значительность. Среда тут не только быт, не только условия существования, а в не меньшей степени некое народное начало, некая духовная субстанция, причастность к которой выводит героя из-под власти материальных обстоятельств в какой-то очень важной части его характеристики.

В романе дана вся жизнь Глеба Савиныча. «Вся» не в смысле временном. Хотя о главных событиях его существования, вплоть до самой

⁵ Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1962. Вып. 119.

⁶ Цит. по: Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: в 28 т. Письма. М.; Л., 1961. Т. 2. С. 494.

⁷ Герцен А. И. О романе из народной жизни в России // Герцен А. И. Собр. соч.: в 30 т. М., 1958. Т. 13. С. 178.

его кончины, мы узнаем. «Вся» — потому что переданы ее глубинный смысл и содержание.

Как и подобает эпическому герою, рыбак Григоровича полностью реализует свои потенции. В этой жизни он был тем, чем мог и должен был стать. В этом смысле его существование гармонично. Глеб Савиных проживает свою романную жизнь физически старея, но по сути своей не изменяясь. Он постоянно «равен» самому себе.

Самое общее определение мировоззрения Глеба Савиных — оно замкнуто в себе, принципиально консервативно (конечно, тут имеется в виду не политический аспект), оно «внецивилизационное». Как и в повести «Пахарь», в «Рыбаках» не может, в сущности, возникнуть вопроса об эволюции мировоззрения главного героя.

Глеб Савиных неграмотен сам и не рад, что его младший сын учится грамоте. Он как бы предчувствует, что книги, новый взгляд на жизнь, который они несут, могут повредить сыну, избаловать его, лишит силы, жизнестойкости, которая подразумевает и то, что на языке городской, дворянской культуры называется эгоизмом, и неизбежную жестокость по отношению к «чужим» людям.

Глеб Савиных религиозен. Но это скорее своеобразный крестьянский пантеизм, чем одухотворенная вера. Утро он начинает с того, что молится, повернувшись на восток. Но перед описанием его молитвы сказано о его умывании, которое он совершает «по привычке или из угождения давно принятому обыкновению»⁸. И инерция первой фразы как бы влияет на смысл второй.

Савиных чувствует стихийную, порой враждебную, но обычно благосклонную к нему силу, которая таится в реке, вообще в природе, во всем, что окружает его и что в значительной степени определяет смысл его жизни. Ему понятен язык природы.

Отправляясь на первый весенний лов, старик шутит: «Пущена лодочка на воду, отдана Богу на руки» (V, 224). И в этом — Глеб Савиных: Бога помянул, но просто, по-домашнему, и — за дело. В «Рыбаках», как и в «Четырех временах года» и как у Кольцова, в труде показаны сила и красота человека⁹.

⁸ Григорович Д. В. Полн. собр. соч.: в 12 т. СПб., 1896. Т. 5. С. 135. — Далее ссылки на это издание даются в тексте (римскими цифрами обозначен том, арабскими — страница).

⁹ В. В. Гиппиус писал, что в поэтическом мире Кольцова «видное место принадлежит труду, но скорее как радостному идеалу, чем как отражению реальности» (Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 263). Григорович пытается соединить бытовую и «высокую», поэтическую линии этой темы.

Глеб Савиныч тратит все силы на то, чтобы обеспечить благополучное существование семье: у него жена и трое сыновей. Но автор видит и оборотную сторону его деловитости — старик в семье тиран: «...жена не смела купить горшка без его ведома; двадцатилетние сыновья не смели отойти за версту от дому без спросу» (V, 139). Старик требует, чтоб сыновья не просто подчинялись, а не выказывали знаков недовольства, «смотрели россыпью». Писатель видит в этой деспотичности своего героя не просто его странность, а скорее неизбежное качество хозяина дома, отца крестьянского семейства, который хочет сохранить «порядок». Глеб Савиныч, отмечает Григорович, «не был злой человек», и в другом месте: «...долгий опыт, научивший его, как тяжело достается хлеб, постоянный, добросовестный труд, горячая привязанность к семейству, к своим — и всё это невольным образом развило в нем тот грубый эгоизм, который часто встречаем мы в семьянистых мужиках» (V, 137)¹⁰. Примечательно, что эта черта смутила в общем положительного оценившего образ рыбака Бориса Алмазова¹¹.

Если взглянуть на Глеба Савиныча с точки зрения традиционной нравственности, то он часто бывает жесток, несправедлив, если не зол, то и «не добр». Скажем, он воспользовался тяжелым положением Захара, чтобы нанять его в работники за низкую плату. Стараясь, чтобы Захар остался у него в работниках, пока не прошла пора лова, Глеб Савиныч ему «давал денег вперед и даже старался опутать долгами» (V, 313). Такой штрих: Глеб Савиныч идет с другим крестьянином по селу, спутник рыбака просит его помочь поднять пьяного: «...хошь голову прислоним к заваulinке, а то, пожалуй, в темноте-то не увидят — раздавят». Глеб Савиныч отказывается: «Зачем пришел, то и найдет. Скотина — и та пригодна к делу, а этот кому нужен?» И он перешагнул «через пьяного мужика, как через чужое бревно» (V, 275). Глеб Савиныч берет в дом Акима с сыном потому, что Аким соглашается работать на него бесплатно, «из хлеба», а его сына, прикидывает на будущее старый рыбак, можно будет, если дойдет черед, отдать в солдаты вместо родного.

Совершенно неверно, как это часто делают, видеть в «Рыбаках» только идеализацию патриархальных черт крестьянской жизни. В трез-

¹⁰ В связи с Глебом Савинычем уместно привести запись, которую сделал Л. Толстой в своем дневнике во время работы над «Идиллией»: «Форма повести: смотреть с точки мужика — уважение к богатству мужицкому, консерватизм. Насмешка и презрение к праздности. Не сам живет, а Бог водит» (28 июля 1860 г.). — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 48. С. 27.

¹¹ Московитянин. 1853. № 11. Отд. 5. С. 90–91.

ности, с которой видит писатель героя, — отличие Григоровича от Ж. Санд, с которой его часто сближали. «Действиями героев, — пишет о крестьянах Ж. Санд современный исследователь, — руководят случай, роковая предопределенность или покорность “божьей воле”, корысть — никогда»¹².

Но в Глебе Савиныче и азарт в работе, и семейный деспотизм, и практичность, и веселое добродушие, и лукавство соединяются в гармоничное целое. Именно соединение всех этих качеств дает ему силу и жизнестойкость.

У Глеба есть свое представление о жизни, своя «правда». Он ее не сам выдумал, она ему досталась по наследству, как отцовская икона, которая теперь висит у него в доме. Это «правда» не одного человека, а «мира»¹³. «Уж коли да весь народ веру дал, — говорит он в споре с прохожими шерстобитами о “коровьей смерти”, — стало есть в том какая ни на есть правда. Один человек солжет, пожалуй: всяк человек — ложь, говорится, — да только в одиночку; “мир” правду любит» (V, 207). И Глеб Савиныч хочет, чтобы по его «правде» жили все, с кем он имеет дело, в первую очередь его сыновья.

Бытийный смысл существования Глеба Савиныча раскрывается как бы объективно, как рассказ о том, что обычно происходило в его жизни. Даже если речь идет об отдельном событии, читатель догадывается, как оно вписывается в общий ход существования героя. Не авторский вымысел тут доминирует: жизнь патриархального крестьянина должна как бы сказать сама за себя.

Первая и вторая части романа, в сущности, очень статичны. Они состоят из эпизодов — новелл, которые должны дать представление об общем смысле и ходе жизни Глеба Савиныча и его семьи. Течение времени здесь фиксируется редко, а если и фиксируется, то формально. Скажем, перепад в десять лет обозначен только тем, что выросли дети: Ваня, Григорий. Внутреннее сцепление между новеллами в первой и второй частях романа не жесткое, между ними почти отсутствуют причинно-следственные связи. Поэтому перестановка некоторых из них не разрушила бы повествования. Скажем, глава «Прохожие» могла бы быть и в другом месте, она не утратила бы своей смысловой функции. Она нужна автору, чтобы сопоставить взгляды на жизнь Глеба Савиныча со взглядами «чужих» людей, пришедших издалека, уже оторвавшихся от патриархального крестьянского быта. Стремление передать не сегодняшний, а обобщенный ход жизни героев, в первую

¹² Трапезникова Н. Романтизм Жорж Санд. Казань, 1976. С. 127.

¹³ Слово «мир», обозначающее общину, пишется в данном очерке в кавычках.

очередь старого рыбака, не только внешний рисунок его существования, но и бытийный смысл его, уводит Григоровича от очерковой традиции. Но повествование о жизни старого рыбака — это, конечно, не эпос в строгом смысле термина. Можно говорить лишь о явственно видимой тенденции. Один из признаков повествования, которые не позволяют видеть в «Рыбаках» «чистый» эпос, — позиция повествователя. Мир рыбака показан как значительный и по-своему гармоничный, но увиден он со стороны, как «чужой».

В эпическое повествование в «Рыбаках» с самого начала, и чем дальше, тем сильнее, вливается чисто романное сюжетное движение. Смысл этого движения в том, чтобы показать героя в конфликте с новой жизнью, передать распад патриархального мира как сложный, порой мучительный процесс, охарактеризовать людей, которые с точки зрения системы жизненных ценностей противостоят Глебу Савинычу.

По воле романиста старый рыбак всё чаще и чаще попадает в такие ситуации, сталкивается с такими проблемами, когда его «вечные» истины и правила перестают быть действенными, ибо они оказываются уже необязательными или даже неприемлемыми для других людей, даже для его домашних.

Глеб Савиныч частенько говорит о «мире», то есть об общине. Но «мира» как определенной общности людей, объединенных едиными нравственными нормами, в романе нет. Герой Григоровича предстает как «последний из могикан». Жизнь, казалось бы, еще недавно цельная и гармоничная, начинает распадаться, дробясь на множество частных «правд»: религиозный аскетизм сына Ивана, трезвый практицизм старших сыновей, стремление освободиться от всяких норм, переходящее в аморализм, у приемыша Григория и работника Захара.

Со времен П. В. Анненкова принято писать об искусственности конфликта, лежащего в основе сюжета романа «Рыбаки». Взаимное непонимание, даже враждебность, разделившие семью, представились автору статьи «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» всего лишь «литературной мыслью». И в современном исследовании присутствует этот тезис: «Искусственна сама движущая действие повести мысль об антагонизме поколений»¹⁴.

П. В. Анненкова пугало внешнее сходство конфликта, избранного Григоровичем, с классическими литературными примерами: у Шекспира, Филдинга, Шиллера и у целого ряда других писателей присутствует мотив столкновения «отцов и детей», в основе которого — различие нравственных принципов. Если увидеть в конфликте «Рыбаков»

¹⁴ Русская повесть XIX века. Л., 1973. С. 361.

только заимствованную «пружину», которая должна обеспечить динамику сюжета, то с опасениями П. В. Анненкова надо согласиться. Сам Григорович в объяснении причин, повлиявших на распад семьи рыбака, не был последователен. Причину ухода двух сыновей из семьи он объясняет проявлением своеволия Петра («своевольная, буйно-грубая натура»), которому беспрекословно подчиняется несамостоятельный Василий. Но роман дает возможность и иного понимания конфликта.

У сыновей Савиныча свой расчет. Они уходят от отца не только потому, что хотят свободы: они знают, что в другом месте можно выгоднее заняться рыбацким промыслом. Столкновение сыновей с отцом обусловлено не только нравственными, но и социальными причинами. Григорович через этот конфликт пытается передать существенное противоречие в жизни деревни той поры: обреченность обладающих этической значительностью и эстетической привлекательностью патриархальных форм жизни крестьянина и жизнестойкость, агрессивность быстро проникающих в быт деревни, поражающих своей античеловечностью и неэстетичностью буржуазных начал. Члены семьи Глеба Савиныча представляют различные стороны этого противоречивого единства. Сыновья уже не хотят жить, как отец. Они уже не воспринимают труд так, как отец. Для него это и способ заработать деньги, и смысл существования на земле. Тут бытовой и бытийный планы слиты. Не случайно Григорович, так подробно описывая старого рыбака за работой, почти ничего не говорит о том, как он продавал рыбу, как превращал ее в деньги. Для старших сыновей Глеба Савиныча рыбацкий промысел уже только способ заработать. Достаточно чутко Григорович уловил конфликт, к которому еще в течение полувека будет обращаться русская литература. Разрушение патриархально-общинных порядков обуславливалось, кроме всего прочего, новым пониманием ценности работы, иным к ней отношением. Нечто подобное через четверть века опишет в своих «Устоях» Златовратский: Петр Волк приносит в родное село новый «расчет» и новую этику. Нравственный конфликт «Рыбаков» был связан и с социальными проблемами, это подтвердил последующий ход развития литературы. Аналогичный конфликт находим, например, в «Губернских очерках» Салтыкова-Щедрина и в романе Мельникова-Печерского «В лесах»¹⁵.

«Дети» в романе Григоровича — это в большинстве случаев люди, находящиеся в конфликтных отношениях с миром, не воспринимающие свою судьбу как «свою», лишённые цельности и душевного рав-

¹⁵ См. об этом: История русского романа: в 2 т. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 409.

новесия. На материале крестьянской жизни писатель осмысляет традиционную романную проблему «неадекватности герою его судьбы и его положения»¹⁶.

Григорович показывает процесс «атомизации», дробления крестьянского мира, стремительно меняющий облик деревни. Оторвавшись от привычного крестьянского быта и связанных с ним, привитых им моральных ориентиров, человек деревни (например, Захар в романе) оказывался как бы предоставленным самому себе в ситуации, требующей от человека достаточно развитого личностного начала, которого в большинстве случаев у него не оказывалось. Конечно, в общеисторическом плане появление условий, при которых должно зародиться личностное начало, было явлением положительным. Но в конкретных жизненных обстоятельствах этот процесс был долгим и мучительным.

Той же цели — «захватить человека» — служил и включенный в роман любовный конфликт. Традиционный конфликт разворачивался в целую серию уже привычных для читателя ситуаций и микроколлизий: обманутые надежды влюбленного, который случайно узнает, что ему предпочли другого (Иван), страстная любовь, а потом охлаждение счастливого соперника (Григорий), горькие переживания покинутой возлюбленной (Дуня). Сюжетное движение этого плана должно было раскрыть в героях не сугубо крестьянское, а общечеловеческое.

Любовный конфликт включен и в сюжет «Переселенцев». История отношений Ивана с Машей развивается по привычному канону: защита героини от посягательств недостойного человека, мучительная ревность, вызванная недоразумением, благополучное преодоление обстоятельств, мешающих влюбленным соединиться. Любовный мотив и в этом романе все-таки очень отдавал «экзотикой» и сильно тянул сюжет в «сентимент». Григорович, чувствуя это, пытался выровнять повествование за счет жанрового комизма, но все-таки не этот мотив определяет смысл сюжетного развития романа.

Много резких и справедливых слов было сказано критиками той поры о том, что любовные конфликты в романах Григоровича выглядят психологически немотивированными, сочиненными. Надо лишь отметить, что дело не в порочности самой творческой задачи: показать, выявить в герое общечеловеческое (для сердца человеческого, писал Добролюбов, «ни чинов, ни богатств не существует») и сугубо крестьянское, — а в том, что она оказалась не по плечу Григоровичу. Лесков, скажем, потом разрешит ее с блеском.

¹⁶ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 479.

Эпическое повествование, социально-нравственный роман, история любви — с точки зрения жанровых форм «Рыбаки» многослойны. В четвертой части романа эпические мотивы, в сущности, исчезают. Рассказ о разорении дома Глеба Савиныча ведется в традиции нравоописательного романа. Повествование почти сводится к фабульному действию, которое ничего не добавляет к раскрытию характеров (пьянство Григория, совершенная им и Захаром кража, преследование преступников, гибель Григория, арест Захара). Движение фабулы в этом плане приводит автора к необходимости закруглить действие — наказать порок, как иронизировал по этому поводу Герцен, «к ненужному и благодетельному вмешательству полиции»¹⁷.

Неоднозначность авторского осмысления конфликта «Рыбаков» привела к разноплановости финала романа. Если прочитать последний абзац: «Так проходила их жизнь. Ваня ходил за стариком, как родной сын, берег его внука, ласково, как брат, обходился с Дуней и никогда ни единым словом не поминал ей о прежних, пережитых горестях...» (V, 457), то легко представить себе, что это финал семейной драмы. «Благополучная» картинка должна дать ощущение, что все противоречия разрешились, герои счастливы, насколько это возможно в их ситуации. От этого финала веет Диккенсом. Но чудо английского романиста заключается в том, что счастливые финалы его романов почти не вызывают ощущения искусственности. Нравственное чувство читателя готово их принять. Нечто подобное происходит и с некоторыми «сказочными» финалами пьес Островского.

Григорович-моралист идет за Диккенсом. Ему кажется, что нравственная высота его героев (Ваня, дядюшка Кондратий, Дуня) поможет им преодолеть все препятствия и обрести покой и счастье. Так появляется у Григоровича диккенсовская утопия счастливой жизни в замкнутом, домашнем мире. Но противоречие, лежащее в основе конфликта (патриархальные нормы и буржуазные начала), не могло быть «снято» только на уровне нравственного подвижничества. И это, судя по всему, чувствовал сам Григорович. Поэтому в главе «Заклучение» он предлагает как бы два финала. Второй дается совсем на другом уровне. Четыре страницы лирических описаний природы, сенокоса, слова о песне, которая несется над страной, — всё это естественно приводит к теме России. Это — гоголевский мотив. На этом уровне (природа, страна, песня) конфликт не разрешился, но его можно «снять». С этой высоты и на большую проблему разрушения патриархальных норм жизни деревни можно взглянуть оптимистически.

¹⁷ Герцен А. И. О романе из народной жизни в России. С. 181.

Жанровая неоднородность сюжета «Рыбаков» объясняется стремлением писателя показать различные стороны крестьянской жизни во всей ее эпической масштабности, с присущим ей внутренним драматизмом, обусловленным не только конкретно-историческими, характерными для этой среды, но «вечными», общечеловеческими проблемами. О том, как сам Григорович осмыслил опыт «Рыбаков», о его попытке достичь жанровой монолитности в романе можно судить по «Переселенцам».

В основе сюжета «Переселенцев» — классический романский мотив: герои попадают в чужую для них среду. В данном случае можно вспомнить очень просто выраженную и не потерявшую практической ценности мысль Николая Асеева о том, что «ключ сюжета всегда в столкновении биографической, бытовой судьбы персонажей повествования — с их сюжетной судьбой»¹⁸. Это касается и героев романа «Переселенцы» — крестьян (переезд семьи Тимофея в другую губернию, жизнь там, возвращение) и помещиков (муж и жена Белицыны приезжают из Петербурга в родовое имение, совершают поездки по губернии, открывая для себя «странный», «экзотический» мир деревни).

Белицын и его жена, люди, в сущности, не злые. Они искренне хотят понять своих крестьян. Но они здесь люди чужие, представители другой культуры. Григорович выделяет не столько социальный, сколько нравственный аспект их характеристики.

Белицын не понимает, как мужик мог нарушить данное слово и срубить дерево в господской роще. «Дело, — говорит он, — не в березе, дело в моральной стороне вопроса» (VI, 205). Григорович показывает, сколь наивен его герой в попытках понять мотивы поведения крестьянина¹⁹. Типичный для повествования Григоровича штрих в характеристике героя: Белицыны, встретив на пароме нищих, с сочувствием относятся к притворяющимся слепыми Верстану и Мизгирю и не видят истинно страдающего человека в излишне колючем Фуфаеве. Госпоже Белицыной, увидевшей мальчика-поводыря, приходит на ум головка Мурильо, но эти эстетические ассоциации осмыслены писателем как признак этической глухоты героини²⁰. Узнав историю семьи Лапши и Катерины (преступления брата, сумасшествие его жены, преследования

¹⁸ Асеев Н. Дневник поэта. Л., 1929. С. 223.

¹⁹ Л. Толстой хвалил именно эту часть романа: приезд помещиков в деревню и неудачи хозяйственных начинаний Белицына. См.: Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями. М., 1962. С. 177.

²⁰ «Доброта, кротость, милосердие были идеалами Мурильо», — писал Григорович в книге очерков «Корабль “Ретвизан”» (IX, 273).

со стороны односельчан, исчезновение ребенка), Белицын увидел в ней «целый роман», но не понял ее истинного драматизма.

Белицын, князь Луповицкий («Князь Луповицкий, или Приезд в деревню» К. Аксакова), Лаврецкий, Нехлюдов («Утро помещика» Л. Толстого) — эти герои оказываются в сходных ситуациях. Каждый из них стремится понять мужика, и это рассматривается авторами как очень существенный этап в их духовной эволюции.

«Мир» перевоспитывает князя Луповицкого, который приехал в деревню, чтобы просветить «бедный, жалкий народ», привить ему «цивилизацию». Вся пьеса К. Аксакова — урок князьям луповицким, оторвавшимся от родной почвы, от народа «благодетелям». Но пьеса «Князь Луповицкий» — не столько художественное произведение, сколько, по словам С. Венгерова, «драматизированные историко-публицистические тезисы»²¹.

Григорович дает два варианта реакции «гордых мира сего» на нравственный урок, полученный в результате знакомства с жизнью деревни. Белицын в конце концов оказывается неспособным вырваться за пределы своего ограниченного кругозора: «...мелкое тщеславие и безграничная пустота пустили в него такие глубокие корни, что он не мог от них освободиться» (VI, 451). Можно сказать, пользуясь термином К. Аксакова, что Белицын так и остался одним из «публики», человеком духовно чуждым народу.

Совсем иначе восприняла урок жена Белицына Александра Константиновна. Но ее перерождение происходит как-то «вдруг». Как будто она прочла ту часть романа «Переселенцы», где рассказано о мытарствах Тимофея и его семьи, отправленных по прихоти ее мужа в другую губернию, и устыдилась за его поступок и за свое положение помещицы, не исполняющей своих «святых обязанностей»: быть доброй к мужику, заботиться о нем и т. д. В финале романа Григорович-моралист явно потеснил Григоровича-художника. Но важно понять направление, смысл его «наставления». Если поверить в перерождение Белицыной, то можно сказать, что Григорович заканчивает роман ситуацией (доброжелательная, совестливая помещица и крестьяне), с которой Л. Толстой начинает в «Утре помещика». Назидательность порой уводит Григоровича, равно как и К. Аксакова в его пьесе, в сторону, мешает увидеть сложности в отношениях с мужиками доброго, искренне желающего им помочь помещика, которые будут важны для Л. Толстого.

В романе «Рыбаки» Григорович отметил, что простолюдин «недоверчиво смотрит на мир» (V, 262). Имеется в виду большой мир, лежа-

²¹ Венгеров С. А. Очерки по истории русской литературы. СПб., 1907. С. 404.

ший за пределами привычного существования крестьянина. Столкновение с этим чужим миром — основа сюжета второго крестьянского романа Григоровича. Патриархальные устои обречены на гибель, в жизнь крестьянина входят новые начала, замкнутый мир пахаря разрушается. Крестьянин неизбежно столкнется и с новыми порядками, и с людьми, деятельность которых, сам нравственный облик которых были немыслимы в старой деревне. Возврата в мир Глеба Савиныча нет, и в этом смысле «Переселенцы» — продолжение «Рыбаков».

Крестьянин в столкновении с чужим миром — этот мотив позволил писателю не только вновь придать своему повествованию остросоциальное звучание (переселение совершается по прихоти недалекого, хотя и не злого по своей натуре помещика), но и выдвинуть на первый план вопрос о жизненном потенциале, скрытом в душе крестьянина. Замысел Григоровича далеко не исчерпывался стремлением показать униженное положение крестьян. Он хочет проследить, какие качества помогают выжить крестьянину, столкнувшемуся с этим чужим и часто враждебным ему миром.

Конфликт романа, пожалуй, нельзя свести к самому факту насильственного переселения семьи Тимофея, хотя, конечно, факт этот очень важен. Столкновение героев Григоровича и «большого мира» переводит конфликт на другой уровень. Какие черты сознания героев и этого мира программируют столкновение? — этот вопрос волнует автора. «Вина» не только на мире, часто жестоком и несправедливом, но и на героях. Косность, замкнутость сознания крестьян во многом определяют трудность этого постижения жизни. И этот мотив вновь возвращает читательскую мысль к социальным причинам, тормозившим развитие мужицкого сознания.

Герои романа в силу обстоятельств странствуют по России. Дорога у Григоровича, как и у многих его предшественников, — это образ самой жизни. Да и сам Григорович очень часто прибегал еще до «Переселенцев» к этому мотиву (прежде всего надо назвать повесть «Антон-Горемыка» и его первый роман «Проселочные дороги»).

Сюжетная роль мотива дороги в русской и европейской литературе огромна. Очень существенную черту этого романного мотива отметил М. М. Бахтин: «...дорога проходит по своей родной стране, а не в экзотическом чужом мире... раскрывается и показывается социально-историческое многообразие этой родной страны»²². И в русской традиции образ дороги обозначал не только жизненное движение героя, но и его приобщение к судьбе страны (Радищев, Гоголь,

²² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 393.

Соллогуб, Даль, Тургенев). Индивидуальная судьба в таком случае начинает восприниматься как капля, в которой отразилась судьба общая, по крайней мере судьба многих. Дорога выбивает героя из автоматизма привычного мышления, проверяет его. Но у русских предшественников Григоровича в разработке этого мотива по дорогам жизни странствует не простой крестьянин, а человек, который в силу своего происхождения и образования легче переносит столкновение с этим распахнувшимся перед ним миром. Даже Вахх Сидорович Чайкин у Даля не идет в сравнение с мужиками Григоровича: он человек образованный.

Сравнение «Переселенцев» с повестью Даля «Вахх Сидоров Чайкин, или Рассказ о его собственном своем житье-бытье за первую половину жизни своей» (1843) дает возможность увидеть, какой шаг в разработке темы «простого» человека сделала за десять лет литература и в частности Григорович. Герой Даля, как потом и герои «Переселенцев», скитается по России. Но это еще не столько история становления и развития характера, сколько похождения. Структурная схема повести традиционна для нравоописательного романа: эпизоды, сцены, нанизанные на мотив дороги.

Роман Григоровича с установкой на исследование внутреннего мира героя, его эволюции создавался по другим сюжетно-композиционным принципам. Изменилась роль сюжета, внимание переносится на событие, которое объясняет и поведение героя, и мотивы, которыми он руководствуется. Судьбы героев (Катерина и ее близкие) обусловлены объективными, социально и психологически мотивированными событиями.

Но и Григорович еще ощутимо связан с традицией нравоописательного романа (линия Пети, странствующего с нищими). «Переселенцы», может быть, один из наиболее наглядных примеров того, как различные жанровые формы сочетаются в одном произведении, являясь как бы готовой иллюстрацией к истории романа.

Едет на новое место семья Тимофея, Белицын решил переселить Тимофея в Саратовскую губернию, где у него есть дуг в семьдесят десятин: помещик наивно рассчитывает, что там можно будет устроить стоянки для гуртовщиков и получать барыши. Бродит вместе с нищими по деревням и селам Петя. Обилие встреч, обилие эпизодов, не имеющих видимой связи с предшествующими и последующими, весь этот повествовательный размах романа может навести на мысль, что главное для писателя — передать это внешнее многообразие жизни. Дорога — это не только бытовой, но и социальный опыт, и, отправив героев в дорогу, Григорович не мог не показать, как влияет мир на героев, как они ме-

няются под его воздействием. Герои Григоровича, как позже и герои Ф. М. Решетникова («Подлиповцы»), уходят не только от привычного быта, но и от привычного взгляда на жизнь.

Роман предполагает определенную мобильность сознания героя, его потенциальную готовность измениться. Крестьянин был, конечно, в этом смысле «неподходящим» героем. Григорович понимает, что крестьянина надо поставить в непривычную для него ситуацию, вывести его из знакомой колеи и посмотреть, как он будет себя вести. Он надеется таким образом выполнить одно из главных условий романного искусства, которое требует, как писал П. В. Анненков, чтобы автор показал, как действующие лица, встречаясь с «укоренившимися историческими порядками, с разнообразным миром воззрений и начал, видоизменяют его и принимают сами его воздействие на себя»²³.

Мотив дороги заявлен в «Переселенцах» уже на первой странице. В селе Марьинском появился «варяг», странствующий торгаш дядя Василий. Он для Григоровича носитель того активного, деятельного добра, которого не хватает многим героям романа. В том числе помещикам Белицыным. «Варяг» уже прошел дорогу, дорогу в буквальном и метафорическом смысле, перед которой цепенеет Катерина. И сам факт, что дядя Василий, такой же крестьянин, не спасовал перед жизнью, сохранив доверчивость к людям и человечность, служит свидетельством потенциальных сил, скрытых в крестьянине.

Заезжий торгаш для крестьян села Марьинское — чужой человек. Именно в сопоставлении с ним видна недоверчивость, подозрительность крестьян, в частности Катерины, ко всему чужому. Переезд, встречи с новыми людьми, помощь незнакомых людей в трудные минуты жизни ее семьи помогут Катерине обрести и уверенность в себе, и необходимое доверие к людям.

К конфликту, обусловленному фактом переселения, не имеет отношения история Пети и странствующих нищих: Верстана, Мизгирия и Фуфаева. Но эта история занимает в романе большое место, она развивается параллельно с основной. Линия Пети придает «Переселенцам» элемент приключенческого нравоописательного романа: похищение, воровские притоны, бродяжничество, спасительное бегство и т. д. Сюжет этой ветви романа выпадал из традиции натуральной школы: в нем был избыток занимательности, приключений, случайных совпадений. В этом плане «Переселенцев» можно сблизить с романами Некрасова и Н. Станицкого (А. Я. Панаевой) «Три страны света» и «Мертвое озеро».

²³ Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки: в 3 т. СПб., 1879. Т. 2. С. 306.

В развитии сюжета «Переселенцев» есть известная закругленность: мальчик возвращается в родную семью, злодеи наказаны, Катерина и ее дети возвращаются в свое село. В этой закругленности есть и дань романной традиции, и внутренняя закономерность. Связь с традицией приключенческого романа чувствуется в том, как завершается линия злодеев: Верстана и Филиппа, образов по природе своей внесоциальных. Роль этих персонажей сведена до уровня фабульной функции. В конце романа они становятся не нужны автору. В соответствии с нравственным чувством читателей, узнавших этих героев по литературе предшествующих десятилетий, они должны быть разоблачены и наказаны.

Иначе обстоит дело с героями, внутренний мир которых способен развиваться (Катерина, Фуфаев). В этом случае автор хочет показать, как дорога изменила героев. В Марьинское возвращается другая Катерина. И в финале мы видим Фуфаева, балагурство которого стало чуть-чуть грустнее и мудрее.

В «Рыбаках» и «Переселенцах» Григорович использует различные типы сюжетов. Пестроту жанровых форм, которую мы у него находим, было бы ошибочно объяснять склонностью писателя к эклектике, его всеядностью. Дело, думается, в другом. Та степень полноты в раскрытии внутреннего содержания жизни крестьянской России, на которую претендовал Григорович (другое дело, что ему далеко не всё удавалось), вынуждала его использовать разнообразный романский опыт, подбирать подходящие ключи к различным сторонам души «трудного» героя.

«...УДАРИТЬ ПО НАДЛЕЖАЩЕЙ СТРУНЕ»
(СТИХОТВОРЕНИЕ АФАНАСИЯ ФЕТА «ПРИШЛА, — И ТАЕТ
ВСЁ ВОКРУГ...»)

1 Пришла, — и тает всё вокруг,
2 Всё жаждет жизни отдаваться,
3 И сердце, пленник зимних вьюг,
4 Вдруг разучилося сжиматься.

5 Заговорило, зацвело
6 Всё, что вчера томилось немо.
7 И вздохи неба принесло
8 Из растворенных врат эдема.

9 Как весел мелких туч поход!
10 И в торжестве неизъяснимом
11 Сквозной деревьев хоровод
12 Зеленоватым пышет дымом.

13 Поет сверкающий ручей,
14 И с неба песня, как бывало;
15 Как будто говорится в ней:
16 Всё, что ковало, — миновало.

17 Нельзя заботы мелочной
18 Хотя на миг не устыдиться,
19 Нельзя пред вечной красотой
20 Не петь, не славить, не молиться¹.

20 мая 1866

В первой журнальной публикации это стихотворение было озаглавлено «Весна». Включая его в свой сборник «Вечерние огни», Фет снял название. Очевидно потому, что стихотворение вошло в цикл «Весна».

¹ Фет А. А. Полн. собр. стихотв. Л., 1959. С. 142. — Далее при ссылках на это издание в тексте указываются страницы.

В стихотворении слово «весна» отсутствует. Но узнавание «героини», даже если стихотворение воспринимается вне цикла, происходит сразу, по первой строке, которая звучит как продолжение рассказа о весне.

В стихотворении пять катренов, двадцать строк. Максимум, что может, по мысли самого Фета, позволить себе лирический поэт². По подсчетам Б. М. Эйхенбаума³, из 529 стихотворений у Фета только 46 пятистрофных (почти в пять раз меньше, чем трехстрофных).

Почему же Фет решил или вынужден был пойти на этот максимум в объеме лирического стихотворения? Ответ на этот вопрос, разумеется, не окончательный, может дать разбор стихотворения.

Достаточно один раз прочитать или прослушать стихотворение, чтобы почувствовать, что между первой и последней его строфой существует значительный эмоциональный перепад. Повествовательная интонация «Пришла, — и тает всё вокруг» сменяется почти экстатическим напряжением: «Нельзя... не петь, не славить, не молиться».

Направление движения лирического сюжета очевидно. Попробуем проследить, как реализуется это движение на различных уровнях текста.

В стихотворении — обилие глагольных форм: их — двадцать, больше, чем слов, обозначающих предметы, состояния или качества предметов. В глагольных формах наиболее явственно реализуется тема перемен, происходящих в мире и человеке. Глаголы стоят в формах настоящего и прошедшего времени. Причем почти все формы прошедшего времени выражают действия, которые не закончились и в момент речи еще продолжаются: «заговорило», «зацвело» — это значит и сейчас говорит и цветет. Пятая строфа — императивная, итоговая. Формально в императивной конструкции не различается время. Но поэтический смысл, выраженный в этой строфе, показывает, что здесь — соединение прошлого, настоящего и будущего времен. Перед вечной красотой вообще всегда нельзя не петь, не славить, не молиться. Так в стихотворении выявляются две временные доминанты: «сейчас», «миг» и жизнь вообще, вечность.

Лирический субъект стихотворения обладает двойным видением: освоение внешнего мира происходит параллельно с погружением в самого себя. В этом еще нет ничего сугубо фетовского: перед нами один

² «При своей стихотворной работе <...> главное, стараюсь не переходить трех, много четырех куплетов, уверенный, что если не удалось ударить по надлежащей струне, то надо искать другого момента вдохновения», — писал Фет (письмо к К. Р. от 27.XII.1886 // Русские писатели о литературе. Л., 1939. Т. 1. С. 447).

³ Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 446.

из традиционных лирических ходов. Попытаемся понять, как взаимодействуют эти два ряда: субъективные переживания и внешние впечатления.

Внешний мир предстает у Фета как видимый и слышимый: «тает всё вокруг», «заговорило», «зацвело», «вздохи неба», «туч поход», «деревьев хоровод», «сверкающий ручей», «с неба песня». Чувственно-предметный, природный мир дан как принципиально незамкнутый, распахантый: от ручья до врат эдема. Говоря кинематографическим языком, происходит мягкая перемена планов: крупный, средний, дальний и т. д. Движение зрения идет по вертикали, снизу вверх и обратно: «тает всё вокруг» (низ), «заговорило», «зацвело» (и низ, и верх), «вздохи неба» (верх), «туч поход» (верх), «деревьев хоровод» (промежуточный план: не низ и не верх), «сверкающий ручей» (низ), «с неба песня» (верх).

«Верх» в этой оппозиции — не только то, что в чисто физическом плане находится высоко: тучи, птицы и т. д. «Врата эдема», «с неба песня» — это не только о природе, но и о человеке. Четкой границы между «я» и миром, в сущности, нет. Поэтому, скажем, слово «всё» во второй строке первой строфы по своему объему не совпадает со словом «всё» из первой строки, первое («Всё жаждет...») — шире. «Всё жаждет жизни отдаваться» — здесь уже можно подразумевать и человека. Поэтому так органично, союзом «и», присоединяются ко второй строке следующие две: «И сердце...».

Внешний и внутренний мир («сердце... разучилося сжиматься», «всё, что ковало⁴, миновало») взаимообъясняют друг друга, взаимопроникают, происходит своеобразная диффузия. У Фета «очеловеченная» природа встречается... с природностью человека⁵. Часто нельзя различить, где мир внешний, где мир внутренний. Причем связь между явлениями того и другого — не причинно-следственная, не логическая, а ассоциативная. Фет писал о том, что есть «тайное родство природы и духа и даже их тождество»⁶. Об этом же его стихи:

Два мира властвуют от века,
 Два равноправных бытия:
 Один объемлет человека,
 Другой — душа и мысль моя (с. 101).

⁴ В значении «сковывало».

⁵ Скатов Н. Н. Лирика А. А. Фета (истоки, методы, эволюция) // Русская литература. 1972. № 4. С. 79.

⁶ Фет А. А. Стихотворения (Б-ка поэта, мал. сер.). М.; Л., 1963. С. 38.

Это два взаимосвязанных и взаимообъясняющих мира. Поэтому сердце оказывается «пленником» «зимних вьюг», «туч поход» «весел», а «всё» в природе, что зимой «томилось немо», вдруг «заговорило». Внутренняя жизнь человека уподоблена природному миру, и наоборот. И сделано это через легко прочитываемые метафорические сближения. Метафора — главный троп в анализируемом стихотворении. «Вздохи неба» — гром, «заговорило» — это голоса весны. Но метафоры в этом стихотворении обычно достаточно традиционны, скажем такая — «поет ручей». На примерах из этого стихотворения можно показывать, как метафора, становясь привычной, растворяется в языке и перестает восприниматься как троп: «вздохи неба» — это «новорожденная» метафора, «заговорило» — уже привычная, а «пришла весна» — уже умершая.

Всё стихотворение — это и реальное описание весны, данное через наиболее характерные ее признаки, и развернутая метафора возрождения души человека.

Каждый катрен стихотворения представляет собой интонационно завершенное целое: нет переносов ни из строфы в строфу, ни из стиха в стих. Стихотворение напевно, что очень характерно для Фета. Напевность создается постоянным совпадением строки и синтагмы, синтаксическим параллелизмом («тает всё» — «всё жаждет» — здесь в виде хиазма⁷, «нельзя... не устыдиться» — «нельзя не петь», повторы («всё» — «всё»), анафора («нельзя»).

Во всех строфах, кроме третьей, обнаруживается симметричное деление на два интонационно-ритмических периода по два стиха (только в третьей деление по схеме 1 + 3), что типично для стихов напевного типа. Но несмотря на тенденцию к уподоблению, усиленную перекрестной рифмовкой (аБаБ), делящей четверостишие на две подобные ритмико-звуковые части, интонационной тавтологии в строфах нет.

Интонационно-синтаксическая организация стихотворения может быть представлена в такой схеме: первая строфа [(1 + 1) + 2], вторая строфа (2 + 2), третья строфа (1 + 3), четвертая строфа [(1 + 1) + 2], пятая строфа (2 + 2). Разноликость строф проявлена на различных уровнях. В частности, на ритмическом. Так, в разбираемом стихотворении встречаются пять из шести употребляемых форм четырехстопного ямба, создается своеобразный ритмический рисунок, сочетание стихов облегченных (с пиррихиями): «Заговорило, зацвело» (⊔ — ⊔ — ⊔ — ⊔ —) и утяжеленных (со сверхсхемными ударениями): «Всё, что вчера томилось

⁷ Хиазм — стилистическая фигура антитетического параллелизма: части двух параллельных членов располагаются в них в последовательности: АБ = Б'А'.

немо» (´ — ˘ — ´ — ˘ — ´ — ˘). При этом в стихах со сверхсхемным ударением оно стоит на первом слоге (наиболее частая форма в русских ямбах; на других нечетных слогах оно встречается значительно реже и сильнее утяжеляет стих). Сверхсхемное ударение сочетается с пиррихией, поэтому более четырех ударений в стихе здесь нет. Утяжеление незначительно, но общий ритмический рисунок разнообразен.

Стихотворение начинается с полноударной строки. Это фон, на котором воспринимается всё остальное.

Первая строфа настолько тематически завершена, что внешне очень похожа на отдельное стихотворение. Параллель «природа — человек» здесь уже выявлена и художественно оформлена. Но в первой строфе лирическое чувство только названо, оно еще не дает выхода к качественно новому взгляду на себя и на мир. Это будет достигнуто только в конце четвертой строфы. Так что композиция стихотворения может быть обозначена (4 + 1) — четыре динамические строфы и заключительная пятая. Основная точка отсчета, если воспользоваться термином Т. Сильман⁸, находится в начале пятой строфы — в том месте развития лирического сюжета, где интенсивность и насыщенность переживаний по поводу перемен, происходящих в двух мирах (в человеке и природе), может и должна сочетаться с итоговым постижением их сути.

Движение в пределах четырех первых строф не воспринимается как равномерное поступательное. Есть и ускорения, и замедления. Тут видятся как бы две волны, каждая из которых состоит из двух строф. Так что возможно композиционное членение и по такой схеме (2 + 2 + 1).

В первой строфе главным оказывается образ, выраженный во втором стихе словосочетанием «жаждет жизни». В стихе доминируется звук *ж*. Гласный *а*, присутствующий в слове «жаждет», является наиболее слышимым (в этой строфе из четырнадцати гласных, находящихся под ударением, пять *а*). Вторая строка выделена и в другом плане: в ней на слово «всё» попадает эмфатическое ударение. Своеобразие ритмического построения строфы состоит в том, что в четвертой строке слово «вдруг» выделено полуударением (оно входит в состав внутренней рифмы: «вьюг» — «вдруг»).

По интонационному членению вторая строфа близка к пятой. Но на других уровнях строения текста обнаруживается существенное отличие. Своеобразие второй строфе придает двухударная первая строка, необычность которой подчеркнута звуковыми повторами: *за — ло — за — ло*. В ритмическом и звуковом отношении оригинальной, даже изысканной, оказывается и вторая строка. Эмфатическое ударение

⁸ Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 5–46.

на слове «всё» и отсутствие ударения на «что» превращает строку в хорямб (ср. аналогичное ниже: «Всё, что ковало, — миновало»). А сочетание согласных *фс* — *шт*⁹ — *фч* (строка произносится с усилением) поддерживает на фонетическом уровне тему немого томления, косноязычия. В звуковом отношении явно выделена и четвертая строка с ее яркой аллитерацией: *ртвр* — *врт*.

Вторая строфа содержит один из самых сложных в пределах данного стихотворения образов: «вздохи неба... из растворенных врат эдема». Он не постигается моментально, его надо прочитать. В конструкции метафоры использован славянизм «врат» в сочетании с мифологизмом «эдема». В образе есть поэтическая изысканность. Конечно, надо отметить, что современный читатель на прочтение этой образной конструкции затрачивает больше усилий, чем человек фетовской поры. Для современников поэта словосочетание «врата эдема» было менее экзотичным. Но все-таки и для них образ «вздохи неба... из растворенных врат эдема» не был абсолютно прозрачным. Ведь поэт, конструируя его, позволил себе некоторые вольности. Эдем, согласно Библии, — это земной рай, где жили до грехопадения Адам и Ева. А у Фета он на небе. Сложная конструкция образа делает его несколько головным, холодноватым в эмоциональном плане.

Вся третья строфа, входящая уже во вторую волну, — о внешнем, о природном мире. Третья строфа — новый решительный шаг в освоении красоты, разлитой вокруг. Первая же строка, с ее переключением (после «врат эдема») в почти эмпирический ряд («мелких туч поход»), с восклицательным знаком в конце, преодолевает инерцию предшествующей строфы, уклонившейся в сторону умозрительной созерцательности. В выделенной восклицательным знаком строке эмоция дана открыто. Кажется, вот-вот будет явлен и сам субъект, появится «я» или «мне». Но все-таки этого не происходит.

Как и первая строфа, третья начинается с полноударного стиха. Так ритмически обозначена граница между двумя волнами, это как бы второй зачин. На фоне полноударного первого очень величественно звучит второй стих с двумя пиррихиями: «И в торжестве неизъяснимом». К нему примыкает третья строка — с выразительной аллитерацией на *в* и легко различимым пением гласных: *о* — *е* — *о*. Синтаксический параллелизм, построенный из инверсированных сочетаний «туч поход», «деревьев хоровод» — еще одна деталь в композиции третьей, резко выделенной по ряду признаков строфе.

⁹ По правилам орфоэпии пишется «что», но произносится «што», как «всё» — «фсё» (в транскрипции «фс'о»).

Четвертая строфа — завершение второй волны. Она приводит к разрешению эмоционального напряжения, к своеобразному катарсису.

Метафора «поет ручей» получает поддержку во второй строке («И с неба песня, как бывало»). Особо стоит отметить роль союза *и* — и в этой строфе, и в предыдущих трех. В первой и второй он стоит в начале третьей строки, а в двух следующих спущен на строку ниже, что в некоторой степени влияет на интонационное построение строф, которое может быть выражено и так: (2 + 2 или 1 + 3). Характерно, что жаворонок, который, судя по всему, имеется в виду во второй строке четвертой строфы, не называется автором. Получается, что «с неба песня» — это и песня жаворонка, и небесная песня, благая весть. Песня звучит и вверх, и вниз, она как бы заполняет весь мир.

Песня дает возможность «угадать», почувствовать главное, наиболее существенное из происходящего в мире и в душе человека. «Реальность песни, — писал Фет, — заключается не в истине высказанных мыслей, а в истине выражаемого чувства»¹⁰.

«Истина чувства» песни, о которой говорит поэт в стихотворении «Пришла...», в том, что как природа, так и душа способны возрождаться. Главное — услышать песню. Но это дано не всякому. Человек с обыденным взглядом на мир может и не услышать ее, не заметить «весны».

Где бури пролетают мимо,
Где дума страстная чиста, —
И посвященным только зримо
Цветет весна и красота (с. 161).

(«Какая грусть! Конец аллеи...»)

В стихотворении «Пришла...» говорится о песне узнаваемой, родной, освященной памятью. Она и раньше — «как бывало» — помогала сердцу выходить из «плена вьюг».

Оглядка на прошлое (формально эта поэтическая мысль выделена тем, что слово «бывало» стоит в конце стиха) очень важна для понимания сути лирического переживания. Как уже говорилось, стихотворение Фета принципиально ориентировано на настоящее время.

Для Фета, по крайней мере для Фета той поры, когда написано стихотворение, очень характерна апология момента, апология мига, переживаемого как бы с двойным напряжением, исчерпываемого до дна. Напряженное взглядывание в мир, в его красоту, порыв к ней отнюдь

¹⁰ Ответ «Новому времени» // Московские ведомости. 1891. 1 нояб.

не говорят о том, что поэт не знает о дисгармоничности и даже трагичности мира. Наоборот, он слишком резко это чувствует. Спасение он ищет в красоте. Прямо об этом в стихотворении «Пришла...» Фет не говорит. Но контекст целого цикла дает некоторое прояснение. Для Фета весна — это и «возрожденья весть живая», и — реже — «напоминание о роковой обреченности человека». Весной «Несбыточное грезится опять: Несбыточное в нашем бедном мире» (с. 134).

А в стихотворении «Еще весна, — как будто неземной...» есть такие строки:

Придет пора — и скоро, может быть, —
 Опять земля взалкает обновиться.
 Но это сердце перестанет биться
 И ничего не будет уж любить (с. 135).

Близко знавший поэта А. Григорьев писал: «Я не видал человека, которого бы так душила тоска, за которого бы я более боялся самоубийства» (с. 26). Творчество для Фета — возможность преодолеть жизненный пессимизм. А взглядывание в красоту, поиск ее в мире и в себе — это, кроме всего прочего, и акт воли. Экстатическое состояние, в котором наступает просветление, освобождение от «заботы мелочной» — это не результат случайно совпавших факторов, а итог целенаправленных усилий. Чтобы достичь этого желанного освобождения, иногда не хватает сиюминутных переживаний, и тогда на помощь приходит память.

В стихотворении «Пришла...» песня — это образ, являющийся синонимом красоты и данный поэтом в пространственном (верх — низ) и временном (прошлое — настоящее) планах. Песня, красота воспринимаются как главное и в «сейчас», и в прошлом. Это музыка мира, понимаемая в духе почитаемого Фетом Шопенгауэра как сущность мира. Какие приметы весны отобраны поэтом? Наиболее характерные, яркие: «тает всё», «поет сверкающий ручей», «с неба песня», «мелких туч поход», «вздохи неба» (гром). Не описание природы, какой ее увидел поэт 20 мая 1866 года (этим числом Фет датировал стихотворение), а приметы вечной весны, весны вообще. В их отборе не сиюминутные наблюдения, а опыт жизни. Их достал поэт из глубин памяти; пройдя фильтр памяти, приметы весны отбираются по одному главному признаку: абсолютность, общечеловечность, узнаваемость. В них не просто долголетний опыт чьей-то души, но и вообще общечеловеческий опыт.

Разбираемое стихотворение, при всех точных деталях описания весны, — принципиально не импрессионистическое, суть воссозданного переживания никак нельзя свести к сиюминутному впечатлению.

Это даже и не конкретный пейзаж, не изображение природы в ее будничном, «сегодняшнем» состоянии, а сублимированное, обобщенное состояние возрождающейся природы и души. Движение пейзажной лирики в творчестве Фета идет так: «от импрессионистически окрашенных изображений к созданию символов»¹¹. В стихотворении «Пришла...» — промежуточная стадия: от «чистого» импрессионизма поэт уже ушел, но наиболее характерные черты в описании весны еще не «сгущены» до символов. Исключение составляет, пожалуй, только один образ — песня.

В разбираемом стихотворении Фет использует лексику, уже освященную поэтической традицией. Такой путь давал определенные преимущества, но и вел к существенным утратам. Преимущество было в том, что поэт сумел достаточно полно воссоздать поэтическую атмосферу весны, возрождение природы и души. Вот те семнадцать существительных, которые употребил поэт в стихотворении: *жизнь, сердце, пленник, вьюги, вдохи, небо, врата, эдем, тучи, поход, торжество, хороводы, ручей, дым, песня, забота, красота*. Это слова стилистически однородные. Они дают поэту возможность при достаточной конкретности описаний не слишком «заземлять» их, удержать их на обобщенно-поэтическом уровне.

Однако такое самоограничение в лексике приводило к тому, что исчезали из описаний как бы случайные, но обладающие какой-то пронзительной точностью детали. Вот, скажем, в стихотворении этого же цикла, помеченном 1847 годом, как признак ранней весны дана такая яркая подробность:

Еще зарей гремит телега
На замороженном пути (с. 136).
(«Еще весны душистой нега...»)

В стихотворении «Пришла...» такая деталь описания показалась бы излишне обыденной, недостаточно поэтичной.

Лирический субъект в этом стихотворении не выходит на авансцену, он как бы присутствует, мы его слышим, но он говорит не только от своего имени. «Как будто говорится в ней...» Кому говорится? Каждому, кто способен услышать. Заключительная строка четвертой строфы резко выделена: ритмический перебой, эмфатическое ударение на «всё» и пропуск ударения на «что» (хориямб), вторая в стихотворении синтаксическая пауза, выраженная тире (такая же пауза — в первой строке

¹¹ Бухштаб Б. Я. А. А. Фет // Фет А. А. Полн. собр. стихотв. С. 75.

стихотворения, начатое в ней движение завершается в конце четвертого катрена). И наконец, резкое семантическое противопоставление сходно звучащих слов: «ковало» — «миновало».

Пятая строфа — концовка — состоит из двух частей с одинаковым синтаксическим (интонационным) рисунком. Анафора усиливает синтаксический параллелизм и — ведь повторяется слово «нельзя» — активно влияет на эмоциональный строй строфы. Две части строфы уподобляются и ритмически: все четыре стиха — ямба с пиррихией на предпоследней стопе. Это наиболее частый и наиболее органичный для языка вариант ямба. В строфе доминирует особая ритмическая тема, которую условно можно обозначить как «согласие». Ритм по-своему поддерживает и усиливает семантику: в строфе нет поисков и колебаний, нет переключения с мира природного на душевный, нет подробности в восприятии мира (поэтому сказано обобщенно «пред вечной красотой»), есть обобщение, итог, вывод. Сюжет исчерпан. С усилием (недаром Фету понадобилось двадцать строк), но достигнутое критическое напряжение «взрывает» механизм, который давал возможность вглядываться и вслушиваться в мир и в себя. Дальнейшее развитие лирического чувства ведет к такому общению с миром, которое как бы исключает поэтическое, «изреченное» слово.

С точки зрения образности и звукового решения пятая строфа гораздо скромнее предыдущих. Почти нет метафорической приподнятости, нейтральная лексика. Это закономерно. В первых четырех строфах красота явлена поэтом как ряд ее конкретных проявлений, а в заключении говорится о красоте вообще. Да и обычно концовка как итог, заключение бывает строже, прозрачнее, аскетичнее других строф. Но в данном стихотворении аскетизм пятой строфы воспринимается как реализованное требование главной для концовки темы, выраженной словом «молиться». О самом главном человек, переживший потрясение, открывший что-то существенно новое для себя в мире, говорит не витийствуя, а прямо, даже как бы проговариваясь.

Постижение красоты, приобщение к ней мыслится Фетом как процесс, его стадии намечены в последней строке («петь», «славить», «молиться»), которая является классическим примером климакса¹². Человек постоянно как бы всё более и более подпадает под власть красоты. «Петь» — это еще взгляд на красоту «со стороны». «Молиться» — это уже как бы утрата воли, растворение «я», приобщение его к высшему, надличному началу.

¹² Климакс — стилистическая фигура: расположение в фразе слов и выражений в порядке их возрастающего значения; градация.

Вчувствование в мир красоты приводит и к более глубокому постижению мира и себя, к эстетическому потрясению и нравственному очищению: человек может уклониться в «заботу мелочную», а в природе происходит только то, что должно, что не может не произойти. «Устыдиться» «заботы мелочной» — значит победить в себе «человека пользы». Как уже отмечалось в литературе о Фете¹³, он, в традиции Шопенгауэра, признавал в себе и «человека пользы», и «человека гения». Дело, конечно, не сводится к личным качествам самого Фета, его внутренней раздвоенности. В стихотворении воссоздается общий опыт: каждый чувствует опасность уступить в своих внутренних сомнениях «человеку пользы», не найти в себе сил для постижения красоты, для осуществления того, к чему позже будет призывать Блок: «Сотри случайные черты — / И ты увидишь: мир прекрасен»¹⁴.

В заключительной строфе есть противоречие, свойственное всему стихотворению и принципиальное для отразившегося в нем мировоззрения. Человеку дано слиться с красотой мира, ощутить ее присутствие в себе, но только на миг («хотя б на миг»). «Петь», «славить», «молиться» перед «вечной красотой» мыслится как желанное, но невозможное превращение мига в вечность.

1985

¹³ Скотов Н. Н. Лирика А. А. Фета. С. 76.

¹⁴ Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 301.

«ТЫ — КАК ОТЗВУК ЗАБЫТОГО ГИМНА...» («БЕСПРИДАННИЦА» А. Н. ОСТРОВСКОГО)

«Этой пьесой начинается новый сорт моих произведений», — писал Островский в одном из писем по поводу «Бесприданницы»¹. Новаторский характер этой драмы не был по-настоящему понят современниками драматурга. «Бесприданницу» восприняли как еще одну бытовую драму Островского. На социально-бытовое понимание пьесы ориентировало, казалось бы, и название ее. Была в свое время «Бедная невеста», теперь — «Бесприданница». Не поняв жанровой природы этой психологической драмы, не раскрыть основы драматизма пьесы, который обусловлен не только и не столько внешними условиями жизни героев, сколько их психологически сложными, противоречивыми характерами.

Время действия обозначено у Островского как «настоящие дни», то есть конец 1870-х годов. Пьеса была впервые опубликована в 1879 году. Это было время, когда наступило, как говорит один из героев драмы, «торжество буржуазии»². Переход к новым формам жизни осуществлялся быстро, даже стремительно. Герои «Бесприданницы» остро чувствуют этот временной перепад: наступает «другая жизнь». «Не то время, — говорит молодой купец Вожеватов. — Прежде женихов-то много было, так и на бесприданниц хватало; а теперь... сколько приданых, столько и женихов» (с. 121). Этот переход к новой жизни резко проявился в выработке и утверждении другой системы нравственных ценностей, что прежде всего интересовало драматурга.

Все события пьесы занимают около двенадцати часов: с полудня до ночи. Эта временная концентрация действия не дань театральной условности, а психологически мотивированная особенность сюжета. Герои находятся в таком состоянии, когда стремительный ход дей-

¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. М., 1979. Т. 11. С. 619.

² Островский А. Н. Полн. собр. соч. М., 1975. Т. 5. С. 74. — В дальнейшем при ссылках на это издание в скобках будут указаны страницы.

ствия оправдан и принимается как неизбежный, единственно возможный.

Говоря о времени действия, можно добавить, что события I и IV актов разворачиваются тогда, когда на площадке перед кофейной малолюдно. В I акте это полуденные часы после воскресной обеденной службы, когда жители города в соответствии с обычаем спят, на бульваре гуляет только «чистая публика», то есть люди, в том числе и купцы, живущие уже не «по старине». А в IV акте это ночь, когда здесь можно встретить лишь тех, кто «загулял», да цыган из хора. Этот воскресный день — канун семейного праздника Огудаловых, дня рождения Ларисы.

Герои «Бесприданницы» живут в вымышленном автором приволжском городе Бряхимове (город с таким названием был на Волге в Средние века). Берег Волги — это не просто обозначение места действия, бытовая подробность; он играет определенную роль в сюжете произведения.

В экспозиции Островский использует привычный для него прием: о нравах города, о некоторых героях пьесы мы узнаем из разговора второстепенных персонажей: содержателя кофейной Гаврилы и его слуги Ивана. Слова этих героев о гуляющем в одиночестве богаче Кнурове и идущем с реки молодом разговорчивом купце Вожеватове актуализируют, делают более значимым скрытый смысл, который заложен в фамилиях этих персонажей. Кнур — боров, кабан, по некоторым источникам — старый кабан, который держится в стороне от стада. А «вожеватый» значит обходительный, приветливый.

Более существенная часть экспозиции — разговор Кнурова и Вожеватова, к которому потом присоединяются Огудалова и Карандышев. В этой сцене автор дает ремарку, которую трудно реализовать в спектакле: «Кнуров вынимает из кармана французскую газету и читает» (с. 9). Эта крупная кинематографическая деталь легко воспринимается читателем пьесы. Что касается спектакля, то это уже задача для актера и режиссера: передать своими средствами (впрямую об этом речь не идет) смысл ремарки.

Не менее важна и другая ремарка, касающаяся Кнурова: «Молча, не вставая с места, подает руку Огудаловой» (с. 17). Так может себя вести (Огудалова дворянка, но обедневшая) только очень богатый, очень влиятельный в бряхимовском мире человек. Итак, читает французскую газету, а с дамой здоровается не вставая — это первые, но очень важные штрихи в обрисовке Кнурова.

Его собеседник — молодой купец Вожеватов, представитель богатой торговой фирмы. По одежде — европеец. Как и Кнуров, он собрался

на выставку в Париж. Но на основании этого нельзя считать, что традиции бряхимовского мира для него ничего не значат: чтоб «люди чего дурного не сказали» (с. 11), он пьет в полдень шампанское из чайных чашек.

Вожеватов — приятель Ларисы с детства, росли вместе. Она его называет запросто — Васей. Но рассказ Вожеватова об обидах и унижениях, пережитых Ларисой, идет с повторяющейся ремаркой: «смеется». Вожеватову не больно за нее, как он скажет в IV акте: «наше дело сторуна» (с. 71).

Из разговора Кнурова и Вожеватова мы узнаем, как много в истории отношений Ларисы и Паратова уже произошло: Паратов год назад женихов всех отбил, Лариса его полюбила, «наглядеться на него не могла», а он исчез вдруг и «неизвестно куда» (с. 13), Лариса «чуть не умерла с горя». Вот теперь Лариса согласилась выйти замуж за бедного чиновника Карандышева, которого в доме Огудаловой как жениха на крайний случай «придерживали, слегка приглашивали». Карандышев, став женихом первой красавицы города, очень возгордился, стал зачем-то носить очки, завел себе экипаж («все винты, все гайки дребезжат на разные голоса»), везде заявляет: «я хочу, я желаю» (с. 16). Вчера — никто, сегодня он на виду всего Бряхимова. «Кто его знал, кто на него обращал внимание, — скажет Кнуров о Карандышеве. — А теперь весь город заговорит про него, он влезет в лучшее общество» (с. 31). И сочетание его имени и фамилии неожиданное, «оксюморонное»: Юлий (как у Цезаря), но Карандышев (карандыш — коротышка, недоросток).

Паратов, как сказано в перечне действующих лиц, «блестящий барин из судохозяев» (с. 8), оказывается, вот-вот явится в Бряхимов: он продает Вожеватовым свой пароход «Ласточку». Героиня пьесы, как и этот пароход, носит «птичье» имя: Лариса по-гречески — белая чайка.

В первом же разговоре Вожеватова и Кнурова зазвучал мотив, который пройдет через всю пьесу: «Хорошо тому... у кого денег много» (с. 11), «всякому товару цена есть» (с. 14). Кнуров и Вожеватов говорят о том, что хорошо бы с такой барышней — с Ларисой — в Париж прокатиться на выставку. И что эта поездка «не дешевле “Ласточки” обошлась бы» (с. 14). В этой фразе героиня и проданный Паратовым пароход уже напрямую соединены. Мотив «продается-покупается» входит в сюжетные линии всех главных героев «Бесприданницы».

Главное, что мы узнаем из диалога Кнурова и Вожеватова о Ларисе: она «простовата». Не глупа, а простовата: «хитрости нет», «ни с того ни с сего и скажет, что не надо», то есть «правду» (с. 15).

Завязка в «Бесприданнице» многоступенчатая. Начало ее трудно вычленишь, оно отнесено к событиям, которые случились еще до нача-

ла действия драмы. Конфликт подготовлен самой жизнью. А роль драматурга как бы в том, чтобы запечатлеть наиболее напряженный этап в его развитии.

Кнуров и Вожеватов, говоря о Карандышеве, приходят к выводу, что ему, как «пьяному русскому мужику, который любит поломаться», за что бывает бит, тоже «не миновать» битья (с. 16). Ни о каких конкретных действиях против Карандышева еще и речи нет, но напряженная нота, предвещающая столкновение в пьесе, уже прозвучала. «Битье» Карандышева состоялось бы, очевидно, и без Паратова, но его приезд всё ускорил. Желание поставить зазнавшегося жениха на место зарождалось в каждом из его соперников, в этом они союзники.

Напряжение в действии возникает с первой же фразой Карандышева. Он говорит с вызовом: «Что за странная фантазия пить чай в это время? Удивляюсь» (с. 17). Хотя повод для конфликта ничтожен (Карандышев не знает, что они пьют на самом деле шампанское), но он говорит это сильным мира бряхимовского, — важен сам вызов.

Чтобы понять, почему жених Ларисы так себя ведет, надо вспомнить, что и с ним в этой истории тоже многое уже случилось. «Три года я терпел унижения, — скажет он Ларисе во II акте, — три года я сносил насмешки прямо в лицо от ваших знакомых». Теперь он хочет «повеличаться»: «надо же и мне, в свою очередь, посмеяться над ними» (с. 38).

В основе его желания «повеличаться» — чувство униженного человека. Но он не просто хочет отомстить, он отчаянно хочет, чтоб «они» его за своего, равного им признали. И в достижении этой цели для Карандышева, еще «не очнувшегося» под влиянием унижений и боли, согласие Ларисы выйти за него, сама Лариса — лишь средство. Пусть у них — Кнуровых и Вожеватовых — тысячи, десятки, сотни тысяч, а у него, Карандышева, свой «капитал» — Лариса.

Карандышев человек с амбицией. По отношению к нему можно употребить выражение «маленький человек», но на этом обобщенно-типовом уровне характер в пьесе Островского (как и у Достоевского) уже не прочитывается. Слишком много в этом маленьком человеке противоречивых, не сводимых к жесткой социальной характеристике черт. Перефразируя Гоголя³, можно сказать, что Островского интересует Карандышев как участник истории, в которой замешалось дело любви. Поэтому не социально- типовые, а индивидуальные, психологические черты этого характера должны проявиться в движении сюжета.

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М., 1952. Т. 8. С. 111.

Во время разговора Карандышева с Кнуровым и Вожеватовым Лариса присутствует на сцене. Но не участвует в беседе. Она сидит у ограды и смотрит в бинокль за Волгу. Согласно ремарке, за Волгой видны «леса, села и проч.» (с. 8). То есть целый мир, который кажется Ларисе желанным, счастливым, потому что там можно обрести покой, уйти от страдания, от унижений. В бинокль она видит тот берег Волги крупно, она как бы уже «там», где «покой» и «тишина». Когда Лариса говорит о том берегу, о «тишине» и «покое», она говорит о своем восприятии, никого конкретно не цитирует, но ее слова могут вызвать ассоциации с романтической поэзией, в частности со стихами Лермонтова, в творчестве которого мотив «покоя», блаженного сна встречается часто⁴. Желание Ларисы оказаться «там», в лесу, в мире тишины и покоя, кажется другим людям смешным. Огудалова говорит о ней: «пастушка» (с. 34), Паратов иронически цитирует строчку из песни:

Я в пустыню удаляюсь
От прекрасных здешних мест (с. 45).

А Карандышеву это желание Ларисы кажется обидным, оскорбительным для него: «От кого бежать? ... Или вы стыдитесь за меня, что ли?»

Стоя над обрывом, глядя и вдаль, за Волгу, и вниз, на камни мостовой, Лариса думает не только о желанном покое, но и о смерти. Ее тянет заглянуть за решетку, как бы испытать судьбу, посмотреть туда, где каждого ждет «верная смерть». Смутные предчувствия волнуют и пугают Ларису. «Вероятно, мы никогда не увидимся», — говорит она о Паратове, и в это время на Волге звучит выстрел. Лариса пугается, хотя она и не знает, что этот выстрел, которым встретили у пристани Паратова, — предвестие гибельного для нее выстрела, прозвучавшего в финале пьесы. В «тайной символике» «Бесприданницы» В. Лакшин тонко подметил аналогию приемам, использованным в появившемся в те же годы романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: гибель сторожа под колесами, смерть Фру-Фру (с. 481).

Существенный элемент завязки — диалог Ларисы и Карандышева в I акте. Карандышев, пытаясь убедить Ларису, что он «не хуже» Паратова, натывается на беспощадные, убийственные для его самолюбия слова: «С кем вы равняетесь! <...> если б явился Сергей Сергеевич и был свободен, так довольно одного его взгляда» (с. 22). Отношения Ларисы и Карандышева сразу проявляются как взаимные претензии. Лариса ждет от жениха любви, сочувствия, а встречает упреки: в ее

⁴ См., например, стихотворение М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...»

доме был цыганский табор, непростительная фамильярность называть Вожеватова «Васей». В первом же диалоге жених доводит Ларису до слез. Но и сама Лариса не только не понимает и не любит Карандышева (она только еще «хочет» его полюбить), но и жалости и сострадания к нему не испытывает. Во втором их диалоге плакать приходится уже Карандышеву. «Пусть хоть посторонние думают, что вы любите меня, что выбор ваш свободен» (с. 37), — эта просьба естественна и понятна в устах мужчины, за которого героиня согласилась выйти замуж. А Ларису она удивляет. «Зачем это?» (с. 38), — говорит она. Объяснение простое: самолюбие Карандышева страдает. Лариса не хочет отличать жениховское «самолюбие» от «себялюбия». Но дело не только в этом. Ее собственные страдания мешают ей услышать боль другого человека⁵. Согласившись на компромисс — выйти замуж за Карандышева, которого держали на всякий случай, Лариса поступила в соответствии с нормами бряхимовского мира, изменив себе, своим представлениям о любви. Она и не предполагала, что это потребует от нее и в дальнейшем каждодневных, казалось бы мелких, но унижительных уступок. В Ларисе можно увидеть человека, зависящего от обстоятельств, других людей, в частности от матери. Но нельзя не заметить, что самые главные решения она принимает сама, ни с кем не советуясь. В этом смысле она свободна, и «вина» за ее поступки — на ней.

И акт «Бесприданницы» на первый взгляд не содержит в себе никакого действия. Единственное событие, которое влияет на то, что произойдет впоследствии, — приезд Паратова. Но он очень важен для внутреннего действия: в нем намечены «болевы́е точки» пьесы, заявлены главные мотивы, многие из которых развиваются в двух планах: высоком, серьезном, — и в комическом, сниженном. И это не просто забавы искусного драматурга. Такая «двойная» жизнь — существенная черта изображаемого мира.

В «Бесприданнице», особенно в связи с Ларисой, очень напряженно звучит мотив «встречи родственных душ». Он был утвержден романтиками и стал своего рода знаком романтического мировоззрения, которое вызывает недоверие и насмешку у людей нового времени. Поэтому трезвый негодяй Вожеватов так — иронически — формулирует смысл своей возникшей дружбы с Робинзоном⁶: «два тела — одна душа». На что актер с присущей ему находчивостью отвечает: «И один

⁵ О функции этого мотива в сюжете пьесы см.: *Костелянец Б.* «Бесприданница» А. Н. Островского. Л., 1982. С. 11.

⁶ Провинциальный актер Аркадий Счастливец, знакомый читателям и зрителям по пьесе «Лес».

карман». Он предпочитает о дружбе Вожеватовых судить по их способности раскошелиться. Робинзона в пьесе никто не называет по имени, хотя Паратов раскрыл его «псевдоним». Даже в афише он представлен кличкой, которую придумал ему Паратов. Комическое существование Робинзона в «Бесприданнице» внутренне соотносено с трагедией Ларисы. Он тоже живет «над бытом». Ему позволено говорить дерзости «медичисам», то есть богатым покровителям, и существовать за чужой счет. Это свобода шута. Но в отличие, скажем, от Карандышева, который часто оказывается в смешном положении, не догадываясь об этом, Робинзон сам выбрал эту роль.

Едва ступив на бряхимовскую землю, Робинзон оказывается во власти нового покровителя — Вожеватова. Молодой купец буквально захлебывается от удивления и зависти, узнав, что Паратов завел себе для забавы наемного шута: «Это такое счастье, такое счастье! Вот находка-то золотая!» (с. 25). Вожеватову захотелось, как барину Паратову, завести своего шута, чтоб можно было позабавиться с ним, удивить «игрушкой» весь Бряхимов. Как он сообщает Кнурову, любви в себе Вожеватов «не замечает». Он не прочь за подходящую цену прокатиться с Ларисой в Париж, но именно за подходящую. «Я очень молод, — говорит он, — а не зарвусь, лишнего не передам» (с. 14). Сознание Вожеватова не подразумевает срывов и тем более катастроф. Из четырех мужчин, претендующих на внимание Ларисы, Вожеватов единственный, кто совершенно свободен от любовной страсти. Другая страсть живет в нем — страсть хозяина, владельца, приобретателя. «Зерно Вожеватова, — писал В. И. Немирович-Данченко, — “мне всё удается”. Однако это не удача игрока. Он осторожен, коммерчески осторожен. Он негоциант с головы до ног»⁷.

Концовка I акта — слова оперной арии, которую напевает Робинзон:

За здравствует веселье!
Да здравствует Усад! (с. 29).

Робинзон чутко уловил настроение, которое становится доминирующим среди героев пьесы к концу акта: почти все жаждут повеселиться. Карандышев собирается на званом обеде, который сам затеял, потешить себя, покрасоваться перед побежденными соперниками, Паратов прощается со свободой, хочет «повеселей провести последние дни», Вожеватов предлагает «сочинить» прогулочку за Волгу. В этом лихорадочном стремлении героев пьесы — побыстрее развеселиться — есть какой-то надрыв, что-то жутковатое.

⁷ Ежегодник МХАТ. 1943. М., 1945. С. 265.

Начиная со II акта ведущая роль в развитии интриги принадлежит Паратову. Этот герой живет в пьесе в ореоле высоких «романсовых» ассоциаций и мотивов: «орел», «смелый человек». Таким его видят цыгане, слуги, Огудалова, Вожеватов и — самое главное — Лариса. О Паратове, который для нее «идеал мужчины», она говорит: «Это мнение умрет со мной» (с. 22). Произойдет иначе: мнение ее изменится, и это шаг к ее гибели.

Паратов хочет, чтобы его воспринимали как настоящего русского барина, широкую натуру, человека с живой душой. Не то что у механика на «Ласточке», о котором Паратов говорит: «трус», «иностронец», «голландец он», «душа коротка, у них арифметика вместо души-то» (с. 24). По мнению Карандышева (а он, конечно, пристрастен: ревнует Ларису), смелость паратовская — ненастоящая, напускная. Нет, судя по всему, широта и смелость — настоящие, ненапускные. Мог в горячую минуту и собой рискнуть, и любимой девушкой. Фальшивая смелость не покорила бы Ларису. Вроде бы тот же Паратов приехал в Бряхимов. Мчался на «Ласточке» по Волге («какой же русский не любит быстрой езды!»), чуть не «погубил» пароход, совсем как романтический герой произведения, который загонял лошадь, спеша к «ней».

Немного бравируя своей решительностью, Паратов говорит купцам: «Найду выгоду, так всё продам» (с. 26). Сначала кажется, что речь идет о пароходах, баржах. Но вскоре становится ясно, что теперешний Паратов способен продать действительно все: «сокол» уже сам «продался» за полмиллиона. Для такого Паратова его любовь к Ларисе — «угар», затмение ума: «Чуть не женился на Ларисе, — вот бы людей-то насмешил!» (с. 28). «Цифры», расчет победили в душе Паратова, теперь он, как и Вожеватов, не зарвется, не передаст.

Надо признать, что линия Паратова — одна из сложнейших для толкования в психологическом плане. Часто он руководствуется в поступках не тем, о чем говорит вслух, — его душевные движения трудно расшифровать. Узнав, что Лариса выходит замуж, Паратов не спросил собеседников, за кого она выходит. Встретив Ларису, которую он обманул год назад, Паратов хочет узнать, долго ли она его ждала. Напряженность, с которым он ведет этот диалог, говорит о том, что ответ ее для него действительно очень важен. Признание Ларисы тешит его самолюбие — об этом Паратов прямо говорит. Но он и сопоставляет ее и себя: победил ли и в ней расчет? Это чувствуется в интонации не оправдывающегося, а обвиняющего человека.

Паратов считает, что в любви «равенства нет» и страдать всегда положено «ей». «Не мной заведено» (с. 43), — говорит он Ларисе.

Сказав, что в любви равенства нет, Паратов не изрек ничего оригинального. Тютчевская мысль о любви как поединке роковым⁸ к концу 1870-х годов стала привычной. Но то, что у Тютчева признается как горькая правда с чувством вины перед страдающей возлюбленной (ее сердце «изноет»), для Паратова — удобная «норма». Страдать суждено другим. А свою расчетливость, граничащую с цинизмом, Паратов охотно оправдывает ссылками на внешние причины, как и другие поклонники Ларисы, освобождающие себя от сострадания, от необходимости проявить человечность. Правда, иногда за бравадой, за маской постоянно иронизирующего шикарного барина можно мельком увидеть лицо потерявшегося, уже уставшего от роли «сокола» Паратова.

После заключения соглашения между Кнуровым и Огудаловой и ссоры Паратова с Карандышевым все узлы драматического действия оказываются завязанными, и оно обретает стремительность и необратимость.

Формально говоря, в споре с Карандышевым о бурлаках Паратов прав. Но дело в том, что он сознательно провоцирует этот спор и ссору, обида за бурлаков — лишь повод. В репликах Паратова — раздражение, желание сорвать на ком-то злость, моментально получить компенсацию за унижение, которое он только что пережил во время разговора с Ларисой. Она опять сказала правду, хотя благоразумнее было бы промолчать, уклониться от ответа. Слова Ларисы о Карандышеве, о его единственном, но важном достоинстве: «Он любит меня» (с. 44), — прозвучали как упрек Паратову.

Паратов хочет унижить Карандышева, он тоже стремится «повеличаться», остаться на высоте своего образа, которому он уже, по сути, не соответствует.

Вот, казалось бы, Паратов уступил просьбам: просто, «по-русски», «простил» соперника (вспомним у А. К. Толстого: «Коль простить, так всей душой»⁹). Но «сокол», «смелый мужчина» мстит расчетливо и мелочно, зная, что сам ничем не рискует. Концовка II акта — слова Паратова о задуманной им мести Карандышеву, смысл которой пока не ясен ни собеседникам Паратова, ни зрителю, что акцентирует этот мотив.

В самом начале III акта мы узнаем, что паратовская месть Карандышеву принесла страдание Ларисе. Поняв, что жениха гости спаивают, она говорит: «Ведь они меня терзают-то» (с. 50). «Величание» и жениха, и любимого человека оборачивается для Ларисы унижением. Предложив Карандышеву выпить на брудершафт, устроив «братанье» с поцелуями,

⁸ См. стихотворение Ф. И. Тютчева «Предопределение».

⁹ См. стихотворение А. К. Толстого «Коль любить, так без рассудку...»

Паратов вновь, на этот раз уже Ларисе, обещает оставить Карандышева в покое. О степени жестокости Паратова можно судить по тому, что и теперь, услышав романс Ларисы, испытал потрясение, вновь пережив это чудо, он не забывает довести месть до задуманного конца: гости уходят, так и не выпив обещанный Карандышеву тост за него. Как объясняет Паратов Вожеватову, так «смешнее». Это слово отзовется потом в монологе Карандышева: «Да, я смешной человек...» (с. 65).

Центральный эпизод III акта — пение Ларисы. Она поет «цыганский» романс на слова знаменитой элегии Баратынского «Разуверение». Этот романс всё время как бы звучит внутри Ларисы: она напевает его, просит Илью настроить гитару под эту мелодию, еще не зная, что приехал Паратов, к которому впрямую могут быть адресованы слова: «Не искушай меня без нужды...» Нельзя не обратить внимания на принципиальное несовпадение между тем состоянием души, которое выражено в элегии Баратынского (охлаждение, усталость души, неспособность возродиться), и теми чувствами, которые живут в поющей романс Ларисе. Можно предположить, что такое охлаждение, сомнения, разочарование после того, что сделал Паратов, были бы в Ларисе естественны. Но «простоватость», странность, «чудо» героини в том, что в ней чувство не может угасать, гореть вполсилы, тлеть: оно или есть, или его нет. И сейчас, когда приехал Паратов, когда она поет, это чувство такое же, как год назад. Герой близок Ларисе не конкретным проявлением чувства (она еще не пережила разочарование), а его характером, глубиной, строем. Высокая романтическая поэзия и романсное «цыганское» начало органично сочетаются в душе Ларисы.

Главная ценность романсного мира — любовь. «Любовь в нем, — пишет исследователь романа, — понятие не бытовое, а бытийственное»¹⁰. Поэтому человек, который любви в себе «не замечает» (с. 14), как Вожеватов, или который может отнестись к любви и любимой женщине как средству чего-то достигнуть, как Карандышев, не может вызвать в Ларисе чувства. Заранее обречена ее попытка полюбить своего жениха Карандышева. Естественным для Ларисы был бы мир, в котором главным стала бы ее любовь к нему, ее избраннику, и его — к ней. Такая любовь имеет безграничную власть над Ларисой; «Да разве можно было его не послушать», «да разве можно быть в нем неуверенной» (с. 22), — говорит она о Паратове. Поэтому, узнав, что он приехал, Лариса судорожно просит Карандышева увезти ее за Волгу: она чувствует, что неугасшая, неослабевшая любовь ее разрушит все планы. Для Ларисы

¹⁰ Петровский Е. Езда в остров любви, или Что есть русский роман // Вопросы литературы. 1984. № 5. С. 67.

Паратов — любимый человек, родная душа, поэтому ему, принесшему ей столько страданий, она, отвечая на вопрос, любит ли она его еще, прямо говорит: «Конечно, да» (с. 43). Если такая любовь есть — всем остальным в жизни можно пренебречь. «На голову романсовой возлюбленной (как и возлюбленного.— М. О.) могут сыпаться любые проклятья, однако банальной она быть не может»¹¹. Паратов для Ларисы — что бы он ни сделал — человек исключительный. И он изо всех сил старается в ней это мнение о себе поддержать.

Слушая пение Ларисы, и Паратов, и Кнуров, и Вожеватов не просто испытывают наслаждение, они как бы входят в ее мир, обретают способность оторваться от земли, от «заботы мелочной», говоря словами Фета¹². Почему так действует на людей голос Ларисы?

Душа Ларисы причастна различным стихиям: ей близка и песня, инструментованная под народную («Матушка, голубушка, солнышко мое»), и высокая романтическая поэзия (недаром в тяжелую минуту раздумий о Паратове в ее сознании всплывает лермонтовская строка), и цыганский романс. В различные годы актрисы играли Ларису, подчеркивая какое-то одно из ее качеств: духовность культуры, народное начало, «вечную женскую душу» и «цыганское». А красота и притягательная сила этой героини — в органическом соединении этих начал, которые нельзя не вспомнить, если задуматься о проблеме женского национального характера.

Голос Ларисы пробуждает, освобождает, проясняет в слушающих ее людях что-то забытое, задавленное, но лучшее, что в них есть, живую душу, схваченную, как говорил Гоголь, «корой земности»¹³. О чувстве этих людей можно сказать словами Блока: «Ты — как отзвук забытого гимна»¹⁴.

В мире Островского (вспомним «Бедность не порок», «Горячее сердце») песней, в которой память народа, его представление о красоте, поверяется жизнь «сегодняшних» людей. Власть песни над бряхимовским миром очень ограничена, «чудо» длится лишь несколько минут, хотя «слышат» Ларису все. Между красотой, «правдой», которую несет песня Ларисы, и бряхимовским миром связь еще есть, но она уже катастрофически тонка. При всей камерности истории, которую наблюдали зрители, это могло наводить их на размышления об общем строе и смысле национальной жизни. Ведь судьбы многих героев пье-

¹¹ Петровский Е. Езда в остров любви, или Что есть русский романс. С. 78.

¹² Стихотворение «Пришла, и тает всё вокруг...»

¹³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 9. С. 111.

¹⁴ Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М., 1960. Т. 3. С. 236.

сы: и Паратова («широкая душа», русский барин), и Карандышева (вспомним, что его сравнивают с пьяным русским мужиком), и Робинзона (талантлив, по крайней мере не бездарен, подпел Ларисе и песню не испортил, а вот живет в роли наемного шута), да и не только их, — свидетельствовали о нравственной деградации русского человека в брахимовском мире.

Песенная «правда», о которой напоминает Лариса своим слушателям, не отменяет ее вины как участницы жизненного конфликта. Она оказывается перед сложной дилеммой: или послушаться голоса любви (Паратов здесь, он зовет ее) и пойти ей навстречу, ведь любовь — это и есть высшая «правда», или остаться, потому что она невеста Карандышева. Диалог между Ларисой и Паратовым (явление двенадцатое) примечателен по крайней мере в двух отношениях. Кнуров и Вожеватов считают, что «тут не без обмана, а то как бы она поверила человеку, который уже раз обманул ее» (с. 71). Но обмана в том смысле, как думают эти герои, в разговоре Паратова и Ларисы не было. Как не было формально обмана в разговоре Вожеватова и Робинзона о Париже. Вожеватов произносил слово «Париж», имея в виду название трактира, а Робинзон решил, что его приглашают в столицу Франции. Лариса тоже слышит в словах Паратова «свое», что соответствует ее настрою, ее чувству. Паратов знает, что и как надо сказать, чтоб она поверила и сделала так, как он хочет, он знает язык ее души. Любовь выше всего («бог с ним, с состоянием»), любовь может спасти его («еще несколько таких минут», «и никакая сила не вырвет вас у меня»). И может быть, сильнее всего на нее действуют слова: «сейчас или никогда». Услышав их, Лариса говорит: «едемте» (с. 62). «Сейчас или никогда» — это для Ларисы те речи, которым, как сказано у Лермонтова, «без волнения внимать невозможно». В словах Паратова Лариса услышала «свое», то, что ей хотелось услышать. В IV акте она объяснит Паратову, как она восприняла его речи: «Явились вы и говорите: “Брось всё, я твой”» (с. 75).

Согласие Ларисы удивляет самого Паратова: «Как, вы решаетесь ехать за Волгу?» (с. 62). Удивление Паратова вызвано тем, что он-то в отличие от Ларисы знает: ему уже не забыть о «расчетах», даже любовь Ларисы не освободит его от их власти. К артистам у Паратова, по его словам, «слабость», так и Лариса теперь для него «слабость», средство хоть на время избавиться от смертельной тоски, которая бежит за ним, не отставая от летящей по Волге «Ласточки». «Судьбой» Лариса для него уже не станет. Кнуров о нем скажет: «Как ни смел, а миллионную невесту на Ларису Дмитриевну не променяет» (с. 71). Паратов понимает, каким скандалом обернется бегство невесты из дома жениха на ночную прогулку за Волгу. Но в том-то и дело, что для Ларисы с этой минуты

как бы нет сомнений, связанных с ее женихом. Лариса уже решила, что к нему не вернется (матери она говорит: «Или тебе радоваться... или ищи меня на дне Волги» — с. 64). Не вернется, потому что она «мужа своего если уж не любить, так хоть уважать должна» (с. 75).

Субъективно Лариса, уехав с Паратовым за Волгу, не виновата перед Карандышевым: раз решила, что к нему не вернется, она свободна. По ее представлениям — так можно поступить (она жениху прямо сказала: «Достаточно одного его [Паратова] взгляда» — с. 23). Но он-то, Карандышев, посмотрит на это иначе. И он будет страдать. Лариса в стремлении к счастью даже не задумывается об этом. Перед русским сознанием уже со времен Пушкина стоял вопрос, и к 1870-м годам он не утратил своей актуальности: можно ли, то есть нравственно ли, быть счастливым за счет другого человека, можно ли наслаждаться жизнью, если рядом человек страдает?

III акт дает перипетии в развитии действия: Карандышев устроил обед, желая «повеличаться», сам воспринимал происходящее как свой триумф («Я счастлив сегодня, я торжествую» — с. 55), но, по сути, оказался в роли шута. Итогом его затеи оказалось крушение его замыслов, он понял: над ним посмеялись, его унизили. Нет «тесного семейного круга», невеста покинула его.

Страдание ведет Карандышева к прозрению. Шелуха напускной важности и заносчивости спадает с него, он понял, что оказался в шутковской роли, и с этого момента он не смешон для нас. Мы начинаем сочувствовать ему.

К кому обращается Карандышев в монологе четырнадцатого явления? К ушедшим гостям? Да, но не только к ним. Он бунтует против общего строя жизни, он отказывается принимать такую жизнь, когда можно «вырвать сердце» смешного человека, «бросить под ноги и растоптать его» (с. 66). Масштаб высказанных им претензий резко укрупняет и самого героя. Он, «смирный человек», решает мстить. В отличие от Паратова, который хоть и предлагал жениху Ларисы стрелять в него из пистолета, но понимал, что ему реально ничего не грозит, Карандышев, решая мстить за поруганную честь, готов ставить на карту жизнь («пока не убью меня самого» — с. 66).

Вместо надрывной амбиции — чувство собственного достоинства. По эмоциональному строю это явление — одно из самых напряженных в пьесе. Карандышев становится вторым персонажем (первый — Лариса), чей внутренний мир, чью боль, душу автор счел необходимым раскрыть так подробно¹⁵.

¹⁵ Н. Н. Долгов писал о Карандышеве: «Что-то большое недугами конца века, неврастеническое, угадывается в этом типе, напоминающем тип “лишнего человека”, так худо-

III акт, как и II, заканчивается мотивом мести. Теперь слово за Карандышевым.

Между I и II актами никаких существенных перемен в положении героев и их настроениях не происходит. В этих двух актах завязка драматического действия. Спокойное развитие действия первых двух актов сменяется стремительным движением в III и IV. Стремительность эта обусловлена тем, что часть фабульных событий (как начинался обед в доме Карандышева, как его спаивали, как проходила поездка за Волгу) драматург опускает. Действие III и IV актов начинается в момент уже достаточно высокого психологического напряжения. Начало III акта: Лариса страдает, ей стыдно за жениха, Карандышев торжествует, не понимая, что над ним издеваются, и т. д. В начале IV акта мы сразу узнаем из диалога Кнурова и Вожеватова, что в отношениях Ларисы и Паратова «драма начинается», что на глазах у Ларисы уже «слезки», а ведь уходила она из дома жениха в радостном возбуждении человека, который идет на голос любви. Все события, обусловившие этот перепад, Островский опускает. Потому что по отношению к основному действию введение этих событий было бы или торможением, или отклонением в сторону от него.

События IV акта возвращают нас на высокий берег Волги. В художественной системе пьесы — это и реальная река, по которой ходят кнуровские и вожеватовские баржи, «бегает» проданная Паратовым «Ласточка». Это и рубеж, который отделяет эту жестокую, «немузыкальную» брахимовскую жизнь от «той», желанной для Ларисы жизни, где тишина и покой, это и особая, противоположная дневной, с ее расчетами, «загульная», с цыганами, с песнями, ночная жизнь, в которой Лариса надеется обрести любовь и которая приводит ее к новым страданиям. С Волгой связаны мысли Ларисы о смерти. Развитие образа идет от бытовых реалий к поэтической многозначности, к символу. Образ Волги как бы объединяет все стихии и мотивы, которые в совокупности и должны дать представление о национальной жизни в ее сложности и противоречивости.

И в IV акте мы находим комическое проигрывание мотивов, которые получают драматическое или даже трагическое звучание в судьбе Карандышева или Ларисы. Так, Робинзон «мстит» Вожеватову за то, что его не взяли на прогулку: решает задолжать в кофейной рублей двадцать, пусть купец платит. Желая продемонстрировать лояльность по отношению к Карандышеву, жаждущему мести, Робинзон повторяет, говоря о себе, что он «человек семейный» (с. 68, 69), не догадываясь, что

в создавшейся ситуации это для его собеседника напоминание о позоре. Карандышевская семейная жизнь, не начавшись, превратилась в скандал, в катастрофу. В речах Робинзона комически намечена еще одна существенная для пьесы тема: кто же — купцы или дворяне — в нравственном смысле достойны предпочтения. Оскорбленный Вожеватовым Робинзон решительно заявляет, что он «всегда за дворян» (с. 73). Сопоставление, о котором говорит Робинзон, возникает и в сознании читателя. Вот только что Вожеватов отделался от Робинзона, «игрушка» надоела, позабавился — и хватит. А теперь мы следим за тем, как нечто подобное (во II акте Лариса сама сравнивает себя с игрушкой) хочет проделать Паратов с Ларисой. «Угар страстного увлечения» прошел как у Вожеватова, так и у Паратова. Мы убеждаемся в том, что сословная принадлежность (купец или дворянин) в нравственной характеристике брахимовского делового человека уже мало что значит: для них самих самым главным оказывается не честь, не доброта, а «расчет».

Наступил момент, когда это стало ясно и Ларисе. В самый напряженный момент объяснения Ларисы и Паратова в дверях кофейной, как гласит ремарка, появляются Кнуров и Вожеватов. Они уже разыграли в орлянку Ларису — в Париж ей выпало ехать с Кнуровым. И вот теперь они ждут окончания «драмы».

Пытаясь объяснить свой обман (рассказав о помолвке почти всем, Паратов скрыл это от Ларисы), он приводит беспроигрышный, казалось бы, аргумент: «Я видел вас, и ничего более для меня не существовало» (с. 76). Сколько раз (вспомним шекспировского Ричарда III или пушкинского Дон Гуана) соблазнитель произносили эту фразу. Но у упомянутых героев Шекспира и Пушкина в этих словах о неотразимой красоте женщины была какая-то доля истины. Их произносили, чтобы добиться благосклонности героини, а Паратову они понадобились, чтобы оправдать свой обман, отделаться от Ларисы. Слова Паратова, еще недавно опьянявшие Ларису, теперь для нее только «фразы». О прозрении говорит строка из лермонтовского стихотворения «К портрету», которую она произносит: «В глазах — как на небе светло»¹⁶. Дело в том, что Лариса, конечно, думает и о следующей строчке этого стихотворения, ведь вся строфа выглядит так:

Таит молодое чело
По воле и радость и горе.
В глазах — как на небе светло,
В душе ее темно, как в море!

¹⁶ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. Л., 1979. Т. 1. С. 449.

Душа, еще недавно казавшаяся Ларисе родной, близкой, оказывается закрытой, «темной». Но поэтическая ассоциация, возникшая в сознании Ларисы, может быть, и сложнее, чем кажется на первый взгляд. Лермонтовское стихотворение заканчивается так:

То истиной дышит в ней всё,
То всё в ней притворно и ложно!
Понять невозможно ее,
Зато не любить невозможно.

А для Ларисы теперь невозможно «любить».

Мир ее мечты и надежды окончательно рухнул. И именно эту минуту, точно высчитанную, Кнуров выбрал, чтобы предложить ей поехать с ним в Париж, стать его содержанкой. За словами Кнурова угадывается сильный порыв. Холодный цинизм человека, привыкшего всё покупать (говоря Огудаловой о будущей жизни Ларисы под покровительством «сильного, богатого человека» (с. 31), он заявляет: «Обижайтесь, если угодно, прогоните меня» — с. 32), уживается в Кнурове с сильным чувством если не любви, то влечения к тому, как он говорит, «эфиру», который он находит в Ларисе. Но этот порыв в Кнурове может проявиться только как желание «купить», воспользовавшись отчаянным положением Ларисы. Слушая речь Кнурова, она молчит. Лариса только покачала головой, отказываясь принять его предложение. Думает она уже о другом: о решетке, об обрыве, о том, что «хорошо бы броситься» (с. 78), о смерти. Сцена патоса дана автором не после объяснения с Паратовым, а после того, как Вожеватов отказался с Ларисой «поплакать», пожалеть ее, а Кнуров предложил пойти к нему на содержание. С этого момента смерть желанна для Ларисы.

Монолог Ларисы в девятом явлении по своему эмоциональному напряжению сопоставим только с монологом Карандышева из III акта. Несомненна параллель в судьбах этих двух страдающих людей, не догадывающихся о масштабах страдания друг друга.

Лариса, углубившись в себя, обнаруживает что-то для себя неожиданное или то, о чем не думала, не догадывалась раньше. Открытие, сделанное ею, таково: человек, в том числе и она, не может убить себя, потому что желание жить сильнее всего. В связи с этими мыслями героини исследователи (в частности, Б. Костелянец¹⁷) справедливо вспоминают Достоевского, роман «Преступление и наказание», где этот мотив

¹⁷ Костелянец Б. «Бесприданница» А. Н. Островского. М., 1982.

подробно разработан. Лариса впервые задумалась и о своей нравственной вине: «Как хорошо умереть, пока еще упрекнуть себя не в чем» (с. 78). О такой смерти — до греха — думает и Катерина в «Грозе». Мысль о своей вине приводит Ларису к желанию через страдание прийти к примирению с людьми, с собой: «Хворать долго, успокоиться, со всеми примириться, всем простить и умереть» (с. 78). Но на этот путь нравственного перерождения судьба дает Ларисе всего лишь несколько минут.

Карандышев, представший перед Ларисой в финале пьесы, — это в какой-то степени уже другой Карандышев, прошедший свой путь очищения через страдание. Он только что сказал Робинзону о Ларисе: «защитником ее я обязан явиться» (с. 79). Ей самой он так объясняет свое появление: «чтобы оберегать вас», «чтобы отомстить за ваше оскорбление» (с. 79). Перемены, которая произошла с Карандышевым, Лариса не замечает, она ведет диалог с «тем» Карандышевым, который ей «ненавистен». Она уже не может заметить — слишком сильна боль, — как возвращается к Карандышеву человечность, как он освобождается от мстительного, эгоистического чувства: «прощаю», «я на всё согласен», «умоляю, осчастливьте меня», «я готов на всякую жертву» (с. 80) и наконец: «я вас люблю, люблю» (с. 81). Впервые в пьесе Ларисе кто-то признается в любви и говорит правду. А психологическая правда пьесы заключается в том, что Лариса не может поверить Карандышеву.

Почему Лариса благодарит Карандышева за выстрел? Конечно, всякое толкование такого состояния героини оказывается приблизительным или схематичным. Но всё же...

Выстрел спасает ее от падения (она уже сказала: «Буду искать золота» (с. 81), то есть она могла действительно оказаться дорогой вещью в этом бряхимовском мире). Смертельно раненная Лариса обретает возможность освободиться от чувства вины перед людьми и — в свою очередь — простить их, сказать о своей любви к ним. Это уже другое понимание жизни, тут уже о другой любви речь, не о любви-страсти, не о женской любви, а об общечеловеческой любви. О любви, которая важнейшим своим компонентом имеет сострадание. Такая любовь вспыхивает в бряхимовском мире лишь на мгновение, в предсмертную минуту Ларисы, как высокий духовный опыт — итог трагедии, разгравшейся на высоком волжском берегу. Но все-таки вспыхивает. И в этом — надежда.

Свидетелями гибели Ларисы Островский сделал почти всех основных героев пьесы. Кнуров, Вожеватов, Паратов, Робинзон, Карандышев — никто из них и не предполагал, что желание повеселиться,

повеличаться может привести к такому финалу. Одну из последних реплик в пьесе («Что такое, что такое?» — с. 81) произносят несколько человек вместе. По отношению к трагедии Ларисы эти люди — одно, единая сила, бряхимовский мир. Эмоциональное напряжение, которое в эту минуту переживают свидетели (некоторые из них и виновники) гибели Ларисы, передано в повторенном крике Паратова, который хочет остановить пение цыган: «Велите замолчать!» (с. 81). У нас нет оснований утверждать, что эти люди, как и Лариса, переживают «очищение», постигают, что только любовь может дать смысл и красоту их жизни. Но несомненно, что, как и во время пения Ларисы, так и сейчас — и с еще большей силой — они переживают потрясение. И в этом тоже — надежда.

«ПОД ТЯЖЕЛЫМ ПЕТЕРБУРГСКИМ НЕБОМ...» (РОМАН В. В. КРЕСТОВСКОГО «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ»)

Мрачная это была история, одна из тех мрачных и мучительных историй, которые так часто и неприметно, почти таинственно, сбываются под тяжелым петербургским небом, в темных, потаенных закоулках огромного города, среди взбалмошного кипения жизни, тупого эгоизма, сталкивающихся интересов, угрюмого разврата, сокрытых преступлений, среди всего этого кромешного ада бессмысленной и ненормальной жизни.

*Ф. М. Достоевский.
Униженные и оскорбленные*

После публикации в журнале «Отечественные записки» (1864–1867) роман Крестовского стал, говоря современным языком, бестселлером. Вскоре было выпущено несколько изданий «Петербургских трущоб». Роман не просто читали, им зачитывались. Один из современников Крестовского вспоминал: «Этот роман <...> читался тогда нарасхват, и добиться его в публичных библиотеках было не легко; нужно было ждать очереди месяц и более»¹.

Критики тех лет по-разному оценивали роман Крестовского: были и хвалебные отзывы, были и отрицательные, даже ругательные. Но читательский интерес к «Петербургским трущобам» не ослабевал. По свидетельству мемуариста, Ф. М. Достоевский, издававший в то время журнал, «упрекал самого себя, что упустил из “Эпохи” такое сокровище, как “Петербургские трущобы” <...>, которые привлекли массу подписчиков “Отечественным запискам” Краевского»².

Особенно поразил и заинтересовал читателей открытый Крестовским экзотический Петербург — Петербург трущоб. «Читатели рома-

¹ Посадский Я. Из местных литературных воспоминаний // Литературный сборник «Волжского вестника». Казань, 1898. С. 393.

² Записки Н. Ф. Бунакова. СПб., 1909. С. 60.

на, — писал поэт Ф. Берг, — составляли группы и посещали описанные Всеволодом Владимировичем места»³.

За свою жизнь Крестовский написал множество очерков, рассказов, повестей, романов. Этого хватило на восьмитомное собрание сочинений, которое было выпущено через несколько лет после смерти писателя, на рубеже веков. И в это время наибольшей популярностью из всего написанного Крестовским пользовался его роман «Петербургские трущобы». Да и критика, подводя итоги литературной деятельности писателя, склонялась к мысли, что именно этот роман, написанный двадцатипятилетним автором, — его главная заслуга перед отечественной литературой. «Роман “Петербургские трущобы”, — писал в те годы Евг. Соловьев, — известен всей читающей России»⁴.

Всеволод Владимирович Крестовский родился 11 февраля 1840 года в имении своей бабушки селе Малая Березайка Таращанского уезда Киевской губернии. Происходил он из старинного дворянского рода. В десятилетнем возрасте Крестовский был привезен в столицу и отдан в 1-ю петербургскую гимназию. Закончив ее, он в 1857 году поступил на филологический факультет Петербургского университета.

Еще в гимназические годы Крестовский начал писать стихи. С семнадцати лет он стал печататься. Как поэт был популярен в студенческой среде. О Крестовском-студенте А. М. Скабичевский позднее писал в своих «Литературных воспоминаниях»: «Он <...> писал стихи, подражая Некрасову, и производил этими стихами большой фурор на студенческих сходках»⁵.

Решив полностью отдаться литературному творчеству, Крестовский, после двух лет учебы, уходит из университета. Он занимается переводами (Анакреон, Сафо, Гораций, Гёте, Гейне, Шевченко), публикует свои стихотворные и прозаические опыты в журналах «Сын Отечества», «Русское слово», «Русский мир», «Иллюстрация», «Свечеч», «Время».

В 1862 году вышел двухтомник стихотворений Крестовского. Многие его стихотворения («Владимирка», «Полоса», «Париж, июнь 1848») свидетельствовали о его интересе и к социальным проблемам, демократических настроениях. Были в сборнике и произведения совсем другого плана. Так, в цикле «Испанские мотивы» Крестовский обращается

³ Берг Ф. В. В. Крестовский // Русский вестник. 1895. № 2. С. 356.

⁴ Соловьев Е. Очерки по истории русской литературы XIX века. Пб., 1902. С. 433.

⁵ Скабичевский А. М. Литературные воспоминания. М.; Л., 1928. С. 166.

к модной в те годы испанской экзотике («Андалузянка», «Fandango», «Сан-Яго»). Вот начало «Андалузянки»:

Андалузская ночь горяча, горяча,
 В этом зное и страсть, и бессилье.
 Так что даже спадает с крутого плеча
 От биения груди мантилья!

И срываю долой с головы я вуаль,
 И срываю докучные платья,
 И с безумной тоской в благовонную даль,
 Вся в огне, простираю объятия...

На этот цикл живо отреагировали пародисты тех лет.

В целом надо сказать, что стих Крестовского мелодичен (многие его произведения были положены на музыку), выразителен, часто содержит иронический заряд. Вот, например, строки из стихотворения, вошедшего в цикл «Хандра». Герой видит в окне старьевщика:

Тоскливо он гнусит: «Старья продать!»
 Я продал бы — товар-то не подходит...
 А рад бы сбуть всё лишнее старье!
 Не купишь ли мечты о днях свободы,
 Хандру и желчь, и горькое жите,
 Надежды, скорбь и старые невзгоды,
 Да заодно и старую любовь?
 Наскучило мне жить с таким товаром!
 Другим глупцам его ты сбудешь вновь,
 А уж любовь... бери, пожалуй, даром.

Круг знакомств молодого литератора быстро растет. В 1860 году Крестовский становится членом литературного кружка Ф. М. и М. М. Достоевских при редакции журнала «Время». Членами кружка были люди разных возрастов, и уже достигшие известности, и только начинающие литераторы: А. А. Григорьев, Я. П. Полонский, Д. Д. Минаев, А. Н. Майков, Д. В. Аверкиев, Л. А. Мей, А. П. Милюков, Н. Н. Страх⁶. Для Крестовского, как и для других начинающих авторов, кружок был своеобразной литературной и жизненной школой. Центром кружка был Ф. М. Достоевский, который в то время работал над «Запис-

⁶ См.: *Орнатская Т. И.* Редакционный литературный кружок Ф. М. и М. М. Достоевских (1860–1865 гг.) // *Достоевский. Материалы и исследования.* Л., 1988. Т. 8. С. 247–262.

ками из Мертвого дома». Отрывки из новой книги он читал на собраниях кружка.

Судя по письмам Ф. М. Достоевского и самого Крестовского, по свидетельствам современников, автор «Записок из Мертвого дома» дружески отнесся к молодому литератору. Достоевскому нравились некоторые стихи Крестовского, да и сам молодой поэт вызывал у него симпатию. В одном из писем Достоевского 1860 года читаем: «Видел Крестовского. Я его очень люблю <...> Милый, благородный мальчик! Он мне так нравится (всё более и более), что я хочу когда-нибудь, на попойке выпить с ним на *ты*»⁷.

Всем членам кружка Достоевских в большей или меньшей степени были близки идеи почвенничества. Главная беда современной жизни, по мнению почвенников, была во всё увеличивавшемся разрыве между образованной частью общества и народной массой. А. А. Григорьев, Ф. М. Достоевский, Н. Н. Страхов говорили и писали о желанном и спасительном для России соединении «образованности» и «почвы», интеллигенции и народа.

В начале 1860-х годов Крестовский регулярно выступает с критическими статьями и рецензиями в журнале «Русское слово». Эти работы позволяют судить о его настроениях тех лет, о сформировавшихся в то время его литературных и общественных взглядах. Крестовский-критик — в этом можно усмотреть влияние кружка — неоднократно обращается к проблеме, которая в то время приобрела жизненно важный смысл: изучение народа. «...Чтоб изучить народ во всей полноте его свежих и нетронутых сил, — пишет он в одной из рецензий, — надо сперва прикрепиться к его почве, вырасти, воспитаться на ней, сжиться с его понятиями и верованиями, — и тогда только можно узнать его, а это нелегко»⁸. Среди немногих художников, которым это удалось, по мнению Крестовского, Некрасов. В рецензии на сборник стихотворений Некрасова он написал, что автору «Коробейников» доступно «проникновение в самую глубокую сущность народной жизни со стороны ее насущных потребностей и затаенных, незримых страданий»⁹.

Конечно, радикализм Крестовского не следует преувеличивать. Но можно отметить, что период работы над «Петербуржскими трущобами», в частности в то время, когда Крестовский выступал в обществе литераторов с чтением по корректурным листам ненапечатанных

⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1985. Т. 28, кн. 2. С. 10.

⁸ Русское слово. 1861. № 1. Отд. 2. С. 65.

⁹ Там же. № 12. Отд. 2. С. 61.

глав романа, он, как ряд других членов кружка Достоевских, находился под наблюдением агентов III отделения¹⁰.

В 1867 году Крестовский, в то время уже писатель с именем, неожиданно для многих и даже для самых близких друзей поступил юнкером в уланский полк. Мемуаристы объясняли этот шаг писателя по-разному. Согласно одной из версий, он решил продолжить семейную традицию: уланами были отец и дед Крестовского.

В это время заметно меняются его общественные взгляды. Громкую и печальную известность получили его антинигилистические романы «Панургово стадо» (1869) и «Две силы» (1874), объединенные автором в дилогию «Кровавый пух». Дилогия имеет подзаголовок: «Хроника о новом смутном времени государства Российского». Революционное движение 1860-х годов показано в этом произведении как результат деятельности враждебных России сил. Русские революционные демократы представлены Крестовским как слепые исполнители воли польских националистов.

Канва служебной деятельности Крестовского отмечена многими резкими переменами. Во время Русско-турецкой войны 1877 года он был отправлен на театр военных действий в качестве официального корреспондента. В 1880 назначен секретарем при главном начальнике русских морских сил в Тихом океане. А через два года он оказывается уже в Туркестане в должности чиновника особых поручений при тамошнем губернаторе. Далее Крестовскому довелось служить в Министерстве внутренних дел, много ездить по центральным губерниям России. Обо всех своих поездках, об увиденном и пережитом писатель рассказал в многочисленных очерках, составивших значительную часть его литературного наследия.

В 1888–1892 годах в журнале «Русский вестник» печаталась резко тенденциозная трилогия Крестовского («Тьма Египетская», «Тамара Бендавид», «Торжество Ваала»).

За три года до смерти Крестовский был назначен редактором правительственной газеты «Варшавский вестник». Умер он 18 января 1895 года и был похоронен в Петербурге на кладбище Александровской лавры.

Роман о людях петербургского «дна» был задуман Крестовским в 1858 году. Прошло около пяти лет, прежде чем он приступил к осуществлению своего замысла. К этому времени у него уже был накоплен

¹⁰ Коган Г. Ф. Журнал «Время» и революционное студенчество 1860-х годов // Лит. наследство. М., 1973. Т. 86. С. 588–592.

опыт в раскрытии темы Петербурга. Крестовский опубликовал множество очерков, посвященных столичной жизни, которые составили три цикла: «Петербургские типы», «Петербургские золотопромышленники» и «Фотографические карточки петербургской жизни». В некоторых очерках Крестовский идет по стопам своих предшественников. Скажем, очерк «Петя Виляев», посвященный «непременному члену Невского проспекта», который изо всех сил старается казаться более значительным, чем он есть на самом деле, — это новое обращение к типу, уже описанному И. И. Панаевым («Онагр») и Д. В. Григоровичем («Сви-стулькин»). Но в пестрой городской жизни Крестовский сумел найти свои сюжеты и не описанные ранее типы.

В одном из писем писатель рассказал о своей работе над романом: «Для “Трущоб” я посвятил около девяти месяцев на предварительное знакомство с трущобным миром, посещал камеры следственных приставов, тюрьмы, суды, притоны Сенной площади (дом Вяземского) и проч., работал <...> в архивах старых судебных мест Петербурга, откуда и почерпнул многие эпизоды для романа»¹¹.

Во вступительной заметке «От автора к читателю» Крестовский написал о романе: «Многим из читателей многое, быть может, покажется в нем странным, преувеличенным и даже невероятным». Сперва можно подумать, что речь идет об удивительных приключениях героев (чего стоит, например, чудесное спасение Бероевой, заживо похороненной в состоянии летаргического сна и откопанной из могилы искателями «фармазонских» денег!). Но далее автор говорит об «открытых судебных камерах», которые должны познакомить людей «с множеством неизвестных большинству явлений», и становится ясно, что невероятными могут показаться, как предполагает автор, не головокружительные повороты романной фабулы, а многочисленные истории из жизни трущобных людей. Жизнь оказалась более удивительной, невероятной и страшной, чем фантазии романиста.

Громадный по объему роман представляет из себя очерковые по своей природе главы (описания ночлежек, притонов, тюремных камер, публичных домов), скрепленные причудливо пересекающимися фабульными линиями.

Роман Крестовского вырос на скрещении различных жанровых традиций. Прежде всего надо сказать о традиции социально-авантюрного романа, получившего наибольшее развитие во Франции 1830–1840-х годов (Жюль Жанен, Эжен Сю, Поль Феваль). Тип романа,

¹¹ Крестовский В. В. Письмо А. В. Жиркевичу от 25 февр. 1892 г. // Исторический вестник. 1895. № 3. С. 880.

о котором идет речь, получил еще дополнительное определение — фельетонный. Дело в том, что такие произведения, как правило, печатались в «подвалах» газет (обычное в то время место фельетона) или в журналах из номера в номер «с продолжением». Фельетонный роман должен делиться на отдельные главки, обладающие относительной самостоятельностью. Такой роман рассчитан на массового читателя, поэтому он содержит в себе острые, запоминающиеся ситуации, яркие характеристики.

Самым популярным среди романов такого типа были «Парижские тайны» Эжена Сю. «Он, — писал об этом романе В. Г. Белинский, — в короткое время был расхвачан, прочитан, перечитан, зачитан, растрепан и затерт на всех концах земли <...> переведен на все европейские языки, возбудил множество толков»¹². На чем был основан колоссальный успех романа Сю? Ведь критикам тех лет было ясно, что в художественном отношении это произведение не более чем посредственное. Так, В. Г. Белинский считал, что обилие мелодраматических сцен делает роман Сю «верхом нелепости». Конечно, читателей увлекали приключения героев Сю. Но не только в этом дело. «Основная мысль этого романа, — признавал Белинский, — истинна и благородна. Автор хотел представить развратному, эгоистическому, обоготворившему золотого тельца обществу зрелище страданий несчастных, осужденных на невежество и нищету, а невежеством и нищетою — на порок и преступления»¹³.

Восприятие романа Сю во многом было обусловлено тем, что в нем нашли отражение социальные идеи Ф. Фурье. В соответствии с концепциями социалистов-утопистов город в «Парижских тайнах» показан как средоточие нищеты, разврата и жестокости. «Именно Сю, — писал Г. А. Гуковский, — внес в изображение городского дна элементы социальной мысли, искание социальной правды, столь действенные в эпоху первого увлечения идеями утопического социализма»¹⁴. В 1840-е годы, когда в России получили распространение идеи Сен-Симона и Фурье, русские читатели по достоинству оценили эту особенность «Парижских тайн»¹⁵.

В статье о романе Э. Сю Белинский, имея в виду повествовательную технику французского романиста, его склонность к эффектным сце-

¹² Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 60.

¹³ Там же. С. 62.

¹⁴ Гуковский Г. А. Неизданные повести Некрасова в истории русской прозы сороковых годов // Некрасов Н. А. Жизнь и похождения Тихона Тростникова. М.; Л., 1931. С. 360.

¹⁵ См.: Покровская Е. Б. Литературная судьба Э. Сю в России // Язык и литература. Т. 5. Л., 1930. С. 227–252.

нам, отметил, что интерес читателей к такого рода сочинениям «чисто наркотический», и предположил: «год-другой все литературы и все театры завалятся тайнами и нетайнами разных городов»¹⁶. Предположение критика вполне подтвердилось. Во Франции потоком стали выпускаться книги о «тайнах» Парижа («Истинные тайны Парижа» сыщика Видока, «Тайны нового Парижа»). Вскоре появились «Брюссельские», «Берлинские», «Стокгольмские», «Мадридские тайны»¹⁷. Одним из самых ярких подражаний роману Э. Сю стали «Лондонские тайны» Поля Феваля (напечатанные под псевдонимом Френсис Троллопп).

В 1845 году в журнале «Библиотека для чтения» печатался роман Е. Ковалевского «Петербург днем и ночью», написанный с явной ориентацией на знаменитый французский образец. Роман Е. Ковалевского и два романа Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой («Три страны света» и «Мертвое озеро») как социально-авантюрные романы во многом превосхищают «Петербургские трущобы».

Разумеется, не следует преувеличивать зависимость автора «Петербургских трущоб» от названной французской традиции. Героя типа принца Родольфа, олицетворяющего действенное добро, готового и способного в любую минуту защитить невинность и наказать зло, в романе Крестовского нет и не могло быть. Крестовский — в этом сказался опыт всей русской литературы — уже гораздо трезвее, чем Э. Сю и некоторые его последователи, смотрит на социальное зло и не питает никаких иллюзий на тот счет, что благородный смельчак может внести что-то существенное в мир зла, реально защитить «обглоданный» люд петербургского «дна». Время действия первой части романа Крестовского, играющей роль пролога, — 1838 год. События основных частей отнесены к 1858–1861 годам, то есть к кануну эпохи реформ.

Приметы «политического» времени обнаруживаются во многих деталях сюжета. Так, чтобы скомпрометировать Бероева, агенты генеральши фон Шпильце подбрасывают к нему в дом номера герценовского «Колокола» и литографический камень. Заподозренный в революционной пропаганде, Бероев попадает в III отделение, а затем в Петропавловскую крепость, в рavelин для политических заключенных. Еще одна характерная временная деталь. Один из агентов генеральши, бывший сыщик Зеленков, в форме жандармского офицера под предлогом обыска является в дом к помещику, чтобы забрать

¹⁶ Белинский В. Г. Указ. соч. С. 76.

¹⁷ См.: Покровская Е. Б. Указ. соч.

у него деньги и драгоценности. Расчет мошенника прост: в таком визите жандарма хозяин не увидит ничего исключительного и не заподозрит обмана.

В главе «Ночные совы» автор знакомит читателей с «птицами», которые почти исключительно принадлежат «к дворянскому сословию, да и не просто к дворянскому, а к столбовому», высказывающими крайнее недовольство переменами, наметившимися в общественной жизни страны. Один из «огорченных», граф Солдафон-Единорогов (тут нельзя не вспомнить Крутицкого из пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты»), с гневом и отчаянием вопрошает: «Куда мы идем?» На его взгляд, к «пропасти» — к либерализации российских порядков.

Время, описанное Крестовским, — это годы, когда процесс капиталистического накопления в России стал стремительно ускоряться. Это проявляется, в частности, в резкой социальной дифференциации: контраст между бедностью и богатством становится более резким, даже ошеломляющим (подзаголовок романа — «Книга о сытых и голодных»). Как следствие происходящих перемен — рост пьянства, проституции и преступности. Публицисты начала 1860-х годов много писали о пугающих темпах падения «общественной нравственности». Так, в частности, они обращали внимание на «промышленный характер» разврата. «Нередко, — писал сотрудник журнала «Время», — даже мать продает в разврат свою дочь из-за гнетущей бедности»¹⁸.

Самые большие вопросы сформулировал автор «Петербургских трущоб» в своем обращении к читателю: «Отчего эти голод и холод, эта нищета разъедающая в самом центре промышленного, богатого и элегантного города, рядом с палатами и самодовольно-сытыми физиономиями? Как доходят люди до этого позора: порока, разврата и преступления?»

Роман начинается как история нескольких лиц, связанных семейно-бытовыми отношениями: скандал в семье князей Чечевинских, подкидыш в доме князей Шадурских, изгнание из этого дома управляющего Морденко, любовника княгини Татьяны Львовны, бегство за границу горничной княгини Чечевинской — Наташи, обокравшей свою хозяйку. Но довольно быстро сюжет обретает другой масштаб: не утрачивая авантюристичности, он становится социальным. Надо отметить колоссальную «населенность» романа, в нем читатель знакомится с десятками персонажей: аристократами, разночинцами, полицейскими, тюремщиками,

¹⁸ Время. 1862. № 8. Отд. 2. С. 65.

заклученными, проститутками, своднями, ворами, нищими самых различных «квалификаций».

Как того и требует традиция авантюрного романа, действие стремительно переносится в различные места города: на площадь, заполненную нищими, в кабак, в тюрьму, в публичный дом, на набережную Невы или канала. Столь же стремительны перемещения по вертикали: из княжеской гостиной в трактир, из Большого театра в воровской притон. В художественном мире романа Крестовского нет замкнутых сфер. Все герои связаны между собой, так или иначе соприкасаются. Это единая жизнь, несмотря на колоссальную разницу в социальном положении «сытых» и «голодных», и оценивать поступки героев читателю предлагается по единой нравственной шкале.

Целый ряд героев Крестовского оказывается вне той социальной среды, которая им «полагалась» по рождению. Многие из них носят чужое имя, или потому, что не знают о своем происхождении (Маша Поветина, Иван Вересов), или потому, что скрывают его: княгиня Анна Чечевинская стала Чухой, горничная Наташа — баронессой фон Деринг, князь Николай Чечевинский — «венгерским» графом Каллашом, польский шляхтич Казимир Бодлевский — «австрийским подданным» Яном-Владиславом Корозичем.

Движущими элементами сюжета «Петербургских трущоб» являются разнообразные совпадения и «узнавания», которые вносят в роман мощную мелодраматическую струю. Оставленная всеми, в том числе и своим возлюбленным князем Шадурским, Анна Чечевинская идет к ростовщику, чтобы заложить последнюю сохранившуюся у нее вещь. С этого заклада началось состояние ростовщика Морденко, который копит деньги, чтобы отомстить именно князю Шадурскому за пощечину. Маша Поветина спасает от преступления Ивана Вересова, не догадываясь, что оба они принадлежат по крови к князьям Шадурским. А ее, в свою очередь, уберегла от самоубийства Чуха, как потом выяснится — мать Маши. Князь Шадурский виноват в трагической судьбе Анны Чечевинской, а его сын Владимир Шадурский оболстил и потом бросил ее дочь Машу, которая на самом деле является его сводной сестрой. Доктор Катцель, зельем которого опоили Бероеву, ставший виновником ее страшных бед, в конце романа спасает ее.

Но традиционные мотивы романа «тайн» у Крестовского часто звучат по-новому. «Узнавание» в сюжетах авантюрных романов, как правило, ведет к прояснению запутанной ситуации и благополучию героев, которым автор симпатизирует. В «Петербургских трущобах» этого не происходит. Чуха не может спасти только что найденную дочь Машу,

которая умирает в публичном доме от чахотки. Иван Вересов, узнавший, что княгиня Шадурская его мать, глубоко оскорбленный ею, кончает с собой.

Конечно, такая фабула — с обилием совпадений, выстроенная по принципу «вдруг», — не может восприниматься читателем как «сама жизнь». Читатель расценивает такую фабулу как привычную условность, как выполнение требований избранного жанра. Но в «Петербургских трущобах» такая фабула сочетается с очерковыми сюжетами, построенными по совершенно иным эстетическим законам: с установкой на достоверность, невыдуманность. В этом сочетании далеких жанровых начал, пожалуй, главная особенность романа.

Авантюрная фабула «Петербургских трущоб» выстраивается как развитие серии конфликтов, имеющих частный, личный характер. Поэтому в романе так многое определяет мотив мести. Началом преступных походов Наташи стало ее желание отомстить князьям Чечевинским за то, что ее, незаконную дочь князя, после его смерти сделали горничной. Николай Чечевинский мстит Шадурскому: по вине князя Анна Чечевинская оказалась на дне, превратилась в проститутку Чуху.

Более двадцати лет мечтой о мести живет ростовщик Морденко, который чувствует, что на его щеке еще горит пощечина, полученная от князя. Идея мести, которой Морденко посвятил жизнь, нравственно и психически изуродовала его, лишила его естественной связи с людьми, с миром, с его собственным сыном. В яростной злобе Морденко задушил в себе человека, как задушил он своего любимого голубя, подвернувшегося ему под руку в недобрую минуту. Морденко — одна из «тайн» Петербурга, которые не воспринимаются читателем как «сочиненные». Русская литература середины XIX века, с ее интересом к герою, психология которого сформирована под воздействием гигантского города, постоянно натывалась на аналогичные тайны. Об одной из них рассказал Достоевский в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» (1861): «Открылся вдруг новый Гарпагон, умерший в самой ужасной бедности, на горах золота». Далее автор очерка сообщал: после смерти человека по фамилии Соловьев, «умершего на лохмотьях посреди отвратительной и грязной бедности, найдено в его бумагах 169 022 рубля серебром, кредитными билетами и наличными деньгами»¹⁹.

Морденко — тоже человек-тайна. «Это, — пишет Крестовский, — была натура кремневая и закаленная, энергичная и страстная». По мне-

¹⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 19. С. 72–73.

нию романиста, «русская история, особенно прошлого века, богата именно подобными личностями». Но в то же время Морденко Крестовского — продукт новой, буржуазной жизни. Ростовщик, но не брезгает «подрабатывать» с нищими на паперти: там его зовут «Кашей-человек», «скареда». Способ мести, избранный Морденко, — тоже отнюдь не романтический: он скупает векселя князей Шадурских, чтобы в один прекрасный день разом предъявить их к оплате. Несостоятельных должников, посаженных в долговую тюрьму, должны были содержать сами кредиторы. Вот это и есть заветная мечта ростовщика: «Чтоб я — я сам кормил их в долговом отделении». И «очнувшийся» Морденко не склонен поступать по-христиански. Он не отказывается от мести, но соглашается «заплатить» за грех Богу: «Часовню Богу поставлю, колокольню поставлю, пожалуй, а не то и целую церковь можно соорудить».

Главными носителями зла в романе Крестовского являются члены княжеской семьи Шадурских. Всех троих — отца, мать и сына — отличает общее качество: стремление к удовольствиям сочетается в них с абсолютной аморальностью. По мнению одного из исследователей, князь Шадурский напоминает Свидригайлова из «Преступления и наказания»²⁰. Но дело в том, что в отличие от героя Достоевского Шадурский не нуждается ни в каком теоретическом «разрешении» нарушать нравственные нормы, а на добрые дела — в отличие от Свидригайлова — он органически не способен.

Княгиня Татьяна Львовна, встретив после долгих лет разлуки своего уже взрослого сына — Ивана Вересова, — цинично использует проснувшиеся в нем сыновние чувства, чтобы добиться уничтожения векселей, которые Шадурским нечем оплатить. Добившись своего, она приказывает не пускать Вересова к ней в дом.

Под стать родителям и Шадурский-сын. Про него сказано, что «позор для него условность».

Значительная часть героев Крестовского — люди света. В изображении этой среды автор «Петербургских трущоб» менее всего стремится к оригинальности и объективности. Для 1860-х годов такое однозначное истолкование людей высшего социального слоя могло тоже восприниматься лишь как еще одна условность: свет в романе Крестовского — это мир «сытых» и злых, и только.

В романе в прямом или трансформированном виде использованы сюжеты, которые были введены в литературу задолго до «Петербургских

²⁰ Евнин Ф. И. Роман «Преступление и наказание» // Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959. С. 136.

трущоб»²¹. Читателям светских повестей (вспомним «Княжну Мими» В. Ф. Одоевского) был хорошо знаком сюжет о молодой аристократке, увлеченной искренним чувством, нарушающей нормы светской жизни и потому обреченной на страдания (Анна Чечевинская). История отношений Маши Поветиной и Владимира Шадурского — это еще один вариант сюжета о «простой» девушке, соблазненной и покинутой баринном. В повествовании об Иване Вересове узнается привычная схема романтических повестей: исключительная личность, чаще всего художник (у героя Крестовского «один только талант — рисовать и лепить»), — в столкновении с пошлым, бездуховным миром («Живописец» Н. А. Полевого, «Художник» А. В. Тимофеева, «Живописец» В. Ф. Одоевского). Героем еще одного сюжета является Николай Чечевинский: мошенник-джентльмен, в котором просыпается совесть и которому поэтому «поручается» осуществить справедливое наказание злодеев.

Конечно, такая «всеядность» Крестовского в использовании сюжетных схем позволяет говорить о «Петербургских трущобах» как о беллетристике. Беллетристика не подразумевает открытия новых путей в искусстве, новых приемов изображения человека, раскрытия его внутреннего мира. Беллетрист работает с инструментами, которые не он изобрел, он их только подточил и умело применяет. У писателя-беллетриста свои, достаточно высокие цели творчества: его произведение должно быть увлекательным чтением и к тому же служить нравственным уроком. Всё это присутствует в «Петербургских трущобах». Но не менее важно другое: этот набор беллетристических ходов не самое существенное в романе. Крестовский «утопил» ходовые сюжеты в потоке убедительных жизненных подробностей, соединил эти сюжеты с картинами очеркового плана, жизненность, достоверность которых столь велика, что они способны держать всю романную конструкцию.

К началу 1860-х годов тема Петербурга уже получила в русской литературе колоссальное развитие. Для автора «Петербургских трущоб» особое значение имела традиция физиологических очерков, многие из которых писались на материале петербургской жизни. Авторы «физиологии» проявили исключительное внимание и интерес к жизни улицы, к людям петербургских углов, к их одежде, манере двигаться и разговаривать. Героями «физиологии», как правило, становились люди,

²¹ См.: Кудрявцева Г. Н. Сюжетные ситуации и мотивы романа В. Крестовского «Петербургские трущобы» // Вопросы художественного метода, жанра и характера в русской литературе XVIII–XIX веков. М., 1975. С. 213–219.

каких много, люди самые обыкновенные. Это видно и по названиям очерков: «Петербургский дворник» В. И. Даля, «Петербургские шарманщики» Д. В. Григоровича. Писатель стремился обрисовать определенный социальный тип. Находки авторов «физиологии» пригодились «большой» литературе. Прежде всего это касается умения показать, как жизненный опыт аккумулируется в человеке, как условия существования влияют на его внутренний мир.

Для автора «физиологии» было ясно, что нет единого Петербурга: он состоит из множества социально не схожих частей. Возможность характеризовать героя как представителя улицы, какой-то части города широко использовалась в литературе. Вспомним, еще у Пушкина в «Медном всаднике» о Евгении сказано: «живет в Коломне», и эта подробность является очень важной чертой в его социальной характеристике. Поэтому и Крестовский так тщателен в описании петербургских улиц, кварталов, домов, которые считают своими его герои²².

И в 1860-е годы в русской периодике постоянно публиковались рассказы, очерки и повести, в которых давались развернутые зарисовки петербургского быта. Генетически эта проза была связана с физиологиями 1840-х годов. Произведения Н. Г. Помяловского, А. И. Левитова, П. Н. Горского и ряда других авторов составляли в совокупности масштабную и детально разработанную картину «низовой» жизни столицы.

Город Крестовского — это не «регулярный» Петербург Невского проспекта, Английской набережной, Морских улиц, Мильонной. Не город великих зодчих и уж никак не Северная Пальмира, как любили называть Петербург восторженные авторы допушкинской поры. Петербург Крестовского — это Сенная, Крюков канал, Коломна, Садовая. Лиговка, городские окраины, это плохо освещенные улицы, обледелые плиты набережных, барки у берегов рек и каналов.

Отдельные очерки посвящены местам, где обитает «народ, заботящийся о черствых повседневных нуждах, о работишке да о куске насущного хлеба» («Ерши», «Утешительная», «Сухаревка», «Перекусочный подвал», «Малинник»). Один из самых интересных очерков — «Вяземская лавра». Так иронично (лаврами назывались привилегированные мужские монастыри) именовали в народе группу из тринадцати ночлежных

²² Очерки, посвященные отдельным улицам, стали уже привычным явлением в журнальной прозе 1860-х гг. Этим объясняется комически поданный в романе диалог, в котором участвует некий литератор, присутствующий на маскараде: «“А ты читала мой «Переулок»?» — “Нет, не читала”. — “Ну, стало быть — дура... А ты прочти: это диккенсовская вещь, право. Все в восторг приходят, одобряют”».

домов, принадлежавших князю Вяземскому. Обитателей лавры, «промышленных» в районе Сенной площади, называли «вяземскими кадетами». Вяземская лавра, где обитало примерно десять тысяч человек, была своеобразным городом в городе. И. Д. Путилин, бывший в конце 1850-х годов квартальным надзирателем, в ведении которого входила Сенная и ее окрестности, помогавший Крестовскому знакомиться с миром трущоб, позднее в своих «Записках» признался, что в стеклянный флигель Вяземской лавры они «даже обходом (то есть группой полицейских. — М. О.) не всегда решались идти»²³.

Читатель «Петербургских трущоб», может быть, не запомнит всех поворотов причудливой романной фабулы, но в его памяти сохраняются многие очень сочно, яркими красками написанные персонажи: патриарх мазов, знаток текстов Священного Писания и «великий юрист» Пров Викулыч: «бедный, но честный» майор Спица с его фантастическим промыслом (он берет на воспитание младенцев, содержит их и дает напрокат нищенкам: с детьми на руках они больше получают милостыни); капитан Закурдайло, глава «ассоциации», члены которой собирают «штрафы за бесчестье»: провоцируют драку, а потом берут с «обидчика» отступного — «синенькую» или «красненькую»; молодой крестьянин, обворованный в столице, который не ходит в церковь к святому причастию, потому что: «Да как же без пашпорта каяться-то? Знаю дело, без пашпорта и каяться нельзя».

Дав эпизод с «беспашпортным» крестьянином, рассказав о том, как складываются судьбы мужиков, пришедших в Петербург на заработки и поселившихся в Вяземской лавре, романист затронул очень важную для середины XIX века тему. Столице нужен был постоянный приток рабочей силы. Ежегодно в городе появлялись тысячи новых работников. Вчерашние крестьяне становились на время или навсегда столичными жителями. В литературе вновь стал ходовым мотив «испытание Петербургом». Только в очерках, повестях и романах второй половины XIX века таким новичком в столице чаще всего оказывается не дворянин, как это было в литературе 1840-х годов, вспомним, например, «Обыкновенную историю» И. А. Гончарова, а разночинец или крестьянин, приехавший или пришедший пешком на заработки в Петербург.

Конечно, о крестьянине, попавшем в столицу, писали и раньше: таких героев мы встречали в незавершенном романе Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова», в «Питерщике» А. Ф. Писемского. Но именно к началу 1860-х годов приток рабочих в Петербург резко

²³ Путилин И. Д. Записки. СПб., 1903. Кн. 2. С. 134.

усилился, и многие из этих ярославских, витебских или псковских мужиков пополняли ряды трущобных жителей. Вчерашний крестьянин, сегодняшней петербургский пролетарий, — это и есть коллективный герой романа Крестовского. В 1860 году в статье «О рабочем классе» Н. С. Лесков выступил в защиту петербургских рабочих, живущих в ужасных условиях: холодные и сырые, обычно подвальные помещения, страшная их перенаселенность, антисанитарное состояние: часто отхожие места и помойные ямы находятся внутри жилья. Перед такими картинами, по мнению Лескова, «бледнеют» вертепы, описанные в «Тайнах Парижа» и «Тайнах Лондона». Говоря о знакомстве русского общества с положением столичных рабочих, Лесков с сожалением заметил: «...таким знакомством мы решительно не можем похвастаться. Русская литература чрезвычайно бедна наблюдениями этого рода»²⁴.

«Петербургские трущобы» стали свидетельством того, что русская литература «не забыла» об этом столичном жителе. «...Дом князя Вяземского, — пишет Крестовский, — служит извечным и главным приютом всевозможных и разнородных пролетариев Петербурга». По-разному складывались судьбы мужиков в столице. Крестовский рассматривает несколько вариантов. В Вяземской лавре живут и многие из тех, кто выбился «в люди», стал самостоятельно заниматься каким-то ремеслом: корзинщики, столяры, кузнецы. Многие вступают в одну из артелей тряпичников, которые организует успевший чуть-чуть разжиться вчерашний мужик. Про такого «хозяина» сказано, что он «при мало-мальской разживе приписывается в купеческую гильдию и, по большей части, перемениет костюм и смотрит шибко зажиточным, почтенным гражданином». А в артель к нему идут «мужики и мальчишки одного с ним уезда или деревни». Вчерашние односельчане или соседи оказываются на различных ступенях социальной лестницы.

А тот, кто не сумел приспособиться, не нашел работу, не вступил в артель, — попадает в число «мазуриков». Среди них «вы отыщете <...> мещан и крестьян, прибывших в Петербург на заработки, но по несчастным обстоятельствам не нашедших себе вовремя работы». «Люди, — афористически комментирует это явление романист, — прежде, чем быть скверными, бывают голодными».

Трущобная жизнь, как показал Крестовский, имеет свою традицию, обусловленную прежде всего социальными причинами. Лесков, высоко оценивший «Петербургские трущобы», в одном из писем 1893 года назвал это произведение «самым социалистическим романом на русском

²⁴ Лесков Н. Честное слово. М., 1988. С. 19.

языке»²⁵. Такая похвала в устах Лескова, знатока темы и строгого критика, немало стоит.

Как уже говорилось, Крестовский обратился ко многим злободневным вопросам городской жизни. Один из таких вопросов, которому уделялось много внимания в 1860-е годы, — женский труд и его оплата²⁶. Заметным событием в общественной жизни столицы стали в 1865 году публичные лекции Е. П. Карновича «О женском труде». «Не надо забывать, — говорилось в одном из откликов на эти лекции, — что вследствие горького положения женщины-работницы она часто повергается в порок и окончательно гибнет»²⁷. Глава «Швея» в романе Крестовского и повествование о попытках Маши зарабатывать честным трудом — иллюстрация к горьким выводам, сделанным публицистами. Швея Ксюша, чтобы попасть в больницу и вылечить руку, выпила стакан уксусу с табаком, в результате — скоротечная чахотка и трагический финал. А Маша, опутанная долгами, уставшая бороться за жизнь, оказывается в публичном доме.

Петербург Крестовского — это и десятки историй, которые хотя не связаны напрямую с фабулой романа, но вносят очень важное содержание в образ города.

Вот история юной проститутки. «Это, — пишет Крестовский, — был какой-то звереныш, да ее и звали по-звериному: кто-то, где-то и когда-то назвал ее крысой, так она крысой и пошла на всю жизнь свою». Эта обитательница «Малинника» и сама не помнит своего настоящего имени. Из ровно озлобленного состояния, в котором она живет, ее на миг вывел поступок незнакомого мужчины, который накормил ее «просто так», из жалости.

Особый сюжет посвящен «парии парий», «малинниковскому» шуту Степке-капельнику. Читатель узнает о его нескольких способах зарабатывать на жизнь. Обычно в «малинниковском» трактуре он изображает собаку, рычит, лает, когда ему дают кусок, и ест его только по команде «пиль». За несколько грошей желающие могут бить его по спине жгутом. А время от времени «к общему удовольствию» пьяной компании он, «дрыгая и корчась от боли всем телом, держал около минуты горсточку угольков на своей ладони». Самое страшное, что на «капельника» всегда есть спрос. Кто-то из посетителей «Малинника» вновь и вновь хочет отвести на нем душу — поиздеваться над Степкой.

²⁵ См.: Лесков А. Жизнь Николая Лескова. М., 1984. Т. 1. С. 472.

²⁶ См.: Комментарий // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 365.

²⁷ Голос. 1865. № 92. 2 (14) апр.

Одна из самых жутких историй — «свадьба идиотов». Веселая жестокость толпы, «гуляющей» на этой свадьбе, может быть, самое страшное из того, что описал автор «Петербургских трущоб». Социальное положение, униженность — причина; следствие — нравственная деградация обитателей «дна» — вот о чем буквально кричат страницы романа. В этом произведении, как писал Е. Соловьев, дана «поражающая до ужаса картина жизни петербургской нищеты и петербургских вертепов». «Здесь, — продолжал он, — впервые явилась она перед читателем оголенной, ничем не прикрашенной, безнадежной и пугающей. Это настоящий дантовский ад; настоящее позорище, ибо большего падения человеческого невозможно себе и представить»²⁸.

Читатель, заглянувший в мир трущоб, не мог не задуматься о причинах, породивших эти страшные явления. Роман пробуждает в читателе готовность социально мыслить о жизни, в которой такое унижение человека стало привычным и будничным. Но никаких радикальных социальных преобразований Крестовский не предлагает да и не подразумевает. В главе «От автора к читателю» сказано, что он (Крестовский) «чужд сословных пристрастий, симпатий и антипатий». Романист апеллирует к общественному мнению, ко всем вместе и нравственному чувству каждого. Цель его — «показать обществу ту бездну порока, разврата и невежества, которая накопилась в недрах его». Романист стремится не просто удивить, а ужаснуть, ошеломить читателя. Потому что ужасна жизнь трущобных людей. Описывая жизнь проституток «Малинника», писатель подчеркнуто резко обращается к читателям: «Смотрите! Нечего с содроганием отворачиваться и закрывать глаза! Это наше, это продукт нашего общества». Показ ужасов для автора «Петербургских трущоб» не самоцель. Крестовскому близка позиция Некрасова, потому что поэт утверждает не жалость на словах, а гуманизм поступка:

Увидав, как читатель иной
Льет над книгою слезы рекой,
Так и хочешь сказать: «Друг любезный,
Не сочувствуй ты горю людей,
Не читай ты гуманных книжонок,
Но не ставь за каретой гвоздей.
Чтоб, вскочив, накололся ребенок!»

Петербург, в котором живут герои Крестовского, жесток и беспощаден. О Маше Поветиной, решившей в отчаянии утопиться в проруби,

²⁸ Соловьев Е. Очерки по истории русской литературы XIX века. Пб., 1902. С. 453.

сказано, что она хотела «распроститься с этим суровым городом, который когда-то давал ей столько тихих радостей, а потом сразу разбил ее существование».

Четвертая часть романа называется «Заключенники». В примечаниях Крестовский назвал главы, посвященные тюрьме, «этнографическими». Но не только достоверными описаниями тюремной жизни интересна эта часть. Автор романа выделяет несколько главных проблем в этой теме: природа преступления, его истоки, мир заключенных как особая среда со своими традициями, преданиями и нормами поведения и типы преступников.

В манифесте 1856 года царь Александр II сказал о будущем России: «Да утверждается и совершенствуется ее внутреннее благоустройство; правда и милость да царствуют в судах ее»²⁹. Но пройдет еще почти десять лет, прежде чем будет проведена судебная реформа. В те годы, когда обдумывался и писался роман, в стране широко обсуждался вопрос о реформе суда и судебной системы. В конце 1850-х — начале 1860-х годов впервые было проведено обследование тюрем на всей территории России. В 1865 году были опубликованы результаты этой проверки. Например, оказалось, что по всей стране на каждых сто арестантов приходилось сорок семь выпущенных из тюрьмы без наказания (арестованных напрасно). То есть почти половина арестантов попала в тюрьму без вины³⁰.

В «Былом и думах» Герцен писал: «Чтобы знать, что такое русская тюрьма, русский суд или полиция, для этого надо быть мужиком, дворовым, мастеровым или мещанином. Политических арестантов, которые большей частью принадлежат к дворянству, содержат строго, наказывают свирепо, но их судьба не идет ни в какое сравнение с судьбой бедных бородачей. С такими полиция не церемонится»³¹.

В народе издавна повелось называть осужденных «несчастными». Не случайно Некрасов свою поэму о сибирских каторжниках назвал «Несчастные» (1856). Достоевский в «Записках из Мертвого дома» писал о том, что простой народ «никогда не корит арестанта за его преступление, как бы ужасно оно ни было, и прощает ему всё за понесенное им наказание и вообще за несчастье». «Недаром же, — подчеркивает автор “Записок”, — весь народ во всей России называет преступление несчастьем, а преступников несчастными»³².

²⁹ Высочайший манифест // Отечественные записки. 1856. Т. 105. № 4. С. 78.

³⁰ См.: Гернет М. Н. История царской тюрьмы. М., 1961. Т. 2. С. 520.

³¹ Герцен А. И. Собр. соч.: в 30 т. М., 1956. Т. 8. С. 192.

³² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 13, 46.

Конечно, Крестовский, как и Достоевский, не склонен утверждать, что каждый арестованный — невинная жертва. Но, размышляя о «великой скорби арестантской», он вспоминает русскую поговорку: «От сумы да от тюрьмы не зарекайся», поговорку, которая есть «отчаянный плод бесправия и произвола».

Еще современники Крестовского отметили, что в осмыслении писателем темы «преступник и преступление» сказался опыт автора «Записок из Мертвого дома». Автор «Петербургских трущоб» обращает внимание на странности в поведении заключенных: отсутствие раскаяния в содеянном, способность самых отчаянных и жестоких откликнуться на человеческое обращение, готовность многих заключенных за сравнительно ничтожное вознаграждение взять на себя чужое преступление. В поведении и психологии преступника много непонятного и загадочного. «Да, — писал по этому поводу Достоевский, — преступление, кажется, не может быть осмыслено с данных, готовых точек зрения, и философия его несколько потруднее, чем полагают»³³.

В «Петербургских трущобах» показаны различные типы преступников. Один из них представлен Рамзей, в котором «сказывался скорее человек духа, чем плоти». В нем, как пишет Крестовский, нельзя было не почувствовать «нравственно сильного, могучего человека, который невольно, хоть и сам, быть может, не захочет, а наверно возьмет первый голос и верх над камерой».

Жестоки и беспощадны традиции тюремной камеры. С садистским весельем вымещают арестанты на новичке свои боль и отчаяние. С каждым новичком проводят «игры», в результате чего он бывает до полусмерти избит. Только заступничество Рамзи спасло от этой участи Ивана Вересова.

Олонецкий крестьянин Рамзя попал в тюрьму потому, что, как говорит один из его сокамерников, «господам согрубление делал <...> и супротивность всякую». Рамзя — крестьянский правдоискатель и «добрый разбойник». Чтение Евангелия привело его к мысли о служении людям, «миру». Когда этот герой Крестовского говорит о «мире» («работал я на “мир”»), он имеет в виду крестьян, сельскую общину. Евангельскую идею о всеобщем братстве Рамзя попытался утвердить среди людей, соединив ее с социалистической идеей о насильственном преобразовании несправедливой жизни. Девять лет он боролся с «лихоимцами» и «теснителями», хотя признавал, что «рукомесло» его «с одного боку непохвальное». Устанавливая справедливость

³³ Там же. С. 15.

с кистенем в руке, он как-никак нарушал и христианские нормы, и мирские законы.

В мире «Петербургских трущоб» Рамзя — человек исключительный. В нем есть «спокойное благодушие великой силы», он может постоять за слабого, но в нем нет озлобления. Он человек земли, почвы, и никак не связан с Петербургом.

Имея в виду слухи об отмене крепостного права, Рамзя говорит: «Мужикам царская воля не нынче завтра выйдет, стало быть, моему делу окончание пришло». Вроде получается, что олонецкий христианский социалист боролся за то, что вот-вот будет введено царским манифестом. Но дальше, вспоминая слова Христа, Рамзя говорит о временах, когда первые будут последними, а последние — первыми. «Когда-нибудь, — заключает он, — и это время настанет». Так что ожидаемая «царская воля» для Рамзи еще не исполнение обещаний Христа — это еще впереди.

Крестовский показывает, что в следящих за столкновением Рамзи и жигана Дрожина сокамерниках есть жестокость, которую насаждает Дрожин, но в них не угасли и добрые человеческие чувства, которые пытается пробудить в людях Рамзя. «Вообще, в объективном характере арестантов, — пишет Крестовский, — является странное слияние этого зверства с чем-то детским, наивным, доверчивым». Да и в самом Дрожине главным, сутью его существа оказывается не жестокость, а несокрушимая мечта о воле, об очередном побеге из «палестин забайкальских».

По ходу повествования писатель предлагает подготовленный конкретными историями заключенников вывод: «Не одни только порочные склонности сами по себе делают из людей воров и негодяев. <...> Говорю смело, говорю по опыту, по многочисленным и многократным наблюдениям, что большая часть воров, мошенников, бродяг не что иное, как невольная жертва социальных условий». Именно в таких преступниках, подчеркивает романист, «жертвах социальных условий», легче, чем в «элодее цивилизованном и утонченном», отыскать «признаки сердца и совести». В правильности этого наблюдения читателей должен убедить, в частности, рассказ о том, как вор Гречка, из-за которого Иван Вересов и попал в тюрьму, отдает ему последние деньги, «чтоб на выкуп хватило».

Пафос рассуждений Крестовского о тюремной жизни в том, что в преступнике надо научиться видеть прежде всего человека, иначе ничего не понять в поведении этих людей. Ведь тюрьма — это «целая жизнь», здесь «найдутся своя история, свои предания, песни, сказки, пословицы, свои нравы и законы, свой язык <...> и, наконец, своя тюремная литература, тюремное искусство».

Песня в тюрьме — не просто развлечение, это борьба арестанта за сохранение в себе человеческого³⁴. Важная деталь в описании тюремной жизни: арестанты любят читать стихи. Подбор имен говорит сам за себя: Лермонтов, Кольцов, Никитин, Некрасов, Полежаев. В том же примечании Крестовский сообщает, что один арестант «валял даже в прозе целый отрывок из “Мертвого дома” Ф. Достоевского».

Вот эта потайная «человеческая» жизнь арестанта остается, как правило, закрытой для «добрых, филантропических людей». Арестант не любит «официальных взоров», он «человек скрытный», «проницательный». Как замечает Крестовский, «неволя учит».

Глава «Заклученники», да и другие главы, где речь идет о людях «дна», — спор писателя с «филантропическими людьми», вроде графини Долгово-Петровской, которые легко поддаются на уловки Фомушек-блаженных и Макрид-странниц, но не видят истинных страдальцев. О таких благодетелях сказано в некрасовском «Филантропе»:

Пишут, как бы свет весь заново
К общей пользе изменить,
А голодного от пьяного
Не умеют отличить...

Большинство «трущобных» эпизодов Крестовский построил на диалогах. Герои раскрываются через слово. Конечно, существенно, что романист так обильно вводит воровской жаргон. Но, пожалуй, убеждает не столько бытовая этнографическая точность речи того или иного персонажа (порой все-таки ощущается перегруженность диалогов «специальной» лексикой), а живость интонации, естественность словесного жеста. Объективное очерковое повествование порой плавно переходит в «сказ». Тогда «слышим», как о мире «голодных» рассказывает не сторонний наблюдатель, а один из «них», обитателей трущоб.

В связи с мастерским использованием «особых» языков, которыми говорят некоторые герои «Петербургских трущоб», в частности Фомушка-блаженный, надо упомянуть и о споре, который разгорелся после смерти Крестовского и не утихал в течение ряда лет. Его публично обвинили в плагиате. Критик А. А. Измайлов и некоторые его сторонники считали, что роман «Петербургские трущобы» целиком или частично (в его «трущобной» части) был заимствован Крестовским у Н. Г. Помяловского, с которым они были связаны приятельскими

³⁴ См. об этом: Гернет М. Н. В тюрьме: очерки тюремной психологии. М., 1930. С. 62–100.

отношениями. Одним из аргументов, на которых строил свои обвинения А. А. Измайлов, был «излишне» правильный и точный церковнославянский язык Фомушки-блаженного. Крестовский, дескать, в отличие от Помяловского не прошел духовную школу и не мог так чувствовать специфику речи Фомушки. Другим и близким пришлось защищать человеческую и писательскую честь Крестовского. В конце концов третейский суд, состоявшийся в 1914 году, отвел все обвинения против него. К выводу о несостоятельности этих обвинений пришел и исследователь, тщательно изучивший вопрос³⁵.

В раскрытии темы большого города русские писатели середины XIX века, в том числе и Крестовский, учитывали опыт Диккенса. Английский романист в своих произведениях дал яркие реалистические картины лондонских трущоб, описал жизнь изгоев громадного города. Отличительной чертой Диккенса-урбаниста было то, что мраку и холоду улиц, жестокой жизни он противопоставлял тепло и свет домашнего очага, у которого в конце концов обретали покой и семейное счастье его любимые герои. Вот такого тепла и света не дает героям Крестовского Петербург. Чувство родного очага живет в них или как память о безвозвратно утраченном (Маша Бероева), или как неосуществимая мечта (Иван Вересов).

Маша и Иван (выбор подчеркнуто русских имен, конечно, показателен), пройдя через страшные испытания, сумели сохранить свою нравственную чистоту. Они не только не совершают дурных поступков, но даже не озлобились. «В душе ее, — сказано о Маше, решившей покончить с собой, стоящей у проруби, — не было ни злобы, ни ненависти, ей даже некого было прощать и некому было послать последнее проклятие — потому что она умела только любить и не умела и не могла ненавидеть». Речь идет почти о святой. Конечно, такая выделенность этих героев воспринимается как идеализация. Но романисту важен прежде всего нравственный и социальный опыт, полученный читателем, проследившим до конца их судьбы. Такие герои неизбежно обречены на страдания и гибель. Это еще одно свидетельство страшного неблагополучия петербургской жизни.

Среди героев, которым явно симпатизирует автор, и разночинец Бероев, оказавшийся, как и его жена, жертвой дьявольской интриги, подстроенной генеральшей фон Шпильце. Особенность этого героя в том, что он, будучи человеком, который, как пушкинский Евгений, «должен сам себе доставить и независимость, и честь», готов бороться,

³⁵ Ямольский И. Г. Комментарии // Помяловский Н. Г. Полн. собр. соч. М.; Л., 1935. Т. 2. С. 336–341.

добиваться спасения жены, защищать и ее, и свою честь. Но все усилия Бероева оказываются тщетными: насколько легко оказалось агентам генеральши «подставить» его жандармам, настолько трудно, в сущности невозможно, ему доказать свою невиновность. Если бы не случайность — арест и признания Зеленькова, — Бероев не смог бы освободиться. Поэтому он, отвечая на вопрос жены об их будущем, так категоричен и решителен: «Вон из России».

Казалось бы, мотив возрождения, надежды, который приглушенно, но начинает звучать в финале романа, связан не с Петербургом, а с какой-то новой жизнью за его пределами. С жизнью, которая ждет Бероевых за океаном, или с жизнью в Сибири, куда отправляются Рамзя и другие арестанты. Но это не значит, что такой Петербург заслуживает только проклятия и ненависти. Выразить свое сложное чувство к этому городу автор «Петербургских трупп» «доверил» Аполлону Григорьеву, стихи которого звучат в одной из финальных сцен романа:

Да, я люблю его, громадный, гордый град.
Но не за то, за что другие;
Не здания его, не пышный блеск палат
И не граниты вековые
Я в нем люблю, о нет! Скорбящего душой
Я прозираю в нем иное —
Его страдание под ледяной корой,
Его страдание больное.

1990

«...Я ПИШУ НЕ ДЛЯ ПЕЧАТИ»
(ТВОРЧЕСТВО А. Н. АПУХТИНА)

«Апухтин “не забыт” главным образом благодаря музыкальной интерпретации Чайковского, Рахманинова, Аренского, Глиэра», — писал музыковед В. В. Яковлев¹. Основания для такого вывода у него были. Широкий читатель знает Апухтина прежде всего как автора стихотворений, ставших популярными романсами: «Ночи безумные, ночи бессонные...», «Пара гнедых», «Разбитая ваза», «Астрам». Положенные на музыку произведения Апухтина как бы заслонили всё остальное, что он написал.

Право представлять за всё творчество Апухтина его романсы завоевали еще при жизни поэта. Не случайно в стихотворении, посвященном памяти Апухтина, его современнику поэту К. К. Случевскому достаточно было назвать два популярных романса, чтобы стало ясно, о ком идет речь:

«Пара гнедых» или «Ночи безумные» —
Яркие песни полночных часов, —
Песни такие ж, как мы, неразумные
С трепетом, с дрожью больных голосов!..

Но творческое наследие Апухтина не исчерпывается его романсами. Оно достаточно широко и многообразно. Самому Апухтину, как свидетельствовал один из его друзей, не нравилось «рассаживание писателей по клеткам, с приклейкой каждому раз и навсегда определенного ярлыка»².

1

А. Н. Апухтин родился 15 ноября 1840 года в городе Волхове Орловской губернии. Детские годы поэта прошли в Калужской губернии, в родовом имении его отца — деревне Павлодар.

¹ Яковлев В. В. П. И. Чайковский и А. Н. Апухтин // П. И. Чайковский и русская литература. Ижевск, 1980. С. 19.

² Жиркевич А. В. Поэт милостию божией // Исторический вестник. 1906, № II. С. 489.

Первый биограф поэта, его друг Модест Чайковский, писал: «Поэтический дар Алексея Николаевича сказался очень рано; сначала он выражался в страсти к чтению и к стихам преимущественно, причем обнаружилась его изумительная память... До десятилетнего возраста он уже знал Пушкина и Лермонтова и, одновременно с их стихами, декламировал и свои собственные»³.

И отец поэта, Николай Федорович, и мать, Марья Андреевна (в девичестве Желябужская), принадлежали к старинным дворянским родам. Поэтому Апухтин смог поступить (шел 1852 год) в закрытое учебное заведение — Петербургское училище правоведения, где готовили судейских чиновников и персонал для министерства юстиции. Дисциплина в училище была почти военная. Это объясняется тем, что в 1849 году (когда был арестован правовед В. А. Головинский, один из активных членов кружка петрашевцев) училище попало в опалу. Вновь назначенный директор А. П. Языков начал свою деятельность на этом посту с проведения реформы: «...почти весь штатский персонал воспитателей был заменен гвардейскими и армейскими офицерами»⁴. По свидетельству того же мемуариста, в 1853 году Николай I посетил училище и остался доволен новыми порядками.

В училище юный Апухтин получил признание среди учеников и преподавателей как редактор рукописного «Училищного вестника» и талантливый поэт, в котором видели ни много ни мало — «будущего Пушкина»⁵.

В 1854 году в газете «Русский инвалид» было напечатано первое стихотворение Апухтина «Эпаминонд», посвященное памяти адмирала В. А. Корнилова. В. П. Мещерский, однокашник Апухтина по училищу, сообщил в своих мемуарах, что это стихотворение было написано по личной просьбе директора училища. Если дело так и было, то это, очевидно, единственный случай, когда Апухтин что-то писал по заказу.

Однокашником Апухтина по училищу правоведения был и П. И. Чайковский, с которым они очень подружились. Вспоминая годы, проведенные в училище, Апухтин написал в стихотворении «П. Чайковскому»:

Ты помнишь, как, забившись в «музыкальной»,
Забыв училище и мир,
Мечтали мы о славе идеальной...

³ Чайковский М. Алексей Николаевич Апухтин // Апухтин А. Н. Соч. 7-е изд. СПб., 1912. С. VII.

⁴ Мещерский В. П. Мои воспоминания. СПб., 1897. Ч. 1: (1850–1865 гг.). С. 6.

⁵ Герард В. Н. Чайковский в училище правоведения // Воспоминания о П. И. Чайковском. Л., 1980. С. 27.

Искусство было наш кумир.
И жизнь для нас была обвеена мечтами.

Позднее Чайковский создал несколько ставших известными музыкальных произведений на слова Апухтина: «День ли царит, тишина ли ночная...», «Ни отзыва, ни слова, ни привета...», «Ночи безумные...». «Забыть так скоро...»

Готовясь в училище к деятельности правоведа, Апухтин главным делом своей жизни считал литературное творчество. В одном из писем шестнадцатилетний Апухтин сообщает о себе: «...Я люблю поэзию; я знаю наизусть лучших русских поэтов; я изучаю Шиллера и всех сколько-нибудь замечательных французских писателей. Английского языка я не знаю, но надеюсь пополнить этот недостаток по выходе из училища»⁶.

Известность Апухтина выходит за пределы училища. В 1856 году в дневнике критика А. В. Дружинина появилась запись: «Толстой <Л. Н.> представил мне мальчика — поэта Апухтина, из училища правоведения»⁷. От юного поэта уже многого ждут. Пожалуй, более всех уверен, что ожидания не напрасны, И. С. Тургенев. «...Приведа к Панаеву знакомиться Апухтина, — пишет в своих воспоминаниях о Тургеневе А. Я. Панаева, — тогда еще юного правоведа, он предсказывал, что такой поэтический талант, каким обладает Апухтин, составит в литературе эпоху и что Апухтин своими стихами приобретет такую же известность, как Пушкин и Лермонтов»⁸. Даже если мемуаристка несколько преувеличила, несомненно, Тургенев смотрел на Апухтина как на восходящую звезду.

В год окончания училища (1859) Апухтин пережил тяжкое потрясение: умерла его мать. М. Чайковский писал: «Все родственные и дружеские отношения, все сердечные увлечения его жизни после кончины Марьи Андреевны были только обломками храма этой сыновней любви»⁹.

О, где б твой дух, для нас незримый,
Теперь счастливый ни витал.
Услышь мой стих, мой труд любимый:
Я их от сердца оторвал!
А если нет тебя... О, Боже!
К кому ж идти? Я здесь чужой...

⁶ Письмо к П. А. Валуеву от 14 февраля 1856 г. // Рукописный отдел Ин-та рус. лит-ры АН СССР. Ф. 93. Оп. 3. № 28.

⁷ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1978. Т. I. С. 71.

⁸ И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. М., 1983. Т. I. С. 114.

⁹ Чайковский М. Алексей Николаевич Апухтин. С. VI.

Ты и теперь мне всех дороже
В могиле темной и немой, —

писал Апухтин в «Посвящении» к «Деревенским очеркам» (1859). С образом матери, который занимает особое положение в стихах Апухтина, связано представление об абсолютной доброте и неизменной любви.

В ранних стихах Апухтина более явственно, чем в его зрелом творчестве, звучат социальные мотивы. Это касается, в частности, стихов о Петербурге. В раскрытии этой темы Апухтин опирается на опыт своих предшественников. Прежде всего на опыт Аполлона Григорьева, в стихах которого Северная столица предстает как «гигант, больной гниением и развратом» («Город», 1845 или 1846). В апухтинской «Петербургской ночи» есть такие строки:

Город прославленный, город богатый,
Я не прельщуся тобой...
Пусть на тебя с высоты недоступной
Звезды приветно глядят.
Только и видят они твой преступный,
Твой закоснелый разврат.

Совпадая с А. Григорьевым в общей оценке холодного и казенного Петербурга, Апухтин стремится раскрыть суть этого образа через свои сюжеты: о «несчастной жертве расчета», девушке, выходящей замуж за богача, чтобы спасти семью, о «труженике бедном искусства», о мужике с топором, который «как зверь голоден» и «как зверь беспощаден».

В 1859 году по рекомендации И. С. Тургенева в «Современнике» был напечатан цикл стихотворений Апухтина «Деревенские очерки». «Появиться в “Современнике” значило сразу стать знаменитостью. Для юношей двадцати лет от роду ничего не могло быть приятнее, как попасть в подобные счастливиčky», — писал впоследствии К. Случевский¹⁰. Стихи пришлись ко времени: в них отразились настроения, близкие тогда многим, — это была пора ожиданий, пора подготовки реформ.

Пусть тебя, Русь, одолели невзгоды,
Пусть ты — унынья страна...
Нет, я не верю, что песня свободы
Этим полям не дана!

(«Песни»)

¹⁰ Альманах «Денница». СПб., 1900. С. 200.

Голос молодого поэта был замечен. Размышления о родном проселке, о «зреющем поле», о «песнях отчизны» были проникнуты горячим и искренним лирическим чувством. Стихи выражали сочувствие страдающему народу и, естественно, соответствовали настроениям демократического читателя. Не случайно «Деревенские очерки» при публикации в «Современнике» сильно пострадали от цензурных искажений.

Братья! Будьте же готовы.
 Не смущайтесь — близок час:
 Срок окончится суровый,
 С ваших плеч спадут оковы,
 Перегнившие на вас! —

эта строфа из стихотворения «Селенье» опубликована без двух последних строк. В некоторых стихотворениях были выброшены целые строфы.

Но была в «Деревенских очерках» Апухтина, в частности в стихотворении «Песни», некоторая доля головного, форсированного оптимизма. Это почувствовал и спародировал Н. А. Добролюбов:

Знаю вас давно я, песни заунывные
 Руси необъятной, родины моей!
 Но теперь вдруг звуки, радостно-призывные.
 Полные восторга, слышу я с полей!..¹¹

Тем не менее руководители «Современника» связывают с Апухтиным большие надежды. В заметке об издании журнала на 1860 год, подписанной Некрасовым и Панаевым, сказано, что в нем и впредь будут публиковаться «лучшие произведения русской литературы», и Апухтин был назван в ряду таких писателей, как Островский, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Некрасов, Полонский. Честь немалая! Казалось, что через несколько лет после дебюта в «Современнике» Апухтин станет уже известным или даже знаменитым поэтом. Но в жизни всё произошло иначе.

Окончив в 1859 году училище, Апухтин определился на службу в Министерство юстиции. Особого рвения на службе он не проявил. По свидетельству одного из современников, Апухтин был одним из шестнадцати сотрудников министерства, кто подписал в 1861 году прошение в защиту арестованных по политическим мотивам студентов

¹¹ [Добролюбов Н. А.] Существенность и поэзия // Свисток. М., 1982. С. 138; см. также: Леонтьев Н. Г. Добролюбов-пародист // Русские революционные демократы. Л., 1957. Т. 2. С. 123–125.

университета¹². Это был не героический, но гражданский поступок, поскольку и время начавшихся реформ было отмечено «подозрительностью, склонностью сначала хватать, потом расследовать»¹³.

В начале 1860-х годов Апухтин печатается в разных журналах, чаще всего в «Искре». Но сотрудничество в «Современнике» прекращается. О несбывшихся надеждах относительно Апухтина поспешил заявить в фельетоне, посвященном итогам 1860 года, язвительный Новый Поэт (И. И. Панаев)¹⁴. А Добролюбов в июне 1861 года писал Н. Г. Чернышевскому из Италии: «Я знаю, что, возвратясь в Петербург, я буду по-прежнему... наставлять на путь истины Случевского и Апухтина, в беспутности которых уверен»¹⁵.

Апухтин, в свою очередь, осознает свое расхождение с радикально настроенными «отрицателями». В 1862 году в журнале братьев Достоевских «Время» он публикует программное стихотворение «Современным витиям», в котором заявляет о своей особой позиции «посреди гнетущих и послушных»:

Нестерпимо — отрицаем жить...
Я хочу во что-нибудь да верить,
Что-нибудь всем сердцем полюбить!

Свой путь к истине, «земле обетованной» Апухтин мыслит как путь-подвиг, путь-страдание. Но поэт представляет себе этот путь не в конкретных формах сегодняшней жизни, а как служение вневременному, вечному идеалу «под бременем креста» («Современным витиям»).

Апухтин в беспокойное время не примкнул ни к левым, ни к правым. Он в эти годы всё реже и реже печатается, мало пишет, перестает, как он выразился, «седлать Пегаса». Бурная эпоха 1860-х годов мало коснулась его, как поэт он ее почти «не заметил». Критик А. М. Скабичевский, пожалуй, с излишней категоричностью написал об этом так: «Перед нами своего рода феномен в виде человека 1860-х годов, для которого этих 60-х годов как бы совсем не существовало и который, находясь в них, сумел каким-то фантастическим образом прожить вне их»¹⁶.

¹² Арсеньев К. Из далеких воспоминаний // Голос минувшего. 1913. № 1. С. 161–162.

¹³ Там же. С. 169.

¹⁴ [Панаев И. И.] На рубеже старого и нового года. Грезы и видения Нового Поэта // Висток. М., 1982. С. 200.

¹⁵ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: в 9 т. М., 1964. Т. 9. С. 473.

¹⁶ Скабичевский А. М. Соч. СПб., 1903. Т. 2. С. 500.

Апухтин захотел остаться в стороне от общественной и литературной борьбы, вне литературных партий и направлений. «...Никакие силы не заставят меня выйти на арену, загроможденную подлостями, доносами и... семинаристами!» — писал он в письме к П. И. Чайковскому в 1865 году¹⁷. Апухтин предпочел остаться вне группировок и оказался вне литературы. Он любил называть себя «дилетантом» в литературе. В юмористическом стихотворении «Дилетант» он, подражая «Моей родословной» Пушкина, написал:

Что мне до русского Парнаса?
Я — неизвестный дилетант!

Зарабатывать деньги литературным трудом казалось ему делом оскорбительным. О своей поэме «Год в монастыре» (1883) после ее опубликования он сказал, что она «обесцечена типографским станком». Как свидетельствует современник Апухтина, «на вопрос одного из великих князей, почему он не издает своих произведений, он ответил: “Это было бы всё равно, ваше высочество, что определить своих дочерей в театр-буфф”»¹⁸. Такое отношение к литературному труду во второй половине XIX века было уже явным анахронизмом.

При всем том литературное творчество всегда оставалось главным делом жизни Апухтина. Он был очень взыскательным, профессионально умелым литератором. Уже ранние произведения Апухтина поразили читателей виртуозным владением стихом, выдающимся поэтическим мастерством. А после смерти поэта С. А. Венгеров писал, что в его стихах была изысканность, но изысканность «естественная, непринужденная»¹⁹. Стихи Апухтина никогда не кажутся тяжеловесными, вымученными. Это не только свидетельство таланта, но и следствие упорного профессионального труда.

При всех заявлениях Апухтина о своем дилетантстве у него были свои продуманные творческие принципы, свои авторитеты, своя эстетическая позиция. В литературе для Апухтина было два высших авторитета: Пушкин и Лев Толстой. Об этом он говорил неоднократно.

«Пушкин, — писал М. И. Чайковский, — поэт, драматург, романист и человек — были в одинаковой степени возвышенным идеалом всей

¹⁷ Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. М., 1900. Т. 1. С. 242.

¹⁸ Столыпин А. Устрицы и стихи в кабинете (Из литературных воспоминаний) // «Столица и усадьба». 1914. № 10. С. 8.

¹⁹ Венгеров С. А. Н. Апухтин // Новый энциклопедический словарь. СПб., [1911]. Т. 3. С. 246.

его жизни»²⁰. Человек, не понимающий и не принимающий Пушкина, был Апухтину чужим.

Оторванность Апухтина от «сегодняшней» жизни не следует преувеличивать. Он обладал чутким ухом и умел быстро и остро реагировать на события дня. Всё это ярко проявилось в его юмористических произведениях, многие из которых были написаны в 60-е годы. Современник, знавший Апухтина с юных лет, свидетельствовал: «Комизм в нем бил ключом, остроумие его было всегда блестящее, всегда меткое, всегда изящное и художественное»²¹. Примером может послужить «Эпиграмма», где сказано, что Тимашев (в то время министр внутренних дел, скульптор-любитель) «лепит хорошо, но министерствует нелепо».

В середине 1860-х годов поэт некоторое время служил в Орле чиновником по особым поручениям при губернаторе. В мартовской книжке «Русского слова» за 1865 год Апухтин прочитал статью Д. И. Писарева «Прогулка по садам российской словесности», в которой критик несколько раз крайне резко высказался о Пушкине, назвав его «устарелым кумиром», а его идеи «бесполезными». Апухтин воспринял эти суждения критика как личный выпад: 15 и 17 марта он прочел в Орле две публичные лекции на тему «О жизни и сочинениях Пушкина», в которых резко спорил с писаревской статьёй и его концепцией²².

Именно к этому времени относятся резкие выступления Апухтина против социально активного демократического искусства. Но это не означало, что он изменил гуманистическим идеалам своей юности, когда были созданы «Деревенские очерки». В 1864 году он работает над поэмой «Село Колотовка». Написанные части поэмы отмечены горячим чувством любви к «бедному полю», сочувствием к «бездольным братьям». «Из всех произведений Апухтина периода зрелости, — отметил современный исследователь, — наиболее близки Некрасову именно эти отрывки из поэмы “Село Колотовка”»²³. Но резкие высказывания и категоричные декларации демократической критики, в том числе и статьи Д. И. Писарева, ниспровергавшие Пушкина, очевидно, возмутили и испугали Апухтина. Это помешало ему понять истинный смысл мощного демократического движения 1860-х годов.

Весной 1865 года Апухтин возвращается из Орла в Петербург. С той поры он сравнительно редко покидает столицу: поездка в Святые горы на могилу Пушкина, на остров Валаам вместе с П. И. Чайковским,

²⁰ Чайковский М. Алексей Николаевич Апухтин. С. XIV.

²¹ Гражданин. 1893. 21 авг. С. 3.

²² См. отчет о лекциях в «Орловских губернских ведомостях» (1865. 18 апр.).

²³ Коварский Н. А. А. Н. Апухтин // Апухтин А. Н. Стихотворения. Л., 1961. С. 48.

несколько поездок по стране — в Орловскую губернию, в Москву, Ревель, Киев и несколько выездов за границу — в Германию, Францию, Италию.

В 1860-е годы в Петербурге знают Апухтина — завсегдатая некоторых светских салонов, заядлого театрала, участника любительских спектаклей, завоевавшего признание в ролях Молчалина и Фамусова, блестящего рассказчика, автора экспромтов, но почти не знают Апухтина-поэта.

Апухтину не было еще и тридцати, когда он заболел тяжелым недугом — ожирением, которое не поддавалось лечению.

В 1870-е годы Апухтин по-прежнему мало печатается, пишет только для себя и ближайших друзей. Но стихотворения его получают всё большее и большее распространение: их переписывают, композиторы сочиняют романсы на слова Апухтина, его произведения регулярно включаются в сборники «Чтец-декламатор», их читают с эстрады. Так что, написав в стихотворении «П. Чайковскому» (1877) «А я, кончая путь “непризнанным” поэтом», Апухтин был не точен. К концу 70-х годов он был уже литературной знаменитостью.

В 1880-е годы Апухтин регулярно печатается в различных периодических изданиях²⁴.

Первый сборник его вышел в 1886 году тиражом 3000 экземпляров. Сборник выдержал три прижизненных и семь посмертных изданий.

Но и в пору своей наивысшей популярности Апухтин держится в стороне от литературной жизни. Правда, он участвует в нескольких литературных сборниках, издававшихся в благотворительных целях: в пользу пострадавших от неурожая в Самарском крае («Складчина», 1874), в сборнике «Братская помощь пострадавшим семействам Боснии и Герцеговины» (1876) и в издании, подготовленном Комитетом общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым (1884).

Единственное событие, ради которого Апухтин добровольно и охотно изменил своему правилу держаться в стороне от литературных дел, — открытие в Москве памятника Пушкину. М. И. Чайковский писал: «Очень щепетильный во всяких разговорах о деньгах, — он суетится, ездит, просит, чтобы собрать сумму на памятник Пушкину и к 400 рублям своей коллекты присоединяет из своих, по его собственному выражению, “ограниченных средств” — 100 рублей»²⁵. И один из самых горь-

²⁴ Б. М. Маркевич писал 15 марта 1884 г. М. Н. Каткову: «Апухтин, упорно отказывавшийся в течение чуть ли не двадцати лет печатать свои стихи, явился ко мне вчера и объявил, что его денежные обстоятельства ставят его в необходимость изменить это решение...» (Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР. 4758/XXIV б. 155).

²⁵ Чайковский М. Алексей Николаевич Апухтин. С. XV.

ких дней в жизни Апухтина — об этом можно судить по его письмам и воспоминаниям близких ему людей — открытие памятника (1880), на которое его не пригласили.

Далекий от литературных споров, текущую литературу Апухтин оценивает очень критически. «Для меня, — писал он в уже упоминавшемся письме к П. И. Чайковскому, — в современной русской литературе есть только одно священное имя: Лев Толстой»²⁶. Как свое личное горе воспринял Апухтин отказ Толстого от литературного творчества, его «превращение из художника в проповедника». В 1891 году Апухтин написал Толстому письмо, в котором просил его вернуться к художественному творчеству. «Исчезнет проповедь, — писал Апухтин, — но останутся те великие бессмертные творения, от которых вы отрekaетесь. Вопреки вам они долго будут утешать и нравственно совершенствовать людей, будут помогать людям жить»²⁷. Но ответа из Ясной Поляны Апухтин не получил.

В письме к Л. В. Жиркевичу он писал о Толстом в январе 1891 года: «Без сомнения он во многом прав, обличая лживость современной жизни». И далее, имея в виду молчание Толстого-художника: «Мне плакать хочется, когда я подумаю, скольких великих произведений мы лишены...»²⁸

За два года до смерти на Апухтина обрушился еще один тяжелый недуг: он заболел водянкой.

А. Ф. Кони написал в своих воспоминаниях: «Последний раз в жизни я видел Апухтина за год до его смерти, в жаркий и душный летний день у него на городской квартире. Он сидел с поджатыми под себя ногами, на обширной тахте, в легком шелковом китайском халате, широко вырезанном вокруг пухлой шеи, — сидел, напоминая собой традиционную фигуру Будды. Но на лице его не было созерцательного буддийского спокойствия. Оно было бледно, глаза смотрели печально. От всей обстановки веяло холодом одиночества, и казалось, что смерть уже тронула концом крыла душу вдумчивого поэта»²⁹.

Судя по свидетельствам близких, последние дни его были мучительны. Лежать он не мог. День и ночь он сидел в кресле, почти не двигаясь. Дремал, а когда просыпался, то «немедленно, не говоря ни про что другое, начинал декламировать Пушкина, и только одного Пушкина»³⁰. Умер Апухтин 17 августа 1893 года. Через три дня в письме к В. Л. Давыдову

²⁶ Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. С. 242.

²⁷ Литературное наследство. М., 1939. Т. 37/38, ч. 2. С. 442.

²⁸ Музей Л. Н. Толстого. Фонд А. В. Жиркевича (А. В. Ж. № 61391).

²⁹ Кони А. Ф. Собр. соч.: в 8 т. М., 1969. Т. 7. С. 309.

³⁰ Жиркевич А. Поэт милостию божией // Исторический вестник. 1906. № 11. С. 504.

из Клина П. И. Чайковский писал: «В ту минуту, как я пишу это, Лёлю (так в кругу близких называли поэта. — М. О.) Апухтина отпевают!!! Хоть и не неожиданна его смерть, а всё жутко и больно»³¹.

2

Наивысший успех Апухтина не случайно пришелся на 1880-е годы. Дело не только в том, что окреп и отшлифовался его талант. Апухтинское творчество оказалось созвучно настроениям читателей. Многие его стихи, написанные ранее, были восприняты как «сегодняшние».

1880-е годы остались в нашей истории как эпоха «безвременья»: ретроградный правительственный курс Александра III, кризис народничества, разногласия в демократической среде и — как следствие — резкий спад общественной активности. При всех различиях в общественных позициях поэтов 1880-х годов (А. А. Фет, К. К. Случевский, П. Ф. Якубович, И. З. Суриков, С. Я. Надсон, Н. М. Минский, А. А. Голенищев-Кутузов, Д. Н. Цертелев, К. М. Фофанов) ощущение кризисности эпохи было свойственно им всем. Каждый из них, в том числе и Апухтин, создал свой образ эпохи «безвременья». Но общим было то, что сегодняшняя жизнь воспринималась как ущербная, «глухая», враждебная идеалу. «Духовой полночью» (Случевский), «ночью жизни» (Надсон) называли это десятилетие современники Апухтина. С. А. Андреевский писал о том времени:

Оглянись: эти ровные дни,
 Это время, бесцветное с виду, —
 Ведь тебя потребляют они,
 Над тобою поют панихиду!

Апухтин дал точный диагноз души героя времени, души, пораженной скепсисом, атрофией воли, тоской:

И нет в тебе теплого места для веры,
 И нет для безверия силы в тебе.
 («Праздником праздник»)

Такой душе не хватает сил («кто так устроил, что воля слаба»), чтобы достойно противостоять враждебному миру, чтобы это противостояние, столкновение с конкретно-историческими и «роковыми» силами могло обрести трагический смысл и высоту. Герой восьмидесятых заранее

³¹ Чайковский П. И. Письма к близким. М., 1955. С. 548.

готов к поражению. Такой тип сознания, такую жизненную позицию очень точно раскрыл Апухтин. Александр Блок в предисловии к поэме «Возмездие» сказал о 1880-х годах: «глухие... апухтинские годы»³². Что-то в самом Апухтине, в его таланте было органически близко эпохе «безвременья».

Еще в молодости (1858 год) Апухтин написал письмо Тургеневу. Письмо не сохранилось. В своем ответе Тургенев назвал его «унылым». Оно было наполнено жалобами на жизнь: не уверен в своем таланте, окружающая среда тяготит. Тургенев советовал молодому поэту меньше думать «о своих страданиях и радостях» и «не предаваться *мленью грусти*». «...Если Вы теперь, — говорилось в письме от 29 сентября (11 октября) 1858 года, — отчаиваетесь и грустите, что же бы Вы сделали, если б Вам было 18 лет в 1838-м году, когда впереди всё было так темно — и так осталось темно? Вам теперь некогда и не для чего горевать...»³³ Но какие-то коренные свойства души Апухтина помешали ему последовать советам знаменитого писателя. Возникший еще в юношеских стихах мотив тоски, душевной усталости, разочарования не замолкал в его творчестве и особенно сильно зазвучал в 80-е годы.

В размышлениях об Апухтине как изначальном «восьмидесятнике» может помочь суждение, высказанное Владимиром Соловьевым в статье о другом поэте «безвременья» — А. А. Голенищеве-Кутузове. «У настоящего поэта, — читаем в этой статье, — окончательный характер и смысл его произведений зависит не от личных случайностей и не от его собственных желаний, а от общего невольного воздействия на него объективной реальности с той ее стороны, к которой он, по натуре своей, особенно восприимчив»³⁴.

«Выпаив» из 1860-х годов, Апухтин органично вошел в жизнь 1880-х: настроения этих лет созрели в нем загодя, но именно в эпоху «безвременья» они стали актуальными, были восприняты многими как «свои».

Тематический репертуар поэзии Апухтина сравнительно невелик: «роковая» неразделенная любовь, ностальгия по прошлому, одиночество человека в мире «измен, страстей и зла», загадочность человеческой души.

Апухтин не боится привычных, даже банальных тем. То, что касается каждого, что повторяется почти в каждой судьбе, не может обес-

³² Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 300.

³³ Тургенев И. С. Поли. собр. соч. и писем: в 28 т. М.; Л., 1961. Письма. Т. 3. С. 238–239.

³⁴ Соловьев В. С. Литературная критика. М., 1990. С. 76.

цениться и в эстетическом плане. Какой-то жизненный сюжет может показаться цитатой из знакомого стихотворения:

...не правда ль, всё это
 Давно уже было другими воспето
 И нам уж знакомо давно.
 (*«Вчера у окна мы сидели в молчанье...»*)

Но в каждой жизни всё происходит заново, и искусство должно уметь передать неповторимое в привычном и банальном, потому что это привычное живет вновь и тревожит:

Но я был взволнован мечтой невозможной,
 Чего-то в прошедшем искал я тревожно.
 Забытые спрашивал сны...

Можно говорить о нескольких типах поэтических произведений, характерных для Апухтина: стихотворениях элегического плана, романах, стихотворениях, написанных с явной установкой на декламацию, и стихотворениях, тяготеющих к большой форме — психологической новелле и поэме.

При всем разнообразии и даже противоречивости черт, которыми отмечены апухтинские стихотворения элегического плана, в них можно увидеть особенность, которая объединяет эти произведения с глубинной традицией жанра. Оттолкнувшись от конкретных, порой «сиюминутных» переживаний и наблюдений (ночной шум моря, шелест осенних листьев, свет падающей звезды), поэтическая мысль взмывает и легко уходит на высоту общечеловеческих по своему смыслу мотивов: неизбежное угасание под давлением времени чувств, власть безжалостной судьбы, неотвратимость смерти. В лучших вещах Апухтину (в этом сказался опыт предшествующей поэзии, прежде всего — Пушкина) удавалось достичь не только органичного и сбалансированного сочетания «сиюминутного» и «вечного», но и точного раскрытия эмоционального мира, психологии героя.

Стихотворение «Ночь в Монплезире» построено на разворачивании сравнения: «мятежное волнение» моря и таинственная жизнь человеческого сердца, то, что Фет назвал «темным бредом души». Как и Фет, Апухтин стремится передать не чувство, а его зарождение, когда еще не ясно — к горю оно ближе или к радости. У Фета в стихотворении «Ночь. Не слышно городского шума...» сказано:

...Вере и надежде
 Грудь раскрыла, может быть, любовь?

Что ж такое? Близкая утрата?
Или радость? Нет, не объяснишь...

То, что у Фета дано как вспыхивающие предчувствия, у Апухтина является результатом медитации:

...Громадою нестройной
Кипит и пенится вода...
Не так ли в сердце иногда...

Вдруг поднимается нежданное волнение:
Зачем весь этот блеск, откуда этот шум?
Что значит этих бурных дум
Неодолимое стремленье?
Не вспыхнул ли любви заветный огонек,
Предвестье ль это близкого ненастья,
Воспоминание ль утраченного счастья
Иль в сонной совести проснувшийся упрек?
Кто может это знать?
Но разум понимает,
Что в сердце есть у нас такая глубина,
Куда и мысль не проникает...

Апухтин охотно использует в своих стихотворениях поэтизмы, иногда он вводит в текст целые блоки освященных традицией образов. В этом смысле он не был исключением среди поэтов 1880-х годов, таких как С. Андреевский, А. Голенищев-Кутузов, Д. Цертелев, Н. Минский. Названные поэты, как и Апухтин, «считали поэтический язык, систему поэтических тропов как бы полученными в наследство, не подлежащими пересмотру и обновлению»³⁵. Такой общепоэтический язык в стихотворениях, сюжет которых подразумевал индивидуализацию героя, психологическую или событийную конкретность, мог восприниматься излишне нейтральным, нивелированным. Так, в стихотворении «П. Чайковскому» («Ты помнишь, как, забывшись в “музыкальной”...») Апухтин обращается к близкому человеку, с которым был дружен много лет, жизнь которого была ему известна в драматических подробностях и психологических деталях. Но Апухтин переводит свои мысли о жизни Чайковского на обобщенный язык поэтической традиции:

Мечты твои сбылись. Презрев тропой избитой,
Ты новый путь себе настойчиво пробил,

³⁵ Коварский Н. А. Апухтин. С. 41.

Ты с бою славу взял и жадно пил
Из этой чаши ядовитой...

Судя по письму П. И. Чайковского, это апухтинское стихотворение его взволновало, заставило «пролить много слез»³⁶. Чайковский без труда расшифровал то, что было скрыто за цепочкой поэтических общих мест: «тропа избитая», «чаша ядовитая», а в следующих строках еще и «рок суровый», и «ключие тернии». Но для читателя не метафорический, иносказательный, а конкретный, реальный план этих образов остается неясен.

Удачи Апухтина в использовании такого общепоэтического языка связаны с темами, которые не предполагают резкой индивидуализации изображаемого героя: «Огонек», «Минуты счастья», «Бред».

Довольно часто у Апухтина поэтизмы, традиционные образы соседствуют с контрастными штрихами, разговорными оборотами речи. Сочетание таких разностилевых элементов — одна из главных отличительных особенностей художественной системы Апухтина³⁷.

Не знали те глаза, что ищут их другие,
Что молят жалости они.
Глаза печальные, усталые, сухие,
Как в хатах зимние огни!
(«В театре»)

Сравнение, которым заканчивается стихотворение, оказывается таким ярким и запоминающимся потому, что оно возникает на фоне традиционных, привычных образов.

Один из постоянных мотивов Апухтина — да и других поэтов тех лет — страдание. О постоянном и неизбывном страдании он начал писать еще в юности.

Я так страдал, я столько слез
Таил во тьме ночей безгласных,
Я столько молча перенес
Обид, тяжелых и напрасных;
Я так измучен, оглушен
Всей жизнью, дикой и нестройной...
(«Какое горе ждет меня?», 1859)

³⁶ Чайковский П. И. Письма к родным. М., 1940. Т. 1. С. 339.

³⁷ См.: Кожин В. Книга о русской лирической поэзии XIX века. М., 1978. С. 269–277.

Мотив, лично столь близкий Апухтину, пришелся не ко времени в 1860-е годы. Погружение в собственные страдания тогда не поощрялось, ждали стихов о страданиях «других», социально униженных, оскорбленных. А у Апухтина страдания обычно имеют не конкретно-социальный, а бытийный смысл. «Человек, — писал П. Перцов, — является в стихах Апухтина не как член общества, не как представитель человечества, а исключительно как отдельная единица, стихийною силою вызванная к жизни, недоумевающая и трепещущая среди массы нахлынувших волнений, почти всегда страдающая и гибнущая так же беспричинно и бесцельно, как и явилась»³⁸. Если убрать из этого вывода излишнюю категоричность и не распространять его на всё творчество Апухтина, то, по сути, он будет справедлив.

Наиболее подробно о страдании как неизбежной участи человека сказано в апухтинском «Реквиеме». Человеческая жизнь предстает в этом стихотворении как цепь необъяснимых, роковых несправедливостей: «любовь изменила», дружба — «изменила и та», пришли зависть, клевета, «скрылись друзья, отвернулись братья». Апухтин говорит о том дне, когда в герое «шевельнулись впервые проклятья». Эта строка отсылает к известному стихотворению Некрасова «Еду ли ночью...» Шевельнувшиеся проклятья в некрасовском герое — знак зародившейся в нем потребности социально мыслить о жизни, понять, кто в этом мире, в этом обществе виноват в страданиях людей³⁹. В апухтинском стихотворении слова о шевельнувшихся проклятьях — сетование по поводу несправедливого и жестокого миропорядка: речь вообще о судьбе человека на земле. Но в протесте Апухтина нет лермонтовских масштабности и страсти. Поэтому его конфликт с несправедливым миром — не бунт, а жалоба. Верно, хотя и с излишней резкостью, сказал об этом Андрей Белый: «Огненная тоска Лермонтова выродилась в унылое брюзжание Апухтина»⁴⁰.

Но в раскрытии темы страдания у Апухтина далеко не всё свелось к «брюзжанию» и жалобам.

Когда-то В. Шулятиков с упреком писал о поэтах 1880-х годов, что они, обращаясь к «проклятым вопросам», «с легкостью волшебников превращают социальные антитезы в психологические»⁴¹. Критик придал этому выводу узкий оценочный смысл. Подмеченная им черта

³⁸ Перцов П. *Философские течения русской поэзии*. СПб., 1899. С. 350.

³⁹ Об этом писал Б. О. Корман в кн.: *Лирика Некрасова*. Ижевск, 1978.

⁴⁰ Белый, Андрей. *Луг зеленый*. М., 1910. С. 186.

⁴¹ Шулятиков В. *Этапы новейшей лирики // Из истории новейшей русской литературы*. М., 1910. С. 231.

действительно была присуща поэзии тех лет, но не всегда свидетельствовала о ее ущербности. Так, если масштаб «психологических антитез», выбираемых Апухтиным, соответствовал строю чувств и переживаний современного человека, — он достигал значительных художественных результатов.

Один из примеров — стихотворение «Ниобея»:

Вы, боги, всеильны над нашей судьбой,
 Бороться не можем мы с вами;
 Вы нас побиваете камнем, стрелой,
 Болезнями или громами...

Но если в беде, в униженьи тупом
 Мы силу души сохранили,
 Но если мы, павши, проклятья вам шлем, —
 Ужель вы тогда победили?

На этой стадии развития сюжет стихотворения можно определить как трагический стоицизм героини перед лицом роковой силы (вспомним «Два голоса» Ф. И. Тютчева). Психологическая убедительность в дальнейшей разработке сюжета достигается именно потому, что Апухтин показывает не только, говоря словами Аполлона Григорьева, «непреклонное величие борьбы» героини, и после гибели семи сыновей не склонившейся перед богиней, но и ее слабость, страх, отчаяние, безмерное страдание, вынести которое — не в силах человека: беспощадная Латона погубила и дочерей Ниобеи:

Стоит Ниобея безмолвна, бледна.
 Текут ее слезы ручьями...
 И чудо! Глядят: каменеет она
 С поднятыми к небу руками.

Одно из самых известных произведений Апухтина — «Сумасшедший». В русской литературе (от Пушкина до Чехова) сумасшествие героя мотивировалось по-разному — чаще всего столкновением с роковыми силами или социальными причинами. У Апухтина объяснение переводится в психологическую, точнее натуралистическую плоскость: виноват не рок, не жестокая жизнь, а дурная наследственность⁴².

Но все-таки... за что? В чем наше преступленье?
 Что дед мой болен был, что болен был отец,
 Что этим призраком меня пугали с детства, —

⁴² См. об этом: Громов П. А. Блок. Его предшественники и современники. М.; Л., 1966. С. 47.

Так что ж из этого? Я мог же, наконец,
Не получить проклятого наследства!..

Страдание в художественном мире Апухтина — это знак живой жизни. Насыщенное страстями существование («Кто так устроил, что страсти могучи?») обрекает человека на страдание. Но отсутствие страстей и, следовательно, страдания — признак омертвелой, механической жизни.

Бьются ровно наши груди,
Одиноки вечера...
Что за небо, что за люди.
Что за скучная пора!
(«Глянь, как тускло и бесплодно...»)

В описании цепенеющей, исчерпавшей себя жизни появляется у Апухтина образ «живого мертвеца». Он встречался в русской поэзии и ранее. Но показательным оказывается не совпадение, а отличие в толковании образа. Так, если у Полежаева «живой мертвец» — герой, «проклятый небом раздраженным», который противостоит всему земному демонической силой, то у Апухтина — это человек, утративший земные чувства: способность любить и страдать.

И опять побреду я живым мертвецом...
Я не знаю, что правдою будет, что сном!
(«На Новый год»)

Что в поэтическом мире Апухтина противостоит, что может противостоять жестокости жизни, в которой человек обречен на «сомненья, измены, страданья»? Прежде всего — память. Пожалуй, можно говорить об особом типе апухтинских элегий — элегии-воспоминании («О Боже, как хорош прохладный вечер лета...», «Над связкой писем», «Прости меня, прости!», «Когда в душе мятежной...»). У апухтинского лирического героя главное в жизни — счастье, радость, взаимная любовь — обычно в прошлом. Наиболее дорого, близко то, что уже ушло, что отодвинуто временем. Событие или переживание, став прошлым, отдаленное временной дистанцией, становится герою Апухтина понятнее и дороже. Так, лирический герой стихотворения «Гремела музыка, горели ярко свечи...», только оказавшись вдали от «нее», оглянувшись на их встречу, которая уже в прошлом, понял (как господин NN, герой тургеневской «Аси») главное:

О, тут я понял всё, я полюбил глубоко,
Я говорить хотел, но ты была далеко...

Герой Апухтина очень чувствителен к грузу времени: «Я не год пережил, а десятки годов» («На Новый год»). Но память не подвластна времени, и искусство в этом — ее главный союзник. Об этом прямо сказано в стихотворении «К поэзии»:

Нам припомнятся юные годы,
И пиры золотой старины,
И мечты бескорыстной свободы,
И любви задушевные сны.
Пой с могучей, неслышанной силой.
Воскреси, воскреси еще раз
Всё, что было нам свято и мило,
Всё, чем жизнь улыбалась для нас!

Одна из главных претензий Апухтина к современной жизни — он судит ее, как правило, не в социальном, а в нравственном плане, — в ней недооценивается или даже опошляется высокое искусство. Пример тому — оперетта «Маленький Фауст», в которой гётевская героиня оказывалась кокеткой:

Наш век таков. — Ему и дела нет,
Что тысячи людей рыдали над тобою,
Что некогда твоею красотой
Был целый край утешен и согрет.
(«К Гретхен»)

Но и надежды на нравственное возрождение связаны с искусством. Наибольшей силой воздействия из всех видов искусства обладает театр. Об этом — стихотворение «Памяти Мартынова». Искусство великого артиста способно было разбудить души, как говорил Гоголь, «задавленные корой своей земности»⁴³.

Все зрители твои: и воин, грудью смелой
Творивший чудеса на скачках и бегах,
И толстый бюрократ с душою, очерствелой
В интригах мелких и чинах,
И отрок, и старик... и даже наши дамы,
Так равнодушные к отчизне и к тебе.
Так любящие визг французской модной драмы,
Так нагло льстящие себе, —

⁴³ Письмо к Г. И. Высоцкому от 26 июня 1827 г. // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [Л.]. 1940. Т. 10. С. 98.

Все поняли они, как тяжко и обидно
 Страдает человек в родимом их краю,
 И каждому из них вдруг сделалось так стыдно
 За жизнь счастливую свою!

Но современный человек так погружен в суетные интересы дня, что даже великое искусство может возродить его душу лишь на «миг один»:

Конечно, завтра же, по-прежнему бездушны,
 Начнут они давить всех близких и чужих.
 Но хоть на миг один ты, гению послушный,
 Нашел остатки сердца в них!

Мир театра был близок и дорог Апухтину. Об Апухтине — страстном театрале — рассказывали мемуаристы⁴⁴. В этих воспоминаниях он предстает не только как внимательный, квалифицированный зритель, но и как человек, реагирующий на представление очень эмоционально, способный буквально разрыдаться на потрясшем его спектакле. Дружба с актерами, участие в любительских спектаклях, — всё это не могло не отразиться в его творчестве.

Театр — постоянная тема Апухтина, ей посвящен целый ряд его стихотворений: «В театре» («Часто, наскучив игрой бесталанною...»), «М-ме Вольнис», «Мы на сцене играли с тобой...», «Мне было весело вчера на сцене шумной...», «Актеры», «В театре» («Покинутый тобой, один в толпе бездушной...»), «Публика (Во время представления России)». В решении этой темы Апухтин использует традиционное сравнение: жизнь есть театр. Мотив лицедейства, маски, театральной игры объединяет поэзию и прозу Апухтина. Стихотворение «Актеры» построено на уподоблении жизни театру. Но не тому театру, где, как потом скажет Блок, от «истины ходячей» всем станет «больно и светло» («Балаган»), а театру как лицедейству, когда за внешней праздничностью скрывают убогую и безнравственную суть жизни. Дело для Апухтина не только в том, что маска, игра какой-то роли — признак лицемерия, неискренности. Для писателя не менее важен другой смысл мотива: человек в маске проживает не свою, чужую жизнь.

Вот вышли молча и дрожим,
 Но оправляемся мы скоро
 И с чувством роли говорим,
 Украдкой глядя на суфлёра.

(«Актеры»)

⁴⁴ См., в частности: *Быков П. В. Силуэты далекого прошлого. М.; Л., 1930.*

Лирический герой Апухтина больше всего мучается одним — загадкой любви. В лирическом мире поэта это главный вопрос жизни. Недаром известный критик рубежа веков А. Л. Волынский назвал свою статью об Апухтине «Певец любви»⁴⁵.

Любовь у Апухтина таинственна, стихийна и дисгармонична.

Она меня лишила веры
И вдохновение зажгла,
Дала мне счастье без меры
И слезы, слезы без числа.

(«Любовь»)

Очень часто любовь у Апухтина это — говоря тютчевским языком — «поединок роковой». Точнее, Апухтин очень подробно, психологически убедительно раскрывает отношения, которые можно назвать завершившимся поединком, потому что один из двоих (чаще «он», реже «она») оказался в роли побежденного, подчиненного, зависимого:

Не званная, любовь войдет в твой тихий дом,
Наполнит дни твои блаженством и слезами
И сделает тебя героем и... рабом.

(«Когда в объятиях продажных замирая...»)

Апухтин охотно прослеживает развитие чувства, когда зависимость от другого человека оборачивается утратой воли, рабским подчинением. Но даже в этих мучительных и для постороннего глаза унижительных отношениях герой Апухтина может находить и находит радость. Вот удивительное по своей емкости и убедительности выражение этого чувства (на сей раз речь идет о женщине):

Она отдаст последний грош,
Чтоб быть твоей рабой, служанкой.
Иль верным псом твоим — Дианкой,
Которую ласкаешь ты и бьешь!

(«Письмо»)

Может быть, самое существенное в том, что и такая любовь в мире Апухтина не может унижить человека. Любовь у него всегда — знак живой души, души, поднятой над обыденностью. В поэзии Апухтина, как позже у Блока, «только влюбленный имеет право на звание человека» («Когда вы стоите на моем пути...»). Герой Апухтина, словно чеховская Раневская, всегда «ниже любви», находится в ее власти, без-

⁴⁵ Волынский А. Певец любви // Борьба за идеализм. СПб., 1900. С. 329.

защитен перед чувством любви, и в этом необходимая мера его человечности. Ни победить, ни избыть такого чувства герой Апухтина не может: «Недуг неизлечим». Одно стихотворение его начинается словами: «Я ее победил, роковую любовь...», а заканчивается так:

Против воли моей, против воли твоей
Ты со мною везде и всегда!

Это любовь-страсть, если вспомнить известную классификацию Стендаля. Чувство, которое живет как бы независимо от человека, от его воли, нравственного чувства. Такую любовь имеет в виду герой повести Апухтина «Дневник Павлика Дольского», когда говорит: «Если бы действительно существовало царство любви, какое бы это было странное и жестокое царство! Какими бы законами оно управлялось, да и могут ли быть какие-нибудь законы для такой капризной царицы?»

В поэме «Год в монастыре» (1883) пунктиром намечена традиционная для апухтинских героев канва поступков и переживаний: короткое счастье взаимной любви, потом «обидный мелочный разлад», его рабская зависимость от нее, попытка его освободиться от этого чувства, найти смысл жизни в религии, тщетность этой попытки, бегство из монастыря по первому зову обожаемой женщины — накануне пострижения в монахи. В свое время С. А. Венгеров назвал эту поэму «апофеозом бессилия»⁴⁶. Думается, что это односторонняя оценка; зависимость героя от «мирской» жизни, его земная любовь — свидетельство неугасших сил души.

А. Л. Волынский справедливо заметил: «Как поэт любви Апухтин проще, искреннее и задушевнее многих других поэтов современности»⁴⁷. В лучших своих вещах он умел сказать о любви — в том числе и о любви гибельной, опустошающей — просто и сильно:

Не стучись ко мне в ночь бессонную,
Не буди любовь схороненную,
Мне твой образ чужд и язык твой нем,
Я в гробу лежу, я затих совсем...

(«Памяти прошлого»)

Апухтинскому герою ведомо эгоистическое, даже злое начало в любви — в любви, которая сродни ненависти, — но тем ценнее, что его любовь может подняться, возвыситься (через муки и страдания) до любви-поклонения, любви нравственно просветленной:

⁴⁶ Венгеров С. А. Н. Апухтин. С. 246.

⁴⁷ Волынский А. Певец любви. С. 329.

Порою злая мысль, подкравшись в тишине,
 Змеиным языком нашептывает мне:
 «Как ты смешон с твоим участием глубоким!
 Умрешь ты, как и жил, скитальцем одиноким,
 Ведь это счастье чужое, не твое!»
 Горька мне эта мысль, но я гоню ее
 И радуюсь тому, что счастье чужое
 Мне счастья моего милей, дороже вдвое!

(«Два сердца любящих и чающих ответа...»)

Любовь — главная, ключевая тема апухтинских романсов. В сознании широкого читателя Апухтин живет прежде всего как автор романсов. П. И. Чайковский, Ц. А. Кюи, Р. М. Глиэр, Ф. А. Заикин, А. С. Аренский, А. А. Оленин, С. В. Рахманинов, А. В. Щербачев — десятки композиторов написали музыку на слова Апухтина.

Романс как особый литературный жанр был утверджен в нашей литературе Пушкиным и Баратынским. В середине XIX века к нему особенно часто обращались А. А. Фет, Я. П. Полонский и А. К. Толстой. Романсная стихия очень заметна в поэзии Апухтина. Романс — жанр всем хорошо знакомый, но еще мало изученный. В его природе есть противоречие, загадка. Романс, в том числе и апухтинский, обычно наполнен традиционной поэтической лексикой, «поэтизмами», бывшими не раз в ходу оборотами. То, что в других стихах воспринималось бы как непозволительная банальность, как явная слабость, в романсе принимается как норма. В романсе слово не только несет свой лексический или образный смысл, но и является опорой для эмоции, музыки чувств, которая возникает как бы поверх слов. Романс использует «готовый, в своем роде общезначимый язык страстей и эмоций»⁴⁸. Легко узнаваемые образы, привычная романсная лексика моментально настраивают нас на определенный строй эмоций и переживаний.

В житейском холоде дрожа и изнывая,
 Я думал, что любви в усталом сердце нет,
 И вдруг в меня пахнул теплом и солнцем мая
 Нежданный твой привет.

(«В житейском холоде дрожа и изнывая...»)

Романс всегда наивен, точнее — как бы наивен. «Наивность, — писал один из критиков апухтинской поры, — сама по себе уже есть поэзия»⁴⁹. Романс ждет от читателя готовности довериться его эмоции. Иначе

⁴⁸ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 238.

⁴⁹ Андреевский С. А. Литературные очерки. СПб., 1902. С. 438.

романс может показаться «голым», иронически настроенное сознание «не слышит» музыки романса. Пример тому — мнение критика М. А. Протопопова, который писал, что ничего, кроме бессмыслицы, в знаменитом романсе Апухтина «Ночи безумные...» («в этом наборе созвучий») он не усматривает⁵⁰.

Ночи безумные, ночи бессонные,
Речи бессвязные, взоры усталые...
Ночи, последним огнем озаренные,
Осени мертвой цветы запоздалые.

Слабость стихотворения критик увидел в том, что в эти обобщенные формулы каждым читателем «вкладывался подходящий обстоятельствам смысл»⁵¹. Критик почувствовал жанровую природу произведения, но не принял «условий игры», не признал эстетической значимости жанра.

А. Л. Волынский увидел достоинства этого апухтинского стихотворения именно в том, что вызвало насмешки Протопопова: «Тут живет каждая строчка... Ничего определенного, и, однако, всё прошлое встает перед глазами в одном туманном, волнующемся и волнующем образе»⁵².

Романс — это «музыка», возникающая над обыденностью, вопреки ей. Романс демократичен, потому что он подразумевает чувства всякого человека. Он оказывается «впору» каждому, кто его слышит. Музыка в романсе для Апухтина — наиболее адекватное выражение этих чувств. Эмоциональный строй романса оказался очень близок ему. Об этом — с легким оттенком снисходительности профессионала к любителю — пишет М. И. Чайковский. Апухтин, но его словам, «как большинство дилетантов, с одинаковым удовольствием слушал истинно прекрасное и шаблонно-пошлое. Романсы Глинки и цыганские песни одинаково вызывали в нем умиление и восторг»⁵³. Подтверждением тому, что мемуарист и биограф был точен, служит признание самого Апухтина, сделанное в письме к П. И. Чайковскому (1880-е годы): «Я... провожу ночи у цыган... когда Таня поет “Расставаясь, она говорила: «Не забудь ты меня на чужбине»”, — я реву во всю глотку...»⁵⁴

⁵⁰ Протопопов М. А. Писатель-дилетант // Русское богатство. 1896. № 2. С. 59.

⁵¹ Там же.

⁵² Волынский А. Л. Певец любви. С. 331.

⁵³ Чайковский М. Алексей Николаевич Апухтин. С. XVIII.

⁵⁴ Цит. по: Апухтин А. Н. Стихотворения. Л., 1961 (Б-ка поэта, бол. сер., коммент.). С. 343.

В отличие от стихотворений, построенных на разговорных интонациях, с легко ощутимым декламационным началом, в романсах преобладает напевный стих. Повторы, интонационная симметрия, кадансирование, эмфазы — разнообразнейшие средства использует Апухтин для того, чтобы музыка чувства стала ясно слышимой и узнаваемой. «Я люблю, — говорил Апухтин, — чтобы музыка стиха была вполне выдержана, мелодия давала о себе знать»⁵⁵.

В романсе не только особая атмосфера, свой строй эмоций, но и своя система ценностей. Любовь имеет здесь абсолютный смысл и абсолютную ценность. Романс порой дает психологическое объяснение чувств и поступков или ссылается на роковую судьбу, но обычно не прибегает к социальным мотивировкам. Как точно выразился исследователь этого жанра, в романсе «не любят, потому что не любят»⁵⁶. «Философия» романса очень близка Апухтину.

Образ любви, попадая в романсную атмосферу, утрачивает часть своей индивидуальности как неповторимое чувство именно этого человека, но выигрывает в силе эмоции, интенсивности чувства:

Истомил меня жизни безрадостный сон,
Ненавистна мне память былого,
Я в прошедшем моем, как в тюрьме заключен,
Под надзором тюремщика злого...

...Но под взглядом твоим распадается цепь,
И я весь освещаюсь тобою.
Как цветами нежданно одетая степь,
Как туман, серебримый луною.

(«Истомил меня жизни безрадостный сон...»)

Романсы Апухтина наполнены оборотами типа: «с безумною тоской», «слепая страсть», «изнывающая душа», «безумный пыл». Но, вставленные в подновленный контекст, иначе инструментованные, эти кочующие образы вновь оживают. Вот что писал Ю. Н. Тынянов о Блоке, который тоже не боялся таких банальностей: «Он предпочитает традиционные, даже стертые образы (“ходячие истины”), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности»⁵⁷.

⁵⁵ См.: Быков В. Л. Силуэты далекого прошлого. Л., 1930. С. 113.

⁵⁶ Петровский М. «Езда на острове любви», или Что такое русский романс // Вопросы литературы. 1984. № 5. С. 72.

⁵⁷ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 121.

Романсный опыт Апухтина, как отметил Ю. Н. Тынянов, пригодился Блоку:

Была ты всех ярче, верней и прелестней.
 Не кляни же меня, не кляни!
 Мой поезд летит, как цыганская песня,
 Как те невозвратные дни.
 («Была ты всех ярче, верней и прелестней...»)

В этих блоковских строках и интонация, и характер эмоций — апухтинские. Романсное слово используется для простого, но не примитивного чувства. Скажем, когда Л. С. Мизиновой понадобилось сказать о своих чувствах А. П. Чехову, она воспользовалась строками апухтинского романа:

Будут ли дни мои ясны, унылы,
 Скоро ли сгину я, жизнь загубя, —
 Знаю одно: что до самой могилы
 Помыслы, чувства, и песни, и силы —
 Всё для тебя!⁵⁸
 («День ли царит, тишина ли ночная...»)

В стихотворении, посвященном памяти Апухтина, К. К. Случевский написал, имея в виду его романсы:

Что-то в вас есть бесконечно хорошее...
 В вас отлетевшее счастье поет...
 («Пара гнедых» или «Ночи безумные...»)

Здесь уместно будет привести эпизод из воспоминаний литератора Б. А. Лазаревского. Герой этого эпизода — Лев Толстой, который в целом к поэзии Апухтина относился отрицательно. Дело происходит в 1903 году, в яснополянском доме Толстого, во время его болезни. Вечер. Дочери Толстого — Мария Львовна и Александра Львовна — играют на гитарах и поют романс «Ночи безумные...». Лазаревский пишет: «Бесшумно отворилась дверь кабинета, и кто-то вывез на кресле Льва Николаевича. Он склонил голову и, видимо, заслушался...

Всё же лечу я к вам
 Памятью жадно...

Это было самое красивое место. Когда кончили пение, Лев Николаевич поднял голову и сказал: «Как хорошо, как хорошо!..»⁵⁹ Случись

⁵⁸ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М., 1979. Письма. Т. 7. С. 646.

⁵⁹ Лазаревский Б. А. В Ясной Поляне // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1978. Т. 2. С. 312–313.

этот эпизод при жизни Апухтина и узнай он о нем, думается, это была бы одна из самых счастливых минут в его жизни.

На целом ряде стихотворений Апухтина можно проследить, как использование развернутой фабулы, повествовательной интонации, включение бытовых и психологических подробностей переводят стихотворение с романсной темой в другой жанр. Так, стихотворение «Письмо» (1882) представляет из себя лирический монолог женщины, обращенный к человеку, которого она любит и с которым вынуждена была расстаться, — чисто романсная основа. Но «избыток» сюжетных деталей, обилие подробностей в передаче переживаний героини делают стихотворение близким и психологической новелле. Героиня Апухтина рассказывает в своем письме о встрече с бывшей соперницей, о беседе, во время которой они говорили «про разный вздор», а думали совсем о другом (чеховская психологическая ситуация):

И имени, для нас обеих дорогого,
Мы не решились назвать.
Настало вдруг неловкое молчанье...

Через несколько лет был написан «Ответ на письмо» (1885). Два стихотворения объединились общим сюжетом, построенным на явной соотносительности «дневных» и «ночных» частей писем. Сюжетное стихотворение сохраняет в себе романсные рудименты: так, поэт не проясняет (в романсе этого и не ждешь, там хозяйничает «судьба»), почему герои расстались, хотя они любят друг друга.

Всё более и более частое в 1870-е и особенно в 1880-е годы обращение Апухтина к стихотворениям большой формы свидетельствовало о возрастающем интересе поэта к социально-историческим мотивам. Романсный, камерный мир при всей его притягательной силе начинает восприниматься поэтом как тесный, недостаточный. Наглядный пример — цикл стихотворений «О цыганах». Цыганская жизнь — традиционная тема романа. Вспомним Аполлона Григорьева, Фета, Полонского, из поэтов XX века — Блока. «В цыганский табор, в степь родную», — писал Аполлон Григорьев («Встреча»). Апухтин, казалось бы, находится в русле традиции: цыганский мир и у него — это прежде всего мир сильных чувств и страстей.

В них сила есть пустыни знойной
И ширь свободная степей,
И страсти пламень беспокойный
Порою брызжет из очей...

(«О цыганах»)

Чувство освобождения, испытываемое человеком, соприкоснувшимся с этим миром, — обманное, «на миг», но это чувство сильное и горячее. Тут можно вспомнить и толстовского Федора Протасова с его знаменитой репликой: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...» Но в сюжет цикла «О цыганах» Апухтин вводит и жанровые, бытовые мотивы. Такой сюжет не удержать в рамках и интонациях романа:

Им света мало свет наш придал,
Он только шелком их одел;
Корысть — единственный их идол,
И бедность — вечный их удел.

Высокое (степь, страсть, свобода) и низкое (корысть, погруженность в мелочные заботы дня) увидено в одном мире, в одних и тех же людях. Их жизнь описана с внутренней убежденностью в том, что «в правде грязи нет». В этих словах, сказанных Апухтиным в стихотворении «Графу Л. Н. Толстому», выражен критерий, которому поэт следовал в своих наиболее зрелых произведениях и исходя из которого, в частности, он очень высоко ставил реалистическое искусство автора «Войны и мира» и «Анны Карениной».

Стихотворения Апухтина часто строятся как монолог, предназначенный для декламации: «Воспоминание», «Памятная ночь», «Отравленное счастье», «Перед операцией», «Сумасшедший». Как правило, в основе сюжета произведения — необычная психологическая ситуация, обуславливающая напряженность, «нервность» монолога. Так, в «Позднем мщенье» — это как бы речь умершего мужа, обращенная к живой жене:

Ты помнишь, сколько раз ты верность мне сулила,
А я тебя молил о правде лишь одной?
Но ложью ты мне жизнь как ядом отравила,
Все тайны прошлого сказала мне могила,
И вся душа твоя открыта предо мной.

Целый каскад декламационных эффектов находим в стихотворении «Сумасшедший». Резкие психологические перепады в речи героя мотивированы изменениями в самочувствии больного: речь доброго «короля» («Садитесь, я вам рад. Откиньте всякий страх / И можете держать себя свободно») сменяется воспоминаниями героя, понимающего, что с ним произошло («и жили мы с тобой / Так дружно, хорошо»), а в конце — резкие реплики разгневанного «правителя» («Гони их в шею всех, мне надо / Быть одному...»).

Декламационный эффект тщательно готовится автором: рефрены, сочетание разностопных стихов, смена интонаций — всё работает на задание. Монолог должен увлечь, растрогать или даже ошеломить слушателя. Известно, что сам Апухтин великолепно читал свои стихи.

Особое внимание уделяется в его стихах концовкам. Часто стихотворение или строфа заканчивается пуантом — яркой итоговой, поданной в афористичной форме мыслью:

Благословить ее не смею
И не могу проклясть.
(«Любовь»)

...муки ревности и ссор безумных муки
Мне счастьем кажутся пред ужасом разлуки.
(«Опять пишу тебе, но этих горьких строк...»)

Декламационное начало является определяющим и в поэме «Венеция». Поэма написана октавами (классическая строфа Боккаччо, Ариосто, Тассо). Мастерски используя повествовательные возможности октавы, Апухтин наполняет рассказ интересными бытовыми и психологическими подробностями. Вот две последние представительницы старинного венецианского рода:

Нам дорог ваш визит; мы стары, глухи
И не пленим вас нежностью лица,
Но радуйтесь тому, что нас узнали:
Ведь мы с сестрой последние Микьяли.

Повествование окрашено мягким юмором. Требования поэтической традиции в построении такой строфы не стесняют Апухтина. Например, с какой легкостью он выполняет условие, согласно которому две последних строки октавы (кода) должны давать новый или даже неожиданный поворот темы. Старушка рассказывает о портрете одной из представительниц их семьи:

Она была из рода Морозини...
Смотрите, что за плечи, как стройна,
Улыбка ангела, глаза богини,
И, хоть молва нещадна, — как святыни,
Терезы не касалась она.

Ей о любви никто б не заикнулся.
Но тут король, к несчастью, подвернулся.

На первый взгляд поэтический мир Апухтина может показаться интимным, камерным. Но внимательный читатель заметит: в его стихах запечатлен духовный и душевный опыт человека хоть и далекого от общественной борьбы, но не терявшего интереса к «проклятым» вопросам века, то есть вопросам о смысле жизни, о причинах человеческих страданий, о высшей справедливости. Возраставший с годами интерес поэта к этим вопросам раздвигал границы его поэтического мира.

В конце 1870-х и в 1880-е годы у Апухтина всё явственнее ощущается тяготение к большой стихотворной форме. Заметно стремление найти «выход из лирической уединенности» (Блок). Один из примеров — фрагменты драматических сцен «Князь Таврический». Более пристальный интерес к внутреннему миру героя ведет к созданию произведений, близких к психологической новелле («Накануне», «С курьерским поездом», «Перед операцией»). В этих произведениях сказалось очень благотворное для Апухтина влияние русской психологической прозы, прежде всего — романа.

Огромное психологическое напряжение заложено в самой ситуации, которой посвящено стихотворение «С курьерским поездом» (начало 1870-х годов). Много лет назад он и она — любившие друг друга — вынуждены были расстаться. Теперь судьба дает им возможность соединиться, начать всё сначала. Она едет в поезде, он ждет ее на вокзале. Внутренний монолог героя сплетается с авторским повествованием, рассказ о прошлом героев плавно переходит во внутренний монолог героини. Автор сумел раскрыть героев изнутри. Нам понятно их состояние напряженного ожидания, понятно смятение чувств, которое они испытывают во время встречи. Поэтому как психологически мотивированный итог мы принимаем авторское заключение:

И поняли они, что жалки их мечты,
Что под туманами осеннего ненастья
Они — поблекшие и поздние цветы —
Не возвратятся вновь для солнца и для счастья!

Сюжетом целого ряда стихотворений Апухтина становится резкий слом в психологическом состоянии героя. За такие сюжеты обычно бралась проза. «Чрезвычайно интересны, — писал К. Арсеньев, — попытки г. Апухтина внести в поэзию психологический анализ, нарисовать в нескольких строфах или на нескольких страницах одно из тех сложных

душевных состояний, над которыми с особенной любовью останавливается современная беллетристика»⁶⁰.

При жизни Апухтин не опубликовал ни одного из своих прозаических произведений, хотя он читал их — и с большим успехом — в различных салонах.

В конце 1880-х годов Апухтин задумал и начал писать роман, посвященный очень важному этапу в истории, — переходу от николаевской эпохи к периоду реформ. Судьбы главных героев рисуются на фоне больших исторических событий: Крымская война, падение Севастополя. Это было время переоценки ценностей, поэтому в романе так много споров: о западниках и славянофилах, об освобождении крестьян, о реформах, которые предстояли России.

И в своем первом, оставшемся незавершенным, прозаическом произведении Апухтин не выглядит начинающим беллетристом. В главах из романа умело намечены сюжетные линии, даны точные, психологически убедительные характеристики некоторых персонажей. Дело не только в широте дарования автора — в романе чувствуется опыт русской психологической прозы XIX века, прежде всего — толстовской.

Незаурядный талант Апухтина-прозаика проявился в двух его повестях и в рассказе, которые он успел завершить. В прозе Апухтин — тут явно сказался его поэтический опыт — тяготеет к повествованию от первого лица: отсюда эпистолярная форма («Архив графини Д**», 1890), дневник («Дневник Павлика Дольского», 1891), внутренний монолог героя («Между жизнью и смертью», 1892). Повествование от первого лица — знак повышенного интереса к внутреннему миру героя, его психологии. Удачи Апухтина-прозаика, несомненно, связаны с тем, что к этому времени он уже написал несколько больших стихотворений с подробно разработанными сюжетами. Большинство героев прозаических произведений Апухтина — люди «света». Жизнь людей этого круга писатель знал не понаслышке: он был своим человеком в светских гостиных Петербурга (кстати, взгляд Апухтина проницателен и трезв, а юмор, присущий его прозе, защищает его от морализаторства и дидактизма). Недаром прозой Апухтина восхищался Михаил Булгаков. В одном из писем автор «Мастера и Маргариты» отозвался о нем так: «Апухтин тонкий, мягкий, ироничный прозаик... какой культурный писатель»⁶¹.

⁶⁰ Арсеньев К. Содержание и форма в новейшей русской поэзии // Вестник Европы. 1887. № 1. С. 237.

⁶¹ См.: Чудакова М. Библиотека М. Булгакова и круг его чтения // Встречи с книгой. М., 1979. С. 245.

Одной из самых плодотворных попыток Апухтина создать объективный образ современного человека, героя восьмидесятых годов, была поэма «Из бумаг прокурора» (1888). Произведение построено как внутренний монолог (или дневник) и предсмертное письмо самоубийцы, адресованное прокурору. Как и многие другие произведения Апухтина («Сумасшедший», «Перед операцией», «Год в монастыре»), это стихотворение является как бы драматическим монологом, рассчитанным на актерское исполнение, на слуховое восприятие. Обилие прозаизмов, разговорная интонация, частые переносы из строки в строку, астрофическое построение стихотворения — самые различные средства поэт использует для того, чтобы текст был воспринят читателем как живая, взволнованная речь героя.

Герой поэмы «Из бумаг прокурора» во многом близок лирическому «я» самого автора. Косвенным подтверждением этого является деталь, которая в бытовом плане представляется совершенно неправдоподобной: предсмертное письмо прокурору герой пишет стихами («я пишу не для печати, / И лучше кончить дни стихом...»), да и о своих предсмертных записках он говорит как о стихах («Пусть мой последний стих, как я, бобыль ненужный, / Останется без рифмы...»). Но при этом явно заметно стремление взглянуть на такого героя объективно, выявить в нем черты, обусловленные временем, общим строем жизни, историческими и социальными причинами.

Стихотворение имеет документальную основу. Известный юрист А. Ф. Кони, беседы с которым впрямую повлияли на возникновение замысла произведения, писал в своих воспоминаниях: «Апухтин очень заинтересовался приведенными мною статистическими данными и содержанием предсмертных писем самоубийц»⁶².

Русские писатели — современники Апухтина — показали, какие причины могут привести человека второй половины XIX столетия к самоубийству: разочарование в общественной борьбе, неверие в собственные силы (Тургенев), гордое своеволие человека, утратившего веру в общечеловеческие нравственные ценности (Достоевский), нежелание, невозможность человека с большой совестью приспособиться к нормам несправедливой, жестокой жизни (Гаршин).

Обратившись к злободневной, «газетной» теме, Апухтин попытался изнутри раскрыть сознание человека, которому «жизнь переносить больше не под силу». Что заставило его героя зарядить пистолет и уединиться в номере гостиницы? Утрата интереса к жизни? несчастная любовь? разочарование в людях? душевный недуг? И то, и другое,

⁶² Кони А. Ф. Собр. соч.: в 8 т. М., 1969. Т. 7. С. 306.

и третье. Апухтин и не стремился дать однозначный ответ на этот вопрос. «Если бы была какая-нибудь ясно определенная причина, то совершенно устранился бы эпидемический характер болезни, на который я хотел обратить внимание», — говорил он⁶³.

Вспомним известное некрасовское стихотворение «Утро». Там тот же мотив: «кто-то покончил с собой». Мы не знаем, кто он, некрасовский герой, и почему решил застрелиться. Но весь строй лаконично описанной столичной жизни таков («на позорную площадь кого-то провезли», «проститутка домой поспешает», офицеры едут за город — «будет дуэль», «дворник вора колотит»), что читатель понимает: в этом городе люди неизбежно должны стреляться.

Ни любовь, ни память о прошлом — ценности, которые в апухтинском мире придают смысл жизни и помогают переносить страдание, — уже не властны над героем поэмы. Но за минуту до рокового выстрела в его сознании возникает образ желанной, идиллической по своему содержанию жизни: «далекий старый дом», «лип широкая аллея», жена, дети, «беседа тихая», «Бетховена соната». Бытовым содержанием это воспоминание не исчерпывается, его смысл не может быть объяснен его притягательной силой. Смысл воспоминания проясняется лишь с учетом давней элегической традиции. Образ такого гармоничного существования грезился многим героям русской литературы, не совпадавшим ни с «веком железным», ни с петербургской жизнью. О таком уголке, освобожденном от страстей, наполненном музыкой и чувством взаимной симпатии всех его обитателей, мечтал, например, Илья Ильич Обломов.

Сознание героя поэмы «Из бумаг прокурора» не замкнуто на самом себе. Он способен замечать боль и страдание других, порой очень далеких людей. Вот до гостиничной комнаты долетел свист локомотива, в столицу прибыл поезд. Герой стихотворения думает о тех, кто приехал:

Кто с этим поездом к нам едет? Что за гости?
 Рабочие, конечно, бедный люд...
 Из дальних деревень они сюда везут
 Здоровье, бодрость, силы молодые
 И всё оставят здесь...

За этими размышлениями угадывается жизненный опыт, который может быть соотнесен с очерками Ф. Решетникова («На заработки»)

⁶³ Жиркевич А. В. Поэт милостию божией // Исторический вестник. 1906. № 11. С. 498.

и И. Кушевского («В Петербург! На медовую реку Неву!»), в которых описаны трудные судьбы людей, приехавших в столицу на поиски счастья. Так, вопреки неоднократным заявлениям Апухтина о стремлении служить только «вечным идеалам», логика его собственного творчества всё чаще и чаще выводила его к «проклятым» вопросам современной жизни.

Само собой разумеется, что стремление к эпической объективности в изображении героя не исключало из апухтинских сюжетных вещей лирического начала. В наиболее напряженных моментах сюжета (рассказ часто ведется от первого лица) речь героя или автора начинает перестраиваться в соответствии с нормами лирических жанров. Так, в заключительной части поэмы «Венеция» рассказ о двух представительницах древнего рода переходит в элегическую медитацию о городе, пережившем свою славу, о загадочной природе человеческого сердца:

Ужели сердцу суждено стремиться,
Пока оно не перестанет биться?..

Как лирическую вставку можно определить и отрывок «О, васильки, васильки...» из стихотворения «Сумасшедший», получивший широкое распространение как городской романс.

А в поэме «Из бумаг прокурора» размышления героя, переданные в разговорной интонации, разрываются романской волной, состоящей из нескольких строф, которые воспринимаются как самостоятельное лирическое стихотворение:

О, где теперь она? В какой стране далекой
Красуется ее спокойное чело?
Где ты, мой грозный бич, каравший так жестоко,
Где ты, мой светлый луч, ласкавший так тепло?

Стилистическая и интонационная неоднородность сюжетных вещей Апухтина приводила к тому, что композиторы часто брали для своих музыкальных произведений лишь отдельные части стихотворных текстов поэта, вычлняя относительно самостоятельные лирические мотивы. Но в этой жанровой неоднородности, в сочетании эпического и лирического начал — своеобразие и притягательность сюжетных стихотворений и поэм Апухтина.

Судьбы героев многих стихотворений («В убогом рубище, недвижна и мертва...», «Старая цыганка», «Год в монастыре», «Из бумаг прокурора» и др.) яснее прочитываются в контексте всего его творчества, в контексте русской литературы второй половины XIX века. В этом случае многое в этих судьбах если не проясняется до конца, то существенно

уточняется. Мы начинаем видеть их не исключительный, а общий смысл. Ущербность, неуравновешенность, болезненность героев этих произведений в сознании читателя так или иначе связываются с социальными недугами общества, нравственной атмосферой русской жизни тех лет.

Какое-то поветрие болезное,
Зараза нравственной чумы —
Над нами носится, и ловит, и тревожит
Порабощенные умы... —

сказано в поэме «Из бумаг прокурора». Особенность многих произведений Апухтина 1880-х годов в том, что теперь он осмысляет характер героя в его конкретной социально-исторической обусловленности. Судьба человека включается в поток времени.

И в заключение — об одном общем свойстве поэтических произведений Апухтина: они, как правило, рассчитаны на непосредственную эмоциональную реакцию, на сопереживание, это поэзия узнаваемых и близких каждому чувств. В одном стихотворении поэт признался, что истинные «минуты счастья» для него — когда

Блеснет внезапно луч участия
В чужих внимательных очах.

Время, прошедшее со дня смерти Апухтина, подтвердило, что его поэзия имеет право на внимание взыскательного читателя.

ПЕТЕРБУРГ В ЗЕРКАЛЕ ПОЭЗИИ

Какой-то город, явный с первых строк,
Растет и отдается в каждом слоге.

Борис Пастернак

К теме Петербурга обращались десятки русских поэтов. Среди них были и гении, и поэты второго или даже третьего ряда. Еще Н. П. Анциферов, знаток темы, в своей книге «Душа Петербурга» отметил, что литературные произведения, посвященные этому городу, обладают немалой степенью внутреннего единства. Они образуют как бы цепочку текстов, точнее — целую разветвленную сеть, в которой каждое звено подключено под общее смысловое напряжение. И на этом основании можно говорить, разумеется, с определенной долей условности, об этих произведениях как о едином петербургском тексте. Эта мысль Н. П. Анциферова получила развитие в современных работах¹.

В русской литературе, да и в сознании общества в целом, Петербург с момента своего возникновения стал восприниматься не только как конкретный город, не только как новая столица, но и как символ новой России, символ ее будущего.

Неизбежные сопоставления: Петербург и Москва, Петербург и остальная Россия, Петербург и Западная Европа, к которым постоянно обращалось и бытовое, и художественное сознание, давали ценнейший опыт — умение посмотреть на Петербург, на русскую жизнь в целом с различных точек зрения. Зарождение и развитие петербургской темы имело важнейшее значение для русской литературы и — шире — для духовной жизни нации.

Петербург вошел в русскую литературу и «прожил» в ней весь XVIII век на максимально мажорной ноте. Смысл творческой задачи

¹ Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Пг., 1922; Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1985. С. 150–195; Семиотика города и городской культуры. Петербург / ред. А. Э. Мальц. Тарту, 1984; Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (введение в тему); Петербургские тексты и петербургские мифы (Заметки из серии) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 259–399; Метафизика Петербурга. Вып. 1 / отв. ред. Л. Морева. СПб., 1993.

авторам XVIII века виделся в том, чтобы найти оригинальные приемы, образы, сравнения для передачи понятных и близких всем удивления и восторга:

Приятный брег! Любезная страна,
Где свой Нева поток стремится к пучине.
О! прежде дебрь, се коль населена!
Мы град в тебе престольный видим ныне, —

такой строфой начал Василий Тредиаковский свою «Похвалу Ижорской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу» (1752).

Сегодняшнему читателю, несомненно, бросится в глаза в стихах поэтов XVIII века, посвященных Петербургу, обилие исторических и мифологических параллелей, аллюзий, частые упоминания античных богов и героев. В этом сказалось стремление поэтов вписать своего «героя» в мировой культурно-исторический контекст, подчеркнуть неслучайный и в то же время чудесный характер его появления. Неслучайный, потому что в возникновении этого города проявилась высшая мудрость, как скажет об этом позднее Пушкин, — «судьбою суждено». Чудесный — потому что город возник на болоте, в гибельном месте, и возник «вдруг».

Так, в оде Ломоносова Нева дивится этому неожиданно возникшему на ее берегах городу:

В стенах внезапно укрепленна
И зданиями окружена
Сомненная Нева рекла;
«Или я ныне позабылась
И с оного пути склонилась,
Которым прежде я текла?»

Мотив чуда и чудо-строителя оказался в поэзии очень стойким. Он дожил до пушкинских времен, иронически прозвучал в обращении Евгения к Медному всаднику («Строитель чудотворный <...> Ужо тебе!...»), но не угас. В стихотворении В. Романовского «Петербург с Адмиралтейской башни», опубликованном в «Современнике» (1837, № 1), в номере, который вышел уже без Пушкина, об этом говорится с какой-то для тех лет уже архаичной прямолинейностью:

О дивный град! о чудо света!
Тебя волшебник созидал...
И силой творческой, в мгновенье,
Болотный кряж окаменел.
Воздвигся град, — и, в удивленье,
Свет чудо новое узрел.

В поэзии XVIII века было не принято вспоминать о тысячах человеческих жизней, которыми пришлось оплатить невоское «чудо»: предполагалось, что у «чуда» цены не бывает. Но в народной памяти жила страшная правда о жертвах Петербурга. На этой основе зародился в народном устном предании мотив «вины» Петербурга и его основателя, мотив будущей гибели проклятого города, города Антихриста, столицы, построенной на костях.

Народная молва подхватила и разнесла слова о гибели Петербурга, которые, как показал на следствии царевич Алексей, произнесла после бывшего ей видения его мать, Авдотья Лопухина, в то время уже заточенная Петром в монастырь. Впоследствии ее пророчество получило каноническую формулу: «Петербургу быть пусту».

Мысль о вине Петербурга, его обреченности, призрачности, о проклятии, тяготеющем над городом, многое определила в зарождении и формировании особого петербургского мифа, которому суждена была долгая жизнь в русской литературе, искусстве в целом. «В истории Петербурга, — писал Н. П. Анциферов, — одно явление природы приобрело особое значение, придавшее петербургскому мифу совершенно исключительный интерес. Периодически повторяющиеся наводнения, напор гневного моря на дерзновенно возникший город, возвещаемый населению в глубокие осенние ночи пушечной пальбой, вызывали образы древних мифов. Хаос стремился поглотить сотворенный мир»².

Трагическое пророчество, эсхатологический вариант петербургского мифа, не нашло отражения в светской литературе XVIII века. Еще при жизни Петра о нем стали писать как о божественной личности. «Сакрализация личности Петра привела к тому, что город святого Петра стал восприниматься как город императора Петра»³. Святость основателя как бы распространялась и на его город⁴.

В поэтических произведениях различных авторов XVIII века настойчиво утверждается исключительность, необычность петербургской жизни. Предлагается своеобразная концепция относительности: здесь, в новой России, иное время, жизнь идет с другой скоростью. В отличие от других столиц мира здесь десять лет — значительный срок, полвека — очень большой, а век — просто громадный. Феофан Прокопович

² Анциферов И. П. Бель и миф Петербурга. Пг., 1924. С. 57.

³ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого: к проблеме средневековой традиции в культуре барокко // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 244.

⁴ Так, в письме к Петру от 10 декабря 1709 г. Меншиков называет Петербург «святой землей» (Успенский Б. А. *Historia sub specie semioticae* // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 289).

в «Слове похвальном в день рождества благороднейшего государя царевича и великого князя Петра Петровича», произнесенном в 1716 году, сказал об этом так: «Кто бы от странных зде пришед и о самой истине не уведав, кто бы, глаголю, узрев таковое града величество и великолепие, не помыслил, яко сие от двух или трех сот лет уже зиждется»⁵.

В середине века Третьяковский охотно будет развивать этот же мотив:

Не больше лет, как токмо с пятьдесят,
Отнеле ж все хвалу от удивленной
Ему души со славою гласят,
И честь притом достойну во вселенной.

И в XIX веке будут писать о стремительности петербургской жизни. У Вяземского в «Петербург» (1818):

Державный дух Петра и ум Екатерины
Труд медленных веков свершили в век единый.

Автор знаменитого «Конька-горбунка» в своем «Прощании с Петербургом» (1835) скажет о нем, что он «летами юный, ветхий славой», ибо здесь жизнь «годами веки протекла».

Особенно манящим и интригующим представлялось людям XVIII века будущее этого города. Заглядывание в завтра, конструирование этого «завтра» — было чертой культуры XVIII века. Ведь, например, и известные гравюры А. Зубова, создававшиеся в 1716–1717 годах, нельзя воспринимать как документально точное свидетельство о Петербурге тех лет. Он изобразил на своих листах многое из того, что еще только начинало строиться или существовало в проектах архитекторов. Это тоже был Петербург будущего.

Третьяковский писал о временах, когда Петербургу исполнится сто лет:

Что ж бы тогда, как пройдет уж сто лет?
О! вы, по нас идущие потомки,
Вам слышать то, сему коль граду свет,
В восторг пришед, хвалы петь будет громки.

И вот прошло сто лет со дня основания Петербурга. В какой мере предсказания Третьяковского относительно будущих восторгов «света» по поводу Петербурга сбылись? Да, многие гости Северной столицы восторгались чудесными ансамблями на берегах Невы. Госпожа де Сталь,

⁵ Прокопович Феофан. Соч. М.; Л., 1961. С. 45.

например, писала: «Нельзя не задуматься над чудом создания столь прекрасного города в такое малое время»⁶. Но в отзывах знаменитых иностранцев были и сомнения. По поводу украинного положения новой столицы Дидро высказался так: «Чрезвычайно нецелесообразно помещать сердце на кончике пальца»⁷.

Неожиданным было то, что построенный с учетом новейших завоеваний европейского архитектурного искусства город не воспринимался заезжими европейцами как «свой». «Уже природа петербургской архитектуры — уникальная выдержанность огромных ансамблей, не распадающаяся, как в городах с длительной историей, на участки разновременной застройки, создает ощущение декорации»⁸. Одним из первых об «эффекте театральных декораций», который производят ансамбли Петербурга, написал побывавший в России в 1762 году Бернарден де Сен-Пьер, впоследствии автор известного романа «Поль и Виржини»⁹.

Писали иностранцы и о подражательности Петербурга. Наиболее зло и категорично, пожалуй, маркиз де Кюстин¹⁰, а наиболее запальчиво, очевидно, Александр Дюма, который и в Неве увидел «всего только подражание Темзе»¹¹.

В Петербурге работали архитекторы из многих стран Европы, но второй Венеции или второго Амстердама (к началу XIX века это стало очевидно) из него не получилось. Город обладал единством, но это единство какого-то необычного для Европы рода. Об этом удивительном качестве Петербурга писал Александр Бюна: «...Петербург рос и развивался удивительно самобытно и с удивительной силой. Взгляните на старинные виды Петербурга. Ведь это не общеевропейский город и вовсе, с другой стороны, не русский, а какой-то совершенно особенный, безусловно прекрасный и грандиозный»¹².

В планировке и застройке Петербурга современные историки архитектуры находят не только иноземные влияния, но и принципиально важные черты преемственности по отношению к русскому градостроительному искусству: «специфическое отношение к пространству и про-

⁶ Цит. по: Рудницкая И. Открытие Северной Венеции: Французские писатели XVIII–XIX веков в Петербурге // Белые ночи. Л., 1973. С. 11.

⁷ Там же. С. 52.

⁸ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. С. 39.

⁹ Рудницкая И. Открытие Северной Венеции. С. 43.

¹⁰ Кюстин Астольф де. Россия в 1839 году. СПб., 1996.

¹¹ Дюма А. Впечатления от поездки в Россию // Григорович Д. В. Литературные воспоминания. Л., 1928. С. 468; см. также: Дурылин С. Н. Александр Дюма-отец и Россия // Литературное наследство. М., 1937. Т. 31–32.

¹² Мир искусства. 1902. № 1. Хроника. С. 3.

сторности, имеющее, по-видимому, древние этнопсихологические и исторические корни», «специфические приемы сочетания, сопряжения открытых пространств, проходящие сквозной нитью через систему площадей Кремля, площади Петербурга, Костромы, Ярославля», «прием островной постановки главных объемов центральных ансамблей» и «композиционного объединения городских структур через водное пространство (Пскова и Великая во Пскове, Волхов в Новгороде, Москва-река и Неглинная в Москве, Нева в Петербурге)»¹³.

К 1810-м годам громкая риторика и одические восторги по поводу Северной Пальмиры постепенно уходят из русской поэзии. В стихах этих лет можно найти уже не восторги «вообще», а выражение личной привязанности, симпатии к Петербургу. Город оказывается родным и близким прежде всего потому, что его можно воспринимать как произведение искусства (таким он предстает в очерке К. Батюшкова «Прогулка в Академию художеств»), и потому, что он стал городом искусства, где произошел «юных русских муз блистательный рассвет» (П. Вяземский). Именно этим дорог Петербург и Гавриле Державину, написавшему, что здесь он «слышит муз афинских звон», и Евгению Баратынскому, который назвал «пышный Петроград» «Русскими Афинами» («Н. И. Гнедичу», 1823).

Параллель с Афинами (в этом случае она имела и дополнительный смысл: отчий дом, родина) возникает и в стихотворении К. Батюшкова «Странствователь и домосед» (1814–1815). Рассказывая о возвращении Филалета в родные Афины («землю целовал с горячими слезами. // В восторге, вне себя»), поэт вспоминает о своем приезде после длительной отлучки в Петербург:

Я сам, друзья мои, дань сердца заплатил,
 Когда волненьями судьбины
 В отчизну брошенный из дальних стран чужбины
 Увидел наконец Адмиралтейский шпиг,
 Фонтанку, этот дом... и столько милых лиц,
 Для сердца моего единственных на свете!

В стихотворении П. Вяземского «Петербург» (1818), наиболее значительном среди сходных по теме произведений этого десятилетия, героическая жизнь России (победа над Наполеоном) и высокодуховная атмосфера Петербурга осмыслены как то будущее, которое готовил в свое время основатель города: «Здесь мыслил Петр об нас». В русской поэзии запечатлен образ Петербурга 1810-х — начала 1820-х годов:

¹³ Иконников А. В. Петербург и Москва (к вопросу о русской градостроительной традиции) // Эстетическая выразительность города. М., 1986. С. 103–129.

Петербурга декабристов, города больших надежд, благородных стремлений, города Пушкина. О Петербурге тех лет с необоримым ностальгическим чувством писал уже в старости Федор Глинка. Его герои — молодые офицеры, только что вернувшиеся из заграничного похода:

Минута чудная мелькнула
Тогда для города Петра <...>
Их не манил летучий бал
Бессмысленным кружебным шумом:
У них чело яселось думой,
Из-за которой ум сиял...
Влюбившись от души в науки
И бросив шпагу спать в ножнах,
Они в их дружеских семьях
Перо и книгу брали в руки <...>
Тогда гремел звучней, чем пушки,
Своим стихом лицейский Пушкин...
(«Стихи о бывшем Семеновском полку», 1856)

Развернутые картины петербургской жизни конца 1810-х годов в ее пестроте и изменчивости даны в первой главе «Евгения Онегина». Поэт воссоздает атмосферу высоких помыслов, истинной духовности, надежд, присущую Петербургу тех лет. «Стихи, — замечает Г. П. Макогоненко, имея в виду первую главу романа, — насыщены лексикой эпохи, именами, словами, вызывающими рой совершенно конкретных, привязанных ко времени ассоциаций: “вольность”, “гражданин”, Адам Смит, Руссо (“Защитник вольности и прав”), Байрон (автор “Чайльд-Гарольда”), Каверин и Чаадаев (оба — члены Союза благоденствия), “томление жизнью”, “охлажденный ум”, “буря”, “море” и “свобода”»¹⁴. В этой атмосфере создавались произведения поэтов-декабристов, в которых Петербург предстал в новом, неожиданном ракурсе. В «Подражании первой сатире Буало» А. Бестужева-Марлинского Петербург показан как средоточие всевозможных нравственных пороков, привычное наименование «Северная Пальмира» сменилось на «роскошный Вавилон». У К. Рылеева «шумный град Петра» — место гибельное, главное в нем то, что Пушкин вскоре назовет духом неволи:

Едва заставу Петрограда
Певец унылый миновал.
Как раздалась в душе отрада,

¹⁴ Макогоненко Г. П. Тема Петербурга у Пушкина и Гоголя // Макогоненко Г. П. Избранные работы. Л., 1987. С. 542.

И я дышать свободней стал.
 Как будто вырвался из ада...
 («Давно мне сердце говорило...», 1821)

Отличительная черта пушкинского образа Петербурга — переданная в нем противоречивость столичной жизни, двойственность вызываемых городом чувств:

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

Поэтический смысл стихотворения нельзя понять без учета его заключительных строк. И такой Петербург поэту «жаль немножко»: личное, интимное чувство к «ней» распространяется в какой-то мере и на этот холодный Петербург.

В 1833 году в Болдине Пушкин написал поэму «Медный всадник», одно из самых загадочных произведений русской литературы. Пушкинисты показали, что у поэмы колоссальное количество источников: это тексты и устные преданья, которые учел Пушкин в работе над «Медным всадником», это и документальные работы, мемуарная литература, городской фольклор и художественные произведения различных авторов (Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова, П. А. Вяземского, Адама Мицкевича, В. Ф. Одоевского, Д. И. Хвостова, С. П. Шевырева и многих других)¹⁵. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что полное осмысление поэмы предполагает знакомство со всем, что было написано о Петербурге к 1833 году.

Новаторский характер поэмы проявился в выборе героя, в построении конфликта и в решении темы Петербурга. Анализируя жанровую природу «Медного всадника», Ю. Н. Тынянов показал, какой смысл имел у Пушкина отход от традиционного деления героев на главных и второстепенных. Поэма названа «Медный всадник», поэтому можно предположить, что главный герой — царь, основатель Петербурга. Но в поэме «главный герой (Петр) вынесен за скобки: он дан во вступлении, а затем сквозь призму второстепенного. <...> Второстепенный герой оказался ведущим действие, главным»¹⁶. Такое смещение имело глубокий смысл: исторически значимыми оказывались судьба и поступки обыкновенного, ничем не примечательного петербургского жителя. Ничтожный перед

¹⁵ См. издание, подготовленное Н. В. Измайловым: Пушкин А. С. Медный всадник. Л., 1978.

¹⁶ Тынянов Ю. М. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 154.

«горделивым истуканом» в обычной жизни, Евгений, когда «прояснились в нем страшно мысли», в нравственном, в общечеловеческом смысле становится равен ему. В пушкинской поэме «правда» строителя чудотворного, преобразователя России, и «правда» Евгения, страдающего человека, сосуществуют в трагическом противостоянии¹⁷.

В поэме пунктирно намечена более чем вековая история Петербурга: замысел Петра («здесь будет город заложен»), рост Северной столицы, трагические события в день наводнения 1824 года. «Прошло сто лет» — эта реплика адресована прежде всего Третьякову, загадавшему в свое время: «Что ж бы тогда, как пройдет уж сто лет?» «Медный всадник» — это воссоздание средствами искусства процесса истории в его глубинном, трагическом содержании. В сознании читателя формируется мысль: никакая внешняя по отношению к этому противоречивому миру поэмы точка зрения не может восприниматься как до конца объективная и справедливая. Разрешение этого противоречия может мыслиться только как результат движения самой истории. В мире поэмы эти трагически противостоящие начала (Медный всадник и Евгений) взаимосвязаны и, следовательно, изменение одного неизбежно влечет за собой изменение другого. Подтверждение этому — реакция Медного всадника на брошенное ему Евгением «Ужо тебе!» Еще Валерий Брюсов отметил, что «преследование Евгения Медным всадником изображено не столько как бред сумасшедшего, сколько как реальный факт...»¹⁸ Сюжетный ход с элементами фантастики способствует формированию в сознании читателя важнейшего вывода: в основе этого противоречивого петербургского мира нет «дурной бесконечности», он обладает динамикой, способен изменяться.

Поэма Пушкина многое определила в дальнейшей судьбе русской литературы. Это подтверждает фраза из записной книжки Александра Блока: «“Медный всадник” — все мы находимся в вибрациях его меди»¹⁹.

«...Гуманизм пушкинской повести, — писал о «Медном всаднике» Л. В. Пумпянский, — развернулся в одну из тех особенностей русской литературы, которые превратили ее в литературу мирового значения»²⁰.

¹⁷ См.: Вейдле В. Петербургские пророчества // Москва-Петербург: pro et contra / сост. К. Г. Исупов. СПб., 2000. С. 576.

¹⁸ Брюсов В. Медный всадник // Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. М., 1975. Т. 7. С. 30.

¹⁹ Блок А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 169. — Истории восприятия «Медного всадника» несколькими поколениями русских писателей посвящена книга: Осоват А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить». М., 1985.

²⁰ Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4–5. М.; Л., 1939. С. 124.

Программным в развитии петербургской темы стало пушкинское стихотворение «Пир Петра Первого» (1835). Пушкин напечатал его на первой странице первого номера своего журнала «Современник». В стихотворении дан совсем иной, нежели в «Медном всаднике», образ петербургской жизни. «В Питербурге-городке» — такое словосочетание вызывает представление о каком-то живом, уютном, почти семейном мире.

В этом мире определяющим нравственным началом является милосердие. И правит здесь Петр, который

Виноватому вину
Отпуская, веселится;
Кружку пенит с ним одну;
И в чело его целует,
Светел сердцем и лицом;
И прощенье торжествует,
Как победу над врагом.

«Это, — писал Б. В. Томашевский, — был урок и укор царю. “Пир Петра Первого”, говоривший о примирении Петра с подданными, прозрачно намекал на то, чего ждут от Николая: на необходимость возвращения ссыльных декабристов. Николай не понял или сделал вид, что не понял намека»²¹.

В 30–40-е годы XIX века тема Петербурга оказалась в центре споров западников и славянофилов. Для славянофилов Петербург — олицетворение жизни холодной, обезличенной, насильственно европеизированной, обреченной на дальнейшую бюрократизацию и омертвление. А. С. Хомяков в 1832 году, имея в виду Петербург, писал так:

Здесь, где гранитная пустыня
Гордится мертвой красотой...

Он предпослал своему сочинению два эпитафия на французском языке («Быть в Петербурге с душой и сердцем — значит быть одиноким»; и второй: «И увидел я город, где всё было каменное: дома, деревья и жители»), которые дают ясное представление об отношении автора к Петербургу²².

Ты граду дал свое названье,
Лишь о тебе гласит оно, —

²¹ Томашевский Б. В. Петербург в творчестве Пушкина // Пушкинский Петербург. Л., 1949. С. 22.

²² Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969. С. 100.

писал Константин Аксаков в стихотворении «Петру», которое в 1840-е годы не могло быть напечатано, но получило большое распространение в списках. Оно воспринималось как программное в творчестве славянофилов: это и было стихотворное публицистическое выступление на тему петровских реформ, к которым они относились отрицательно.

Не случайно молва приписывала славянофилам — то К. С. Аксакову, то А. С. Хомякову — стихотворение «Подводный город», посвященное гибели чужого, с нерусским именем города²³. Автором стихотворения был Михаил Дмитриев. Он использовал мотив, к которому охотно обращались поэты 1820–1840-х годов: гибель города под напором водной стихии. Такая картина нарисована в анонимном стихотворении, которое приписывалось то Александру Одоевскому, то Лермонтову:

...И день настал, и истошилось
Долготерпение судьбы;
И море шумно ополчилось
На миг решительной борьбы²⁴.

По свидетельству В. А. Соллогуба, Лермонтов любил «чертить пером или даже кистью вид разъяренного моря, из-за которого поднималась оконечность Александровской колонны с венчающим ее ангелом»²⁵. Картина потопа и гибели жестокого мира, изображение которого должно было ассоциироваться с Петербургом, нарисована в поэме В. С. Печерина «Торжество смерти».

В русле этой традиции было создано стихотворение М. Дмитриева. Море плещется там, где когда-то был город, о нем рассказывает мальчику старый рыбак:

Тут был город всем привольный
И над всеми господин,
Ныне шпиль от колокольни
Виден из моря один.
Город, слышно, был богатый
И нарядный, как жених;
Да себе копил он злато,
А с сумой пускал других.

Гибель города объясняется Дмитриевым нравственной виной его строителя-богатяря:

²³ Основат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить». С. 96.

²⁴ Вацуро В. Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов // Пушкин: исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 160.

²⁵ Соллогуб В. А. Воспоминания. М.; Л., 1931. С. 183–184.

Всё за то, что прочих братьев
 Брат богатый позабыл,
 Ни молитв их, ни проклятий
 Он не слушал, ел да пил...

Резонанс, вызванный этим стихотворением, объясняется в какой-то степени тем, что оно было написано в 1847 году, когда отмечалось 700-летие Москвы и когда вновь обострились споры о старой и новой столицах.

Поэтов различных общественных ориентаций объединяло убеждение, что жестокий, равнодушный к страданиям человека город должен поплатиться за содеянное им зло.

Конфликт петербургского жителя, «маленького человека», и равнодушного к его страданиям казенного Петербурга получил блестящее художественное осмысление в прозе Гоголя. Гоголь не дает описаний города, его архитектурных ансамблей. Автор «Петербургских записок 1836 года», «Носа», «Записок сумасшедшего», «Невского проспекта», «Шинели» создает художественный образ столицы, в котором выражена социальная и нравственная суть Петербурга.

Начиная с 40-х годов XIX века в русской литературе петербургская тема подавалась чаще всего в ее драматическом или даже трагическом развороте. Ведущим становится мотив страдания социально униженного человека. Десятки раз употреблявшееся политическое наименование «Северная Пальмира» постепенно приобретает иронический смысл. У Д. В. Григоровича в «Сне Карелина» (1887) это будет дано уже «в открытую»: «“Северная Пальмира”, как говорил когда-то столь преждевременно скончавшийся Булгарин»²⁶.

По-разному относились писатели 1840-х годов к Петербургу, по-разному оценивали его роль в современной русской жизни, но их объединяло сознание исключительной важности этой темы²⁷. Об этом постоянно пишет Белинский. Об этом категорично заявляет Герцен в очерке-памфлете «Москва и Петербург», который тогда широко распространялся в списках: «Говорить о настоящем России — значит говорить о Петербурге <...> который один живет и действует в уровень современным и своеземным потребностям на огромной части планеты, называемой Россией»²⁸.

²⁶ Григорович Д. В. Полн. собр. соч.: в 12 т. СПб., 1896. Т. 11. С. 139.

²⁷ Подробнее об этом см.: Петербург в русском очерке XIX века / сост. М. В. Отрадин. Л., 1984.

²⁸ Герцен А. И. Собр. соч.: в 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 33.

Именно Белинский и Герцен в те годы заговорили о «странной» любви к Петербургу, любви, которая возникает вопреки логике и обыденному сознанию. «Задавленный тяжелыми сомнениями, — писал в своем очерке Герцен, — бродил я, бывало, по граниту его и был близок к отчаянию. Этими минутами я обязан Петербургу, и за них я полюбил его». А Белинский в письме к В. П. Боткину (22 апреля 1847 года) сделал такое признание: «Я привык к Питеру, люблю его какою-то странною любовью за многое даже такое, за что бы нечего любить его»²⁹.

Пожалуй, можно сказать, что в послепушкинской литературе каждое поколение русских писателей в той или иной форме говорило о своем неприятии Петербурга или даже о ненависти к нему. Но в то же время это не исключало тяги или даже любви к этому городу. У С. Надсона находим, казалось бы, неожиданное признание:

Да, только здесь, среди столичного смятенья,
Где что ни миг, то боль, где что ни шаг, то зло, —
Звучат в моей груди призывы вдохновенья
И творческий восторг сжимает мне чело.

А в стихотворении П. Якубовича «Сказочный город» (1883) есть такие строки о городе «мглы и тоски»:

Ах! любовью болезненно-страстной
Я люблю этот город несчастный.

Любовь-ненависть к Петербургу чувствовал и сумел передать в своих стихах и Аполлон Григорьев. Москвич по рождению, он впервые попал в Петербург, когда ему было двадцать два года. Позднее поэт вспоминал: «...волею судеб, или, лучше сказать, неодолимою жаждою жизни, я перенесен в другой мир. Это мир гоголевского Петербурга, Петербурга в эпоху его миражной оригинальности»³⁰.

«В <...> чаром и страшном образе явился Петербург <...> Аполлону Григорьеву, буйному, благородному и страждущему юноше с душою Дмитрия Карамазова», — так потом сказал в своей статье «Судьба Аполлона Григорьева» Александр Блок³¹.

В 1840-е годы Григорьев написал несколько стихотворений о Петербурге, в которых на первом плане оказываются социальные и нравственные мотивы. Наибольший успех имело стихотворение «Город» («Да, я люблю его, громадный, гордый град...»), Белинский назвал его

²⁹ Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. М., 1982. Т. 9. С. 639.

³⁰ Григорьев Ап. Воспоминания. Л., 1980. С. 6.

³¹ Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 496.

«прекрасным». Свою любовь к Петербургу поэт противопоставлял любви «других»:

Не здания его, не пышный блеск палат
И не граниты вековые
Я в нем люблю, о нет! Скорбящую душой
Я прозираю в нем иное —
Его страдание под ледяной корой,
Его страдание большое.

В творчестве Григорьева 1840-х годов сказалось увлечение идеями утопического социализма (он был связан с кружком М. В. Петрашевского)³². В ряде его стихотворений Петербург предстает как «гигант, большой гниением и развратом», «великолепный град рабов, казарм, борделей и рабов».

Аналогичные по пафосу стихи писали и петрашевцы, хотя никто из них не смог найти более убедительное и яркое художественное решение этой темы, чем Григорьев. Вот несколько строк из частично сохранившегося стихотворения петрашевца В. П. Катенева:

Прости, великий град Петра,
Столица новая разврата.
Приют цепей и топора,
Мучений, ненависти, злата...³³

В 1840-е годы создается значительная часть поэмы Николая Огарева «Юмор». В ней заметен опыт осмысления пушкинского «Медного всадника»: тема исторического Петра не сливается с темой «могучего великана», «огромного всадника», которого герой видит на площади. Глубоким лиризмом наполнены строки, посвященные Петру, его «домику»:

Направо стул простой с столом,
Нева течет перед окном...
Теперь всё пусто, этот дом
На вас могильным хладом веет,
И будто в склепе гробовом
Душа тоскует и немеет,
Ей тяжело и страшно в нем.
И так она благоговеет,

³² «Как и Фурье, для которого большие города являлись воплощением хаоса, паразитизма, нищеты и разврата, характерных для капиталистического мира, петрашевцы были решительными противниками больших городов» (*Костелянец Б. О. Примечания // Григорьев Ап. Избр. произведения. Л., 1959. С. 535.*)

³³ Петрашевцы. М.; Л., 1928. Т. 3. С. 224.

Как будто что-то тут давно
Великое схоронено.

Совсем другие чувства и мысли возникают у героя поэмы, когда он видит Медного всадника или вспоминает о нем. Эти чувства и мысли противоречивы и во многом неожиданны для самого героя. С одной стороны, он чувствует себя патриотом:

Я сам был горд на этот раз,
Как будто б был причастен к делу,
Которым он велик для нас.

С другой стороны, патриотическое чувство гасится мучительными сомнениями. О Петре и о России Огарев говорит от лица своего поколения, того, которое, по словам Герцена, разбудил «гром пушек на Сенатской площади». Поэтому у героя поэмы, оказавшегося перед Медным всадником, естественно возникают вопросы:

Куда рукою кажет он?
Куда сквозь тьму вперил он очи?
Какою мыслью вдохновен,
Не знает сна он среди ночи?
С чего он горд? Чем увлечен?

В поэме даются и, казалось бы, убедительные ответы на эти вопросы:

Он тут стоит затем, что тут
Построил он свой город славный,
С рассветом корабли придут —
Он кажет вдаль рукой державной;
Они с собою привезут
Европы ум в наш край дубравный,
Чтоб в наши дебри свет проник;
Он горд затем, что он велик!

Но ответы даны по рецептам XVIII века, они не могли объяснить действительность николаевской России.

Перед глазами героя поэмы, который идет по набережной Невы, — царский дворец, а напротив него — крепость, тюрьма:

...Вопль, рыданья
И жертв напрасных стон глухой,
Проклятий полный и страданья,
Мне ветер нес с тех берегов
Сквозь стуки льдин и плеск валов.

Традиция предполагала, что в центре города должен быть храм. В Петропавловском соборе похоронен основатель Петербурга. Но здесь же, в крепости, рядом с собором находился и Алексеевский равелин с его секретным застенком. Центром города стала страшная тюрьма. Конечно, Огарев, говоря о воплях и столах, которые слышны у царского дворца, выражается метафорически. Но и эмпирическая правда не очень противоречила этому образу: тюрьма действительно была рядом и была видна — вокруг крепости колоссальное открытое пространство — всему Петербургу.

Великие замыслы Петра обернулись кошмаром политической тирании. Кто виноват в этом? Стоя на набережной Невы, около Зимнего дворца, еще как бы чувствуя на спине взгляд Медного всадника, огаревский герой размышляет о самых мучительных российских вопросах:

Дворец! Тюрьма! Зачем сквозь тьму
 Смотрите вы здесь друг на друга?
 Ужель навек она ему
 Рабыня, злобная подруга?
 Ужель, взирая на тюрьму,
 Дворец свободен от испуга?
 Ужель тюрьмою силен он
 И слышать рад печальный стон?

Но ответа пока нет, будущее загадочно, да и в прошлом нет ясности. Загадочен и двусмыслен лик Медного всадника:

И мне казалось, как сквозь сон,
 С подъятой гордо головою,
 Надменно выпрямив свой стан,
 Смеялся горько великан.

«В судьбе Петербурга есть что-то трагическое, мрачное и величественное» — это заключение Герцена («Москва и Петербург») созвучно тому образу Петербурга, который возникает в огаревской поэме.

Следующее поколение писателей — шестидесятники — взяло на себя груз этих «проклятых» вопросов. К петербургской теме обращались и Д. Минаев, и П. Вейнберг, и В. Курочкин. Но главные открытия этой эпохи связаны с творчеством Некрасова.

В поэме «Несчастные» (1856) он написал о петербургской жизни:

Но если той тревоги смутной
 Не чуждо сердце — пропадешь!

В то же время петербургскому жителю А. Ф. Белопяткину («Говорун», 1843, 1845) и герою стихотворения «Чиновник» (1845) неведома эта

«тревога смутная»: оба они — представители казенного, чиновного Петербурга. Примыкающее к вышеназванным произведениям стихотворение «Новости» (1845) имеет подзаголовок «газетный фельетон». Бодрая интонация, свободные переходы от случая к случаю, от эпизода к эпизоду. Если освободиться от захватывающей ямбово-скороговорочной интонации и взглянуть на всё происходящее «в упор», то жуткий смысл их станет очевиден. Тут намечены нравственно-психологические коллизии, которыми заинтересуется русская литература 1860–1870-х годов. У Некрасова-фельетониста цепкий и проницательный взгляд.

В стихах Некрасова находим противопоставление «Петербург — провинция», на котором строились сюжеты многих произведений 1840–1850-х годов. Герой поэмы «Несчастные» связан с обоими этими мирами. Вот «бедный городок», где «солнца каждому довольно»: собор, четыре кабака, Волга. Но этот уютный мир провинции гибелен для молодого ума:

Но там бесплодно гибнут силы,
Там духота, бездумье, лень,
Там время тянется сонливо <...>
Куда ж идти? К чему стремиться?
Где силы юные пытаться?

Ответ на эти вопросы легко находили молодые люди середины XIX века в Петербурге. Вот что написал в своих воспоминаниях об одном из таких молодых провинциалов, известном впоследствии писателе М. Л. Михайлове, Н. В. Шелгунов: «Михайлов <...> приехал в Петербург — в тот заманчивый, магнитный Петербург, который всегда тянул к себе всех даровитых людей увлекательными мечтами о широкой деятельности, известности и славе»³⁴. Об этих же надеждах провинциала сказано и у Некрасова:

...Воображенье
К столице юношу манит,
Там слава, там простор, движенье...

Но Петербург, каким он показан у Некрасова, «город роковой», жестокий и беспощадный:

Пройдут года в борьбе бесплодной,
И на красивые плиты,
Как из машины винт негодный,
Быть может, брошен будешь ты?

³⁴ Шелгунов Н. В., Шелгунова Л. П., Михайлов М. Л. Воспоминания. М., 1967. Т. 1. С. 110.

Итак, Россия в поэме Некрасова — это два противопоставленных друг другу мира: провинция и Петербург, — и оба они губительны для молодых, талантливых сил.

Валерий Брюсов в замечательной статье «Н. А. Некрасов как поэт города» обратил внимание на то, что Некрасов некоторые свои описания Петербурга противопоставляет пушкинским, прежде всего тем, которые даны в «Медном всаднике»³⁵:

О город, город роковой!
С певцом твоих громад красивых,
Твоей ограды вековой,
Твоих солдат, коней ретивых
И всей потехи боевой,
Пленный лирой сладкострунной,
Не спорю я: прекрасен ты
В безмолвье полночи безлунной,
В движенье гордой суеты!

Заявив о нежелании спорить с Пушкиным, Некрасов далее описывает город в другом, в подчеркнуто социальном ракурсе:

Душа болит. Не в залах бальных,
Где торжествует суета,
В приютах нищеты печальных
Блуждает грустная мечта.

О новаторстве Некрасова-урбаниста впервые конкретно и убедительно сказал Валерий Брюсов. В анкете, посвященной Некрасову, он свою основную идею высказал так: «Некрасов сумел найти красоту в таких областях, перед которыми отступали его предшественники. Его сумрачные картины северного города могут поспорить с лучшими страницами Бодлера...»³⁶ В цикле «О погоде» есть поразительное описание зимнего Петербурга:

Но зимой — дышишь вольно; для глаза —
Роскошь! Улицы, зданья, мосты
При волшебном сиянии газа
Получают печать красоты. <...>
В серебре лошадиные гривы,
Шапки, бороды, брови людей,
И, как бабочек крылья, красивы
Ореолы вокруг фонарей!

³⁵ Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 185–186. — Позже эту тему подробно разработал В. В. Гиппиус (*Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока*. М.; Л., 1966. С. 230–246).

³⁶ Брюсов В. Собр. соч. Т. 6. С. 74.

Некрасов часто описывает как бы случайные, попавшие на глаза детали и эпизоды городской жизни, но в них проявляются социальные драмы, угадывается трагическая суть жизни. Пожалуй, наиболее убедительно этот принцип использован в стихотворении «Утро» (1872–1873): «на позорную площадь кого-то провезли», «проститутка домой на рассвете поспешает», «офицеры <...> скачут за город: будет дуэль», «торгаши просыпаются». И наконец — финальная строфа:

Дворник вора колотит — попался!
Гонят стадо гусей на убой;
Где-то в верхнем этаже раздался
Выстрел — кто-то покончил с собой.

Читатель не знает, кто и почему застрелился, но жизнь представлена так, что нельзя усомниться: в этом городе люди неизбежно должны стреляться. Жуткий итог этого сюжета — в его обыденности: стихотворение и построено на сопоставлении обычного деревенского дня с обычным городским. «Именно вследствие необычной концентрированности, сгущенности исключительного оно переходит в свою противоположность. Один из главных и страшных смыслов произведения содержится в этой уничтоженности обыденностью исключительного. Проблема и в том, что сама смерть уже не проблема»³⁷.

Влияние города на поэта Брюсов увидел и «в самой речи» Некрасова, «торопливой, острой, свойственной нашему веку». Традиционные гармоничность, уравновешенность, мелодичность стиха противоречили бы его темам: речь шла о страданиях. Анестезия внутренней музыки стиха не должна была помешать читателю испытать боль от прочитанных слов и, может быть, почувствовать сострадание. В этом был гуманистический пафос резких, беспощадных слов Некрасова о Петербурге.

Некрасов, много писавший о жизни горожан-бедняков, выпустивший знаменитый коллективный сборник очерков «Физиология Петербурга» (1845), вдруг в цикле «О погоде» заявил, что эта тема исчерпала себя:

Ты знаком уже нам, петербургский бедняк,
Нарисованный ловкою кистью
В модной книге...

В 1850-е годы «любопытная жизнь бедняков» стала ходовой. Усердие эпигонов как бы привело к девальвации темы. Этим объясняется некрасовский призыв «не читать гуманных книжонок»: он предлагает отказаться от гуманизма «на словах» в пользу гуманизма поступка:

³⁷ Скатов Н. Н. Некрасов. Современники и продолжатели. М., 1986. С. 248.

Увидав, как читатель иной
 Льет над книгою слезы рекой,
 Так и хочешь сказать: «Друг любезный,
 Не сочувствуй ты горю людей,
 Не читай ты гуманных книжонок,
 Но не ставь за каретой гвоздей,
 Чтоб, вскочив, накололся ребенок!

Этот мотив был поддержан поэтами демократического лагеря. В «петербургской» части поэмы «Та или эта» (1861) Дмитрий Минаев писал с иронией:

Ведь известно: нам мода велела
 Жить, как истый живет демократ,
 И кричать возмутительно смело:
 Дорог нам погибающий брат!
 Дорог! да, господа, ведь не так ли?

Тема страдания, невинной жертвы Петербурга в ее историческом развороте была раскрыта Яковом Полонским в стихотворении «Миазм» (1868). Сюжет стихотворения наполнен яркими историко-бытовыми деталями и выстроен с редкой психологической точностью. В Петербурге, в богатом доме около Мойки, от непонятной болезни умирает маленький наследник. Причину его смерти убитой горем матери объясняет косматый мужичонка, явившийся к ней из петровских времен. На вопрос: кто он, как вошел? — он отвечает:

«А сквозь щель, голубка! Ведь твое жилище
 На моих костях,
 Новый дом твой давит старое кладбище —
 Наш отпетый прах. <...>
 Ты меня не бойся, — что я? мужичонко!
 Грязен, беден, сгнил,
 Только вздох мой тяжкий твоего ребенка
 Словно придушил...»

Здесь, в Петербурге, мужала русская демократия, для которой этот город стал, как писал П. Якубович, «колыбелью нашей русской свободы». У этой демократии были давние традиции и великие предшественники. Еще в поэме «Несчастные» Некрасов писал о Петербурге:

В стенах твоих
 И есть и были в стары годы
 Друзья народа и свободы,
 А посреди могил немых

Найдутся громкие могилы.
Ты дорог нам, — ты был всегда
Ареной деятельной силы,
Пытливой мысли и труда.

Петру Якубовичу Петербург дорог тем, что он учит «жить и действовать». Лирический герой стихотворения «Свидание» (1900), народо-волец по убеждению, размышляя о прошлом и настоящем страны, почувствовал свое родство с Петром I, в котором он увидел «бойца и гражданина». Они союзники в борьбе против «пошлости бесстыдной и бесславной». Герой «Свидания» обращается к Медному всаднику от имени своего поколения:

И если дел твоих и дум кипучих пламя
На искры малые распалось в бурной мгле,
Твой дух живет и в них! Твое несем мы зная,
Разбитые, с венком терновым на челе...

Петербург конца XIX века — это был уже большой капиталистический город, что сказалось на его архитектуре, ритме жизни. Александр Блок в набросках к поэме «Возмездие», имея в виду Петербург последнего десятилетия XIX века, написал: «Петербург рождается *новый*, напророченный <...> Достоевским»³⁸.

Для писателей второй половины XIX — начала XX века громадное значение имел образ Петербурга, созданный Достоевским. «Следуя за Пушкиным (“Медный всадник”), Достоевский по-новому воплотил в Петербурге русскую национальную трагедию — трагедию подавления личности. Следуя за Гоголем (петербургские повести), Достоевский сделал Петербург антитезой стихийного гуманизма русского народа»³⁹. Петербург у Достоевского — «самый фантастический», «самый отвлеченный и умышленный город», и в то же время он в высшей степени реален, он оказывает постоянное и страшное воздействие на души людей. Голядкин («Двойник»), Раскольников («Преступление и наказание»), Долгорукий («Подросток») — мысли, поступки, судьбы этих и многих других героев Достоевского в значительной степени объясняются тем, что они петербургские жители. Воздействие города проявляется в том, что герои Достоевского живут в страшном душевном напряжении, как бы на грани катастрофы, которая или вот-вот всё разрушит, или разрешит главные вопросы, прояснит самое сокровенное и важное в жизни. Размышления о Петербурге Достоевского убеждают в правоте вывода, сделанного

³⁸ Блок А. А. Собр. соч. Т. 3. С. 460.

³⁹ Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 1982. С. 10.

современным исследователем: «В петербургском тексте русской литературы отражена квинтэссенция жизни на краю, над бездной, на грани смерти и намечаются пути к спасению <...>. Именно в этом городе сложность и глубина жизни — государственно-политической, хозяйственно-экономической, бытовой, относящейся к развитию чувств, интеллектуальных способностей, идей, к сфере символического и бытийственного — достигла того высшего уровня, когда только и можно надеяться на получение подлинных ответов на самые важные вопросы»⁴⁰.

В поэме «Возмездие» Александр Блок написал, имея в виду конец XIX столетия:

Кончался век, не разрешив
Своих мучительных загадок.

Стремлением разрешить эти мучительные загадки объясняется тот обостренный интерес к петербургской теме, который проявился в начале XX века.

В какой-то мере возросший интерес к теме Петербурга был обусловлен и тем, что в 1903 году отмечался двухсотлетний (еще «прошло столет») юбилей города.

Возрождению интереса к истории Петербурга, его архитектуре, его памятникам в высшей степени способствовала деятельность сотрудников журнала «Мир искусства». Александр Бенуа в своих статьях «Живописный Петербург», «Архитектура Петербурга» и «Красота Петербурга» призывал посмотреть на Петербург свежим взглядом, без предвзятости. «Кажется, — писал он, — нет на свете города, который пользовался бы меньшей симпатией, нежели Петербург. Каких только он ни заслужил эпитетов: “гнилое болото”, “нелепая выдумка”, “безличный”, “чиновничий департамент”, “полковая канцелярия”. Я никогда не мог согласиться со всем этим и должен, напротив того, сознаться, что люблю Петербург и даже, наоборот, нахожу в нем массу совершенно своеобразной, лично ему только присущей прелести»⁴¹. В оценках и наблюдениях Бенуа много существенного и убедительного. В отличие от многих своих предшественников он ратует прежде всего за «художественное отношение» к «старому» городу, предлагает вновь посмотреть на Петербург с эстетической точки зрения.

Любовь к старому Петербургу, умение видеть его своеобразную красоту и значительность воспитывали в людях той эпохи блестящие работы самого Бенуа и художников, близких ему по восприятию го-

⁴⁰ Топоров В. И. Петербург и петербургский текст в русской литературе // Семиотика города и городской культуры. Петербург / ред. А. Э. Мальц, Тарту, 1984. С. 29,

⁴¹ Мир искусства. 1902. № 1. Хроника. С. 1.

рода, — А. Остроумовой-Лебедевой, Е. Лансере, П. Шиллинговского, М. Добужинского, Е. Кругликовой.

За два с половиной десятилетия XX века было создано громадное количество художественных произведений — и стихотворных, и прозаических, — посвященных Петербургу. Как бывало не раз в истории культуры, мода на какую-то тему приводит к издержкам. Об этом говорил Александр Блок в 1913 году в беседе с композитором М. Ф. Гнесиным: «Петербург был прекрасен, когда никто не замечал его красоты и все плевали на него; но вот мы воспели красоту Петербурга. Теперь все знают, как он красив, любят на него, восхищаются! И вот — уже нет этой красоты: город уже омертвел, красота ушла из него в другие, какие-то новые места. Красота вообще блуждает по миру»⁴².

Чисто эстетическое отношение к Петербургу не могло возобладать в литературе еще и потому, что для художественного сознания той поры колоссальное значение имел опыт литературы XIX века. Иннокентий Анненский писал об этом так: «“Петра творенье” стало уже легендой, прекрасной легендой, и этот дивный “град” уже где-то над нами, с колоритом нежного и прекрасного воспоминания. Теперь нам грезятся новые символы, нас осаждают еще не оформленные, но уже другие волнения, потому что мы прошли сквозь Гоголя и нас пытали Достоевским»⁴³.

Среди поэтов рубежа веков, обращавшихся к петербургской теме, одним из первых должен быть назван Иван Коневский (Ореус). Он многое предвосхитил в «петербургских» произведениях других символистов. В его стихах выстраивается особый сюжет, связанный с петербургским мифом: победа над стихиями обернулась победой над самой жизнью:

Так воздвигнут им город плавучий,
Город зыбкий, как мост на плотах.
Вдоль воды, разливной и дремучей,
Люди сели в бездушных дворцах.

(«Среда», 1900–1901)

Петербургская жизнь предстает в стихах Коневского как неестественно упорядоченная, геометрически организованная: плоть и кровь там «стынут, замкнуты прямыми углами»⁴⁴.

⁴² Цит. по: Орлов Вл. Поэт и город. Александр Блок и Петербург. Л., 1980. С. 148.

⁴³ Анненский, Иннокентий. Книги отражений. М., 1979. С. 358.

⁴⁴ Этот образ геометрической, прямолинейной жизни будет тщательно разработан в романе Андрея Белого «Петербург» (1916), где о сенаторе Аполлоне Аполлоновиче Аблеухове сказано: «...ему захотелось... чтобы вся сферическая поверхность планеты

В этом краю, где «граждан коренных не бывало», который «продрог под бореньем ветров», у людей особая судьба, им уготовано особое историческое сиротство:

В шумящей пустыне,
 В твердыне из камня
 На дальней границе обширной пустой стороны
 На свет родилися
 Мы, нежные дети,
 И не были сказки веков с малых лет нам родны...
 («Сверстники», 1899)

Но в стихах Коневского, казалось бы, вопреки их главному мотиву, прорастает любовь к этой стылой земле, в основе ее чувство сострадания, которое ведомо людям Петербурга:

Если там, за лампадой, убогое сердце горит,
 И его не принять ли нам в веденье наше с приветом?
 Где уютятся торги, ремесло в полумраке горит,
 Это быт устроится, глушь украсится цветом.
 («Ведуны», 1900)

В петербургских стихах Коневского Блок увидел нечто существенное для русской поэзии начала века, черту, «интересную как освещение того этапа русской поэзии, когда она из “собственно-декадентства” стала переходить к символизму. Одним из признаков этого перехода было совсем особенное, углубленное и отдельное чувство связи со своей страной и своей природой». Таким местом, которое он полюбил вопреки всему, и стал для Коневского «город Петербург, возведенный на просторах болот»⁴⁵.

Некоторые строки Коневского (Петербург как земля без «сказок века») отозвались в стихотворении Иннокентия Анненского «Петербург» (1910):

Вместо сказки в прошедшем у нас
 Только камни да страшные были.

оказалась охваченной, как змеиными кольцами, черновато-серыми домовыми кубами; чтобы вся, проспектами притиснутая земля, в линейном космическом беге пересекла бы необъятность прямолинейным законом; чтобы сеть параллельных проспектов, пересеченная сетью проспектов, в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов: по квадрату на обывателя...» (*Белый, Андрей*. Петербург. Л., 1981. С. 21).

⁴⁵ Блок А. А. Собр. соч. Т. 5. С. 599; см.: *Мордерер В. Я.* Блок и Иван Коневский // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. М., 1987.

«Чем более развивается городская душа, — писал Анненский, — тем более и безвыходно городскими становятся самые души, приспособленные к камням, музеям и выставкам»⁴⁶. «Городская», по Анненскому — значит механистическая, лишенная органики и гуманистического содержания. А такую жизнь, такой Петербург сознание, сформированное литературой XIX века (вспомним еще раз: «мы прошли сквозь Гоголя и нас пытали Достоевским»), принять не может.

Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей.
Где казнили людей до рассвета, —

к сознанию «проклятой ошибки», произошедшей в жизни страны, автора приводят размышления о конкретном историческом опыте.

О «проклятой ошибке» писали многие русские символисты. «Вина» при этом часто возлагалась на Петра. Тут сказались давние славянофильские идеи. Близкий вариант толкования «вины» встречаем в романе Д. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)» (1905) и позднее в «Петербурге» Андрея Белого. Об ошибочности «петербургского» пути у Белого сказано так: «С той чреватой поры, как примчался к невшскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит, — надвое разделилась Россия; надвое разделились и самые судьбы отечества; надвое разделилась, страдая и плача, до последнего часа — Россия»⁴⁷.

Но был в произведениях символистов и другой вариант толкования вины Петербурга, тоже подготовленный литературой предшествующего века: Петр не доделал своего дела, Россия не пошла по пути царя-преобразователя. У Иннокентия Анненского это поэтически сформулировано так:

Царь змеи раздавить не сумел,
И прижатая стала наш идол.

Иногда в подобном «двоевластии» петербургской жизни (город во власти двух начал: созидającego, творческого — Медный всадник, и разрушительного, стихийного, низменного, косного — змей) видели основу своеобразного равновесия, необходимое условие для развития страны. Максимилиан Волошин вложил эту мысль в уста графа де Местра, который так говорит о Петербурге:

⁴⁶ Анненский, Иннокентий. Книги отражений. С. 360.

⁴⁷ Белый, Андрей. Петербург. С. 99.

Он создан был безумным Демииургом.
 Вон конь его и змей между копыт:
 Конь змею — «Сгинь!», а змей в ответ: «Resurgam!»⁴⁸
 Судьба империи в двойной борьбе:
 Здесь бунт, — там строй; здесь бред, — там клич судьбе.
 («Петербург», 1915)

Часто в произведениях символистов будущее виделось в эсхатологических тонах. «Вдохновение ужаса» сумел передать Вячеслав Иванов (этот образ применил он сам в рецензии на роман Белого «Петербург») в стихотворении «Медный всадник»:

Замирая, кликом бледным
 Кличу я: «Мне страшно, дева,
 В этом мороке победном
 Медно-скачущего Гнева...»

А Сивилла: «Чу, как тупо
 Ударяет медь о плиты...
 То о трупы, трупы, трупы
 Спотыкаются копыта»...

Стихотворение написано с ориентацией на пушкинскую поэму «Медный всадник», но у читателя есть возможность связывать «вдохновение ужаса» как с прошлым Петербурга (жертвы, на костях которых воздвигнут город, жертвы кровавых событий 1905 года), так и с неясным для автора, но пугающим будущим.

Если говорить в общем плане, то можно отметить, что у символистов мы находим, как правило, не конкретно-исторический или тем более бытовой образ Петербурга, а образ мифологизированный. Причем миф о Петербурге включался ими в общесимволический миф о преображении жизни: торжество «богочеловеческого» начала возможно только через катастрофическое перерождение мира. В соответствии с этой общей мифопоэтической концепцией символистов, «Петербург — “дьявольское”, “гнилое место”, воплощение городской цивилизации, *подошедшей к последней грани всемирного катаклизма* (отсюда органическое вхождение в символистские произведения о Петербурге эсхатологических пророчеств и предреволюционных “чаяний”)⁴⁹».

⁴⁸ Resurgam (лат.) — воскресну.

⁴⁹ Миц З. Г., Безродный М. В., Данилевский А. А. «Петербургский текст» и русский символизм // Семиотика города и городской культуры. Петербург; Тарту, 1984. С. 87.

Пожалуй, наиболее яркий пример такого решения петербургской темы — эссе Евгения Иванова «Всадник. Нечто о городе Петербурге»⁵⁰. В своеобразной мифоутопии Е. Иванова два героя — два Всадника. Один из них — Всадник Медный, а второй — Всадник Бледный: «он оглушен шумом внутренней тревоги, его смятенный ум не устоял против ужасных потрясений петербургских наводнений, — оттого он и бледный». Всадник Бледный — это и Евгений, герой пушкинской поэмы, сидящий на мраморном льве, и двойник лирического героя эссе. У Петербурга есть тайна, и «она в бурю явнее становится». Смысл тайны в том, что с моря грядет очистительная буря, скоро произойдет преобразование жизни через катастрофу; Всадники — два враждующих начала русской жизни, русской истории — «должны породниться», и трагическое противостояние их прекратится. Позже Е. Иванов писал: «Образ Медного Всадника связывался у меня с бурей и революцией»⁵¹.

Наиболее явственно эсхатологический мотив был выражен в знаменитом стихотворении Валерия Брюсова «Конь блед» (1903), в котором появляется апокалиптический призрак грядущей гибели. Это и другие урбанистические стихотворения Брюсова, даже напрямую и не связанные с темой Петербурга, оказали значительное влияние на русскую поэзию начала века, и в частности на ее «петербургскую» линию. «Брюсов, — писал Д. Е. Максимов, — в первую очередь поэт-урбанист, первый русский лирик XX века, отразивший в поэзии жизнь большого города новейшего капиталистического типа. В этом его подлинное художественное открытие»⁵².

В урбанистических стихах Брюсова предстает не какой-то конкретный город, с его точными приметами, а некий город вообще, город как олицетворение некоей грядущей цивилизации. Эта тенденция сказалась и на его стихах о Петербурге.

В 1906 году под впечатлением событий 1905 года Брюсов написал стихотворение «К Медному всаднику». Принцип контрастности оказался здесь ведущим: подчеркнута какая-то особая незначительность, призрачность («как тени во сне») и города, и людей (упомянуты и пушкинский Евгений, и декабристы, и поколения людей XIX века, и современники поэта) в сравнении с единственной реальностью, существом, которое обладает действительной жизненной силой, — Медным всадником. Медный всадник предстает как одна из тех героических

⁵⁰ Белые ночи. СПб., 1907. С. 73–91.

⁵¹ Цит. по: Орлов Вл. Поэт и город. С. 89.

⁵² Максимов Д. Брюсов: поэзия и позиция. Л., 1969. С. 138.

фигур, которые Брюсов находил в различных исторических эпохах (Ассаргадон, Антоний, Александр Великий) и которыми не уставал восхищаться.

Урбанистическая лирика Брюсова оказала воздействие на творчество многих поэтов, в том числе и Блока. Однако нельзя не признать, что блоковский образ Петербурга — явление совершенно уникальное в русской поэзии. «Этот город, этот Петербург Блока, — писал Борис Пастернак, — наиболее реальный из Петербургов, нарисованных художниками новейшего времени. Он до безразличия одинаково существует в жизни и воображении... В то же время образ этого города составлен из черт, отобранных рукою такою нервной, и подвергся такому одухотворению, что весь превращен в захватывающее явление редчайшего внутреннего мира»⁵³.

У Блока было чувство глубокой личной связи с Петербургом («город мой» — частое выражение в его стихах), своей зависимости от него, которая не всегда осмысливается как благо, но всегда неизбежна. «Город ужасно действует», — такую запись он сделал в дневнике⁵⁴.

Он спит, пока закат румян.
И сонно розовеют латы.
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится Змей, копытом сжатый, —

так начинается стихотворение Блока «Петр» (1904). Петербург в этом стихотворении — город, в котором, по словам Иннокентия Анненского, «змеи и царь не кончили исконной борьбы». Петр предстает здесь как «веселый царь», в руке которого то «факельное пламя», то «зловонное кадило», то «вспыхнувший меч». Он и благословляет зло, и грозит карой за него.

В петербургском мифе неизбежно присутствует стихийное, разрушительное, враждебное Петру начало. После создания памятника на Сенатской площади оно часто стало ассоциироваться со змеем, которого топчет конь царя. В стихотворении Блока змей, «расклубившись над домами», берет в плен город. В «глухие вечера» он и царь вдруг оказываются союзниками. И тогда:

Пускай невинность из угла
Протяжно молит о пощаде.

⁵³ Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982. С. 430.

⁵⁴ Блок А. А. Собр. соч. Т. 7. С. 102.

Но близится час кары, и меняется облик царя. Медный всадник у Блока сближается с апокалиптическим всадником⁵⁵. Тут явная переключка с Евгением Ивановым.

Исторические события начала XX века Блок склонен осмыслять в контексте петербургского мифа. Поэтому стихотворение «Вися над городом всемирным» (1905), написанное в день объявления конституции, содержит в себе такую параллель:

И если лик свободы явлен,
То прежде явлен лик змеи,
И не один сустав не сдавлен
Сверкнувших колец чешуи.

Блок писал об «упрямо двоящемся образе города на болоте» (1905)⁵⁶. Петербург Медного всадника как олицетворения российского самодержавия был для Блока той косной силой, которая мешает проявиться до конца «лику свободы». В одном из его писем к Е. Иванову есть такие слова: «Опять страшная злоба на Петербург закипает во мне». И дальше Блок добавляет: «Я пишу так много и крикливо оттого, что хочу высказать ненависть к любимому городу»⁵⁷.

В стихах Блока о Петербурге периода первой русской революции сказался реальный жизненный опыт горожанина, который знал, как живет улица в эти дни. Андрей Белый позже писал об этом времени: «Общественность Блока в то время свершалась не на заседаниях, а в прогулках по Петербургской стороне... Мы блуждали по грязненьким переулкам, наполненным к вечеру людом, бредущим от фабрик домой... Здесь мелькали измученные проститутки-работницы; здесь из грязных лачуг двухэтажных домов раздавались пьяные крики; здесь в ночных кабачках насмотрелся Александр Александрович на суровую правду тогдашней общественной жизни; о ней же он, мистик-поэт, судил резче, правдивей, реальней ходульных общественников, брезгающих такими местами...»⁵⁸

У Блока нет подробных описаний города, мало примет именно Петербурга. «... Такие приметы, — пишет В. Н. Орлов, — можно сосчитать буквально по пальцам: одна из конных групп Клодта на Аничковом

⁵⁵ В староверческих легендах фальконетовский Медный всадник часто толковался как всадник Апокалипсиса (*Шмурло Е.* Петр Великий в оценке современников и потомства. Вып. 1 (XVIII в.). СПб., 1912. С. 24).

⁵⁶ *Блок А. А.* Указ. соч. Т. 5. С. 599.

⁵⁷ Там же. Т. 8. С. 131.

⁵⁸ *Белый, Андрей.* Воспоминания о А. А. Блоке // Эпопея (Берлин; Пг.). 1922. № 2. С. 225–226.

мосту, Медный всадник, латник на кровле Зимнего дворца, фиванские сфинксы на правом берегу Невы, Елагин мост, дважды упомянутая часовня на Крестовском острове, Петропавловский шпиль, “Невская башня”, площадь Сената... И все»⁵⁹. Почему же у нас возникает убежденность, что абсолютное большинство блоковских урбанистических стихов — о Петербурге?

Блоковская «блуждающая пристальность» (Б. Пастернак) проявляется в том, что в его стихи входят как бы случайные, а на самом деле очень точные детали облика и жизни города. Поэтому нет сомнения, что строки:

Под утро проснулся от шума
И треска несущихся льдин, —

про Петербург. И эти:

Ты смотришь в очи ясным зорям,
А город ставит огоньки,
И в переулках пахнет морем,
Поют фабричные гудки, —

тоже про Петербург. И таких примеров можно привести множество.

Предчувствие «неслыханных перемен» с годами обострило интерес Блока к историческому плану петербургской темы. Самый яркий пример — поэма «Возмездие» (1910–1916). Предполагается, что первоначально Блок собирался назвать ее «Петербург»⁶⁰. И вновь, как это было не раз в русской литературе, погружение в прошлое (в поэме описывается Петербург последней трети XIX века) приводит художника к «самому началу» — к образу Петра Первого:

(Сон, или явь): чудесный флот,
Широко развернувший фланги,
Внезапно заградил Неву...
И Сам Державный Основатель
Стоит на головном фрегате... —

а вслед за тем — к одному из основных вопросов всей русской литературы:

Какие ж сны тебе, Россия,
Какие бури суждены?..

В произведениях Блока, запечатлевших великие бури России (прежде всего это, конечно, касается поэмы «Двенадцать»), неизменно присутствует образ города на Неве.

⁵⁹ Орлов Вл. Поэт и город. С. 59.

⁶⁰ Долгополов Л. На рубеже веков. С. 188.

В литературе постсимволизма возрастает интерес к истории Петербурга, особенно Петербурга XVIII века, к городу как эстетическому целому. Пожалуй, стремление взглянуть на Петербург (вспомним призывы А. Бенуа) с эстетической точки зрения сказалось сильнее всего именно в поэзии 1910-х годов. В это время появляется большое количество поэтических произведений, в которых тщательно и любовно описывается петербургский архитектурный пейзаж. Один их самых ярких примеров находим у Георгия Иванова:

На Западе желтели облака,
Легки, как на гравюре запыленной...

И далее, вслед за описанием петербургских деталей, идет итоговая строфа, которая вновь отсылает нас к гравюрам XVIII века:

Сходила ночь, блаженна и легка,
И сумрак розовый стусился в синий,
И мне казалось, надпись по-латыни
Сейчас украсит эти облака.

О сходном восприятии Петербурга напишет через тридцать лет в «Северных элегиях» Анна Ахматова:

Не я одна, но и другие тоже
Заметили, что он подчас умеет
Казаться литографией старинной,
Не первоклассной, но вполне пристойной,
Семидесятых, кажется, годов.

Обостренным вниманием к культурам с ярко выраженными чертами отмечено творчество Осипа Мандельштама. В ряду близких ему тем — ампиный Петербург и пушкинский Петербург. Реконструкция образа далекой культуры не превращается у Мандельштама в самоцель, в его стихах намечается диалог культур, сегодняшней и какой-то другой, не похожей на сегодняшнюю, но глубоко с ней связанной.

Над желтизной правительственных зданий
Кружится долго мутная метель,
И правовед опять садится в сани,
Широким жестом запахнув шинель...
Тяжка обуза северного сноба —
Онегина старинная тоска;
На площади Сената — вал сугроба,
Дымок костра и холодок штыка...—

так пушкинскую эпоху поэт сопрягает с современностью, и потому в его «Петербургских строфах» «чудак Евгений» — это одновременно

и пушкинский герой, и человек XX века, которому приходится «бензин вдыхать». В своих попытках воссоздать образ Петербурга прошлого Мандельштам не сбивается на стилизацию, он «пробивается к историческому пониманию своего предмета, тем самым и пушкинской и блоковской традиции русской литературы»⁶¹.

Для Анны Ахматовой Петербург, «город, горькой любовью любимый», «гранитный город славы и беды», — не фон для лирических сюжетов, которые разворачиваются в ее стихах, а их необходимое начало:

Оттого, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В миг, когда над Летним садом
Месяц розовый воскрес...

Не только общую атмосферу петербургской жизни передает Ахматова в своих психологических историях, но и конкретный, реальный образ города. Л. Я. Гинзбург вспоминает, что Г. А. Гуковский в свое время заметил: «В стихах о Петербурге всегда упоминалась река — Нева. А вот Ахматова увидела в Петербурге реки, дельту и написала: “Широких рек сияющие льды”...»⁶²

С давних пор, со времен шестидесятников — Василия Курочкина и Дмитрия Минаева, существовала в русской поэзии сатирическая линия в истолковании петербургской темы. В начале века она была продолжена Демьяном Бедным («Дом») и поэтами журнала «Сатирикон» (Саша Черный, П. Потемкин, В. Горянский, В. Князев).

Социально-нравственная проблематика в трактовке петербургской темы, гротесковые сдвиги в обрисовке персонажей и ситуаций — эти качества резко выделяют поэтические опыты сатириконовцев. Сатирический «бытовизм» поэтов этой группировки помогал увидеть неожиданное в привычном. Банальная жанровая ситуация, как, например, в стихотворении П. Потемкина «У дворца», иронически подсвеченная, становится яркой и запоминающейся. Этой же цели — обнаружить бессмысленность привычной, механистической, антиэстетической жизни — служит фантастика в «Необычайной истории» В. Горянского <1916>. В Петербурге, на Невском, на балконе гостиницы, вдруг появился и заиграл на арфе Орфей:

Фонтанами голубыми взмыли аккорды.
Солнечная песня на Невском нависла.

⁶¹ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 362.

⁶² Гинзбург Л. Ахматова // Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 126.

И вот автомобильные тупые морды
Вдруг насторожились, полные смысла...

Элементы фантастики, гиперболизации, разговорная манера речи, фамильярность интонации — эти качества поэзии сатириконовцев были близки Маяковскому. Пример тому — его «Последняя петербургская сказка». Фантастический сюжет: «Трое медных» — император Петр, змей и конь — тихо, «чтоб не спугнуть Сенат», спустились с гранита, явились в гостиницу «Астория» и «по карточке спросили гренадин». Поэтический смысл сюжета в том, что на них никто не обратил внимания, никто не удивился такому явлению. Петр становится «узником, закованным в собственном городе» не потому, что враждебные ему силы оказались сильнее его, а потому, что здесь до него никому нет дела. Не случайно «пушкинскую» строку «Запирую на просторе я» Маяковский рифмует со словом «Астория», названием гостиницы, которая в этом стихотворении становится символом суетной, сытой, пошлой жизни.

Чувство одиночества, которое достается в удел Петру, герою «Последней петербургской сказки», роднит его с героем раннего Маяковского.

На исходе первой четверти XX века интенсивность петербургского текста резко падает. И думается, своя несомненная логика есть также в том, чтобы, завершая статью, вспомнить о стихах Константина Вагинова. Ведь его творчество, по мнению авторитетного исследователя, «представляет собой как бы отходную по Петербургу» и его можно считать «закрывателем темы» (В. Н. Топоров)⁶³.

Стихотворения, о которых шла речь, создавались на протяжении почти двух столетий. В поэтических строках запечатлены различные этапы исторической жизни Петербурга, переданы яркие детали менявшегося от десятилетия к десятилетию облика города. Если в стихотворении речь идет о каких-то частностях петербургской жизни, мы не можем не помнить о главном — об удивительной истории этого города, его особой роли в русской культуре, в жизни нации.

2002

⁶³ Метафизика Петербурга. Вып. 1. С. 209.

«БЛУЖДАЮЩАЯ ПРИСТАЛЬНОСТЬ» ПЕТЕРБУРГСКОГО «ЗЕВАКИ»

Выражение «блуждающая пристальность» принадлежит Борису Пастернаку, так он сказал о стихах Александра Блока¹. Как кажется, это выражение очень подходит для характеристики того взгляда на мир, который представлен в ряде очерков середины XIX в., посвященных Петербургу. Об одном из таких очерков как раз писал Александр Блок в статье «Судьба Аполлона Григорьева» (1915). Блок считал, что автором «Заметок петербургского зеваки», опубликованных в журнале «Репертуар и Пантеон» (1844. № 8; подпись: А. Г.), был Аполлон Григорьев². Такого же мнения придерживался и Н. П. Анциферов³. В свое время автор этих строк перепечатал «Заметки...» в сборнике «Петербург в русском очерке» (Л., 1984). Надо отметить, что Б. Ф. Егоров не включил этот очерк в «Библиографию критики и художественной прозы Ап. Григорьева»⁴. Чуть позже сомнение по поводу авторства Ап. Григорьева высказал А. Л. Осповат⁵. А недавно Д. М. Магомедова установила, что автором «Заметок...» является Владимир Рафаилович Зотов⁶. «Очевидно, — пишет исследовательница, — Блок сопоставил один из псевдонимов, которым Григорьев подписал заметку три года спустя, в 1847 году: “Москва и Петербург, заметки зеваки А. Трисмегистова”. <...> Именно слово “зевака” и стало поводом для атрибуции заметки в журнале “Репертуар и Пантеон”»⁷.

Но дело не только в том, что оба автора использовали в названии слово «зевака». В этих двух очерках — и не только в этих — сходными

¹ Пастернак Б. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982. С. 429.

² Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 495, 496.

³ Анциферов Н. П. «Непостижимый город...» Л., 1991. С. 108.

⁴ Учен. зап. Тартуского ун-та. 1960. Вып. 5.

⁵ Осповат А. Л. Примечания // Григорьев А. Одиссея последнего романтика. М., 1988. С. 483.

⁶ Магомедова Д. М. Комментируя Блока. М., 2004. С. 22–25.

⁷ Там же. С. 23.

оказались позиции повествователей, не объективных наблюдателей, а «зевак», свободно отдающихся своим впечатлениям.

Очерк, как и всякий литературный жанр, явление, сформировавшееся исторически, он постепенно накапливал признаки, которые можно рассматривать как необходимые и достаточные для его идентификации. И все-таки надо отметить: очерк — форма достаточно свободная. Как заметил М. Горький, «очерк стоит где-то между исследованием и рассказом»⁸. Этим «где-то» обозначено довольно большое пространство, в нем есть простор для возникновения различных внутрижанровых модификаций. К тому же границы, отделяющие очерк «от других эпических жанров, весьма условны и подвижны»⁹.

Как отмечено в только что процитированном справочном издании, очерк — это жанр «с ярко выраженной организующей ролью авторского “я”»¹⁰. В очерках середины XIX в., посвященных Петербургу, как правило, обозначалась особая точка восприятия города, возникал образ рассказчика: «путешественника», «москвича», «провинциала», «наблюдателя нравов», а в «физиологиях» — исследователя, стремящегося к максимальной объективности.

Тезис о том, что очерк — жанр описательный, высказывался и иллюстрировался неоднократно. Но, как заметил В. Шмид, «границы между нарративными и описательными произведениями <...> не всегда четки <...> описательные тексты имеют тенденцию к нарративности по мере выявления в них опосредующей инстанции»¹¹. В очерках, о которых ниже пойдет речь, как раз можно обнаружить «опосредующего нарратора». Думается, рассматриваемые примеры позволяют прояснить что-то существенное в эволюции этого жанра.

Упомянутые очерки В. Зотова и А. Григорьева появились в эпоху натуральной школы, когда на страницах печатных изданий доминировали так называемые физиологии. По подсчетам А. Г. Цейтлина, за десять лет — с 1839 по 1848 г. — в России было опубликовано около 700 физиологических очерков¹². Эта разновидность жанра хорошо изучена (работы А. Г. Цейтлина, В. И. Кулешова, Ю. В. Манна, К. Степановой и др.). Отметим лишь, что в «физиологиях» всегда чувствуется определенная установка: быть максимально объективным, сделать

⁸ Горький М. Собр. соч.: в 30 т. М., 1955. Т. 30. С. 151.

⁹ Гордеева Е. Ю. Очерк // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. Ст. 707.

¹⁰ Там же.

¹¹ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 19, 20.

¹² Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе: (Русский физиологический очерк). М., 1965. С. 98.

скрытое явным, дать типовую характеристику героя. Как заметил в свое время Г. А. Гуковский, «натуральное мышление восприняло мир как ряд практических задач»¹³. «В “физиологии”, — пишет Ю. В. Манн, — достаточной мотивировкой раскрытия заповедного служил уже авторский интерес к натуре, установка на неуклонное расширение материала, на выпытывание скрытых тайн. <...> Словом, “физиологизм” — это уже мотивировка»¹⁴. Наличие жесткой установки обуславливало и силу, и ограниченность этой разновидности очерка. Жанр с «такими устойчивыми принципами формообразования», по мнению К. Степановой, не мог долго просуществовать: «...едва родившись, физиологический очерк должен был сам себя уничтожить именно в силу своей консервативности»¹⁵. Но этого не произошло. В 40-е гг. XIX в. была создана мощная традиция, затухание которой длилось несколько десятилетий¹⁶.

Вернемся к петербургскому «зевাকে». В 40-е гг., во время абсолютного доминирования на поле русской очерковой прозы «физиологии» с их явно выраженной установкой на объективное описание, классификационным методом, перенятым у естественных наук, вести описание Петербурга от имени «зевачи», или «фланёра», означало резкий, даже демонстративный сдвиг, уклонение от центрального потока.

Чем отличается взгляд «зевачи» на Петербург, почему эстетическая позиция такого рассказчика (даже если автор не употреблял слово «зевача» или «фланёр») будет воспроизводиться в очерках более позднего периода? Для того чтобы «воспринять чудный город», сказано в «Заметках...» В. Зотова, «должность петербургского зевачи самая приличная и удобная»¹⁷. Ведь для этого необходимо «особенное, шестое чувство, составляющее нечто среднее между чутьем и пронизательностью». А главное: «...чтобы вы не занимали ни одной должности, не несли на себе ни одной служебной обязанности». В утверждении такой эстетической позиции — не анализ и классификация, а «чутье и пронизательность», отказ от заранее принятой установки — чувствуется

¹³ Гуковский Г. А. Неизданные повести Некрасова в истории русской прозы сороковых годов // Некрасов Н. А. Жизнь и похождения Тихона Тростникова. М.; Л., 1931. С. 379.

¹⁴ Манн Ю. В. Натуральная школа // История всемирной литературы. М., 1989. Т. 6. С. 391.

¹⁵ Степанова К. Очерк как жанр описательный // Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII — XIX в. / ред. А. И. Груздев. Л., 1974. С. 53.

¹⁶ См. об этом: Чудаков А. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 70–75.

¹⁷ Зотов В. Р. Заметки петербургского зевачи // Петербург в русском очерке XIX века. СПб., 2005. С. 83.

явное несоответствие с принципами «физиологии», принципами, которые в 1845 г. получили мощную реализацию в сборнике «Физиология Петербурга», вышедшем под редакцией Н. А. Некрасова.

Зотовский «зевака» стремится уйти от очерковой описательности, более того, он — в этом, очевидно, сказался опыт пушкинского «Путешествия в Арзрум» — направляет свои усилия на то, чтобы переосмыслить действительность.

«...В ожидании благосклонного внимания читателя пройдем по Петербургу неофициальным образом. В тех географиях, где города очень удачно обозначаются одним эпитетом, как например: Париж — город великолепный, Лондон — обширный, Вена — промышленный, Мадрид — красивый, Москва — древний, Петербург назван *регулярным*. Не правда ли, как по одному прилагательному вы тотчас узнали существенное отличие одной столицы от другой и никогда не смешаете Парижа с Веной и Москвы с Лондоном? И сам Петербург — как удачно он определен одним словом. Разве не главная черта его та, что он регулярен? Разве есть что-нибудь на свете важнее регулярности? Взгляните, в какую удивительную линию вытянуты все улицы его!»

Прочитав этот отрывок, Александр Блок восторженно заметил:

«Кто писал это? — Точно Андрей Белый, автор романа “Петербург”; но Андрей Белый, вероятно, не знает ничего о существовании “зевачки” сороковых годов. Очевидно, Петербург “Медного всадника” и “Пиковой дамы”, “Шинели” и “Носа”, “Двойника” и “Преступления и наказания” — всё тот же, который внушил вышеупомянутые заметки — некоему зеваче и сумбурный роман с отпечатком гениальности — Андрею Белому. Не странно ли все-таки, что об одном и том же думали русские люди двадцатых, тридцатых, сороковых... девятидесятых годов и первого десятилетия нашего века?»¹⁸

Наблюдение давнее и верное: роман и повесть натуральной школы во второй половине 1840-х гг. отводят русскую литературу от опасности повального дагерротипирования. Это в свое время чутко уловил Ап. Григорьев, заговоривший о «сентиментальном натурализме». Но очерк 1840-х гг. по творческим установкам неоднороден. «Физиологии» на авансцене, но они не закрывают всю сцену.

Очерк Ап. Григорьева «Москва и Петербург: Заметки зевачки» имеет подзаголовок «Вечер и ночь кочующего варяга в Москве и Петербурге». «Варяг» здесь значит «чужой», не знающий домашнего пристанища, как

¹⁸ Блок А. А. Собр. соч. Т. 5. С. 496.

сказано, не имеющий «части в семейном самоваре»¹⁹. Резко заявленная позиция рассказчика — готовность «зевать на все»:

«Мои заметки в полном смысле — впечатления зеваки, не французского фланера, который фланирует для того, чтобы видеть и замечать, потому что живет гораздо более жизнью других, чем собственно, — не немца-путешественника, который и смотрит-то на что-нибудь не иначе, как с научною целию, — не англичанина-туриста, который возит всюду только самого себя и показывает только собственную особу, — нет, это беспритязательные, простые заметки русского зеваки, зевающего часто для того, чтобы зевать, зевать на все — и на собственную лень, и на чужую деятельность. Зевота как искусство для искусства, искусство само по себе служащее целию — найдено только русской природой...»²⁰

Рассказчику знакома и московская «хандра», и петербургская «скука». Ни в Москве (ночные метания по городу мимо чужого семейного счастья, поездки к цыганам, посещение собрания, где обсуждаются «важные вопросы», возможность «потолкаться» между масок и домино в театральном маскараде), ни в Петербурге («танцевальное собрание», преферанс, «участие к вопросам, о которых пишут в газетах и о которых сказал в своей речи Гизо», театр, где «самое наслаждение давит вас самих зевотой пресыщения») — нигде не обрести «варягу» покоя души.

Думается, григорьевский «зевака» может служить примером для подтверждения мысли, высказанной К. Г. Исуповым: «С формированием в русской культуре межстоличного диалогизма происходит важный историко-психологический процесс: возникает новый тип городской личности, который характеризуется непредсказуемым сочетанием несочетаемых ролей, например, гуляки и одинокого мыслителя...»²¹

Нервная речь, самоирония, духовные порывы и экзистенциальная скука и «врожденное во всяком истом петербургце отвращение от домашнего очага» — в этих чертах «зевачи» угадываются некоторые будущие герои Достоевского.

«Зевака», как автор «физиологии», пристально вглядывается в описываемый мир, но характер его наблюдений, их импульс другой. «Зевака» не берет на себя обязательство педантично регистрировать увиденное, материалом для его рассказа становится не «сырая» эмпирика,

¹⁹ Григорьев А. Одиссея последнего романтика. С. 313.

²⁰ Там же. С. 312.

²¹ Исупов К. Г. Диалог столиц в историческом движении // Москва — Петербург: Pro et contra. СПб., 2003. С. 74.

а опыт рефлексии, осмысления увиденного. Поэтому «зевака» легко переходит от размышлений о действительности к попыткам постичь суть увиденного с помощью воображения.

Так поступает, например, Пантелеймон Кулиш в очерке «Прогулки по Петербургу. Утро на толкучем рынке» (1853). Автор не употребляет слово «зевака», но по сути реакции рассказчика на увиденное это та же позиция. «Чего вы не увидите на руках у этого народа, который снует перед вами взад и вперед! — описывает П. Кулиш рынок. — Часы, шали, железные шпоры, занавески к окнам... и не перечтешь всего. <...> для меня такие вещи составляют предмет разнообразных размышлений. Это отрывки из повестей и романов действительной жизни». Далее идет рассказ о старике Михеиче, продающем старые книги, и очерк начинается «набухать» сюжетными подробностями, но все-таки не превращается в рассказ или повесть. Обозначив, что у него есть возможность перевести рассказ в другую жанровую плоскость, автор демонстративно отказывается идти по этому пути: «...я не чувствую на этот раз вдохновения и боюсь испортить сюжет, взявшись за него с холодным воображением и сердцем»²². Итак, сохраняя «необязательную» позицию по отношению к описываемому миру, «зевака» не может претендовать на строгую объективность и беспристрастность (явное отличие от «физиологии»), но зато он получает другую меру свободы в выборе средств изображения, в частности в использовании чисто художественных приемов рассказа.

Яркий пример находим у Василия Слепцова. Его очерки часто представляют собой ряд эпизодов и картин, соединенных по агглютинативному принципу²³. Необычность подачи материала смущала некоторых критиков. Так, А. Скабичевский категорично заметил: «Факты, выставляемые В. Слепцовым, или слишком мелочны, или слишком случайны»²⁴.

В очерке Слепцова «Отрывок из дневника» (написан в 1864 г., запрещен цензурой, опубликован лишь через сто лет²⁵) — узнаваемый герой: петербургский «зевака», охваченный «скукой смертной». Очерк состоит из ряда сцен и эпизодов петербургской жизни. По своей поэтике очерк Слепцова резко расходится с традицией «физиологии». Дело не только в том, что в нем много как бы случайного и что в нем разбросаны намеки на те или иные ситуации общественной жизни тех лет, намеки,

²² [Кулиш П. А.] Прогулки по Петербургу: Утро на толкучем рынке // Современник. 1853. № 1. Отд. VI. С. 41.

²³ См.: Чудаков А. Мир Чехова. С. 95–99.

²⁴ Скабичевский А. Соч.: в 2 т. СПб., 1895. Т. 1. С. 131.

²⁵ Литературное наследство. М., 1963. Т. 71 (публ. М. Л. Семановой).

которые «затемняют» текст. Некоторые фрагменты текста не поддаются рациональному истолкованию. Вот эпизод из очерка:

«Шел по Конногвардейскому бульвару и думал: если на меня нападут разбойники, возьмут за горло и скажут: давай деньги, а то вот видишь, топор! — Я, разумеется, отдам деньги. Что это, жертва будет или нет?! Или если дом загорится, а я буду в то время в гостях. Узнаю, прибегаю. — Батюшки! Попугай у меня там в клетке сидит. Спасите! Один пожарный говорит: пожалуйста десять рублей — вытащу. И вытащит, и я ему должен отдать десять рублей. Что это, я жертву принесу или нет? Само собой разумеется. А пожарный жертвовал или нет? — Жертвовал жизнью. Что она ему стоит? Десять рублей. А я жертвовал жизнью пожарного для спасения попугая, стало быть, я скотина. Когда я это думал, мимо меня прошел татарин и сказал: полковник, купи халат»²⁶.

Воспринимая эпизод через блуждающий взгляд «зеваки», читатель чувствует, что у таких «лишних» подробностей (мельком замеченный татарин с его халатом) есть какая-то смыслообразующая функция. Ап. Григорьев писал: «Манера натуральной школы состоит в описывании частных, случайных подробностей действительности, в придаче всему случайному значения необходимого...»²⁷ Если позволить себе некоторую резкость формулировки, то можно сказать, что в очерках, в которых рассказ ведет «зевака», в частности у Слепцова, многое существенное и даже необходимое подается как случайное. «Блуждающая пристальность» петербургского «зеваки» делала читателя более восприимчивым к новым эстетическим принципам построения не только очерка, но и сюжетных произведений и самого Слепцова, и писателей последней трети XIX в.²⁸

2008

²⁶ Петербург в русском очерке XIX века. Л., 1984. С. 220.

²⁷ Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967. С. 98.

²⁸ См.: Чудаков А. Мир Чехова. С. 95–113.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть I

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОНЧАРОВ

Первый «идеалист» Гончарова «Иван Савич Поджабрин»	5
«Кольцо в бесконечной цепи человечества». Роман «Обыкновенная история»	26
«Сон Обломова» как художественное целое	77
«На пороге как бы двойного бытия...»	101
Роман «Обломов»	101
Эпилог романа «Обломов»	154

Часть II

СОВРЕМЕННОКИ И. А. ГОНЧАРОВА

Пейзаж в прозе Д. В. Григоровича (эстетическая функция и художественная структура).	171
Сюжет в романах Д. В. Григоровича	183
«...Ударить по надлежащей струне» (стихотворение Афанасия Фета «Пришла, — и тает всё вокруг...»)	199
«Ты — как отзвук забытого гимна...» («Бесприданница» А. Н. Островского)	210
«Под тяжелым петербургским небом...» (роман В. В. Крестовского «Петербургские трущобы»)	228
«...Я пишу не для печати» (творчество А. Н. Апухтина)	252
Петербург в зеркале поэзии	287
«Блуждающая пристальность» петербургского «зеваки».	320

Научное издание

Отрадин Михаил Васильевич

«НА ПОРОГЕ КАК БЫ ДВОЙНОГО БЫТИЯ...»

О ТВОРЧЕСТВЕ И. А. ГОНЧАРОВА И ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ

Редактор *В. С. Кизило*

Корректоры *В. О. Кондратьева, М. К. Одинокова*

Технический редактор *Е. М. Денисова*

Художественное оформление *С. В. Лебединского*

Лицензия ЛП № 000156 от 27.04.99. Подписано в печать 12.12.2011.

Формат 60 × 90^{1/16}. Усл. печ. л. 20,5. Тираж 400 экз. Заказ №

Филологический факультет

Санкт-Петербургского государственного университета.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11

Отпечатано в типографии

ОАО Издательско-полиграфическое предприятие «Искусство России»

198099, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, 38/2