

С.В. САВИНКОВ
А.А. ФАУСТОВ

АСПЕКТЫ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРНОЙ
ХАРАКТЕРОЛОГИИ

Издательство Кулагиной — Intrada
Москва
2010

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2Рос-Рус)1
С13

С.В. Савинков, А.А. Фаустов. Аспекты русской литературной характеристики. — М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. — 332 с.

Рецензенты

профессор Н.Д. Тамарченко
(Российский государственный гуманитарный университет)
ведущий научный сотрудник А.И. Иваницкий
(Институт высших гуманитарных исследований)

Монография основывается на понимании характера как логики развертывания литературного персонажа в тексте и посвящена прежде всего описанию таких универсальных для русской литературы XVIII — начала XX вв. характеров, как «Герой», «обыкновенный человек» и «маленький человек».

Для специалистов в области истории русской литературы и культуры, теории литературы, а также преподавателей, аспирантов, магистров, студентов гуманитарных факультетов, всех заинтересованных читателей русской литературной классики.

Книга подготовлена в рамках выполнения проекта 2.1.3 / 4705
«Универсалии русской литературы (XVIII — начало XX вв.)»,
при поддержке гранта Федерального агентства по образованию
(Рособразования).

ISBN 978-5-87604-223-1

© С.В. Савинков, А.А. Фаустов, текст, 2010.
© Издательство Кулагиной — Intrada, макет, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие		5
<i>Глава 1</i>	Три измерения героического	6
I	Герой и время	6
II	Герой и судьба: случай Базарова	51
III	Герой и толпа: фрагменты истории (от Баратынского до Горького)	63
<i>Глава 2</i>	Категория «готовности» и метаморфозы героического	84
I	На пути к роману Достоевского: типология героя	84
II	<i>Неоконченность</i> и <i>окончателность</i> : о формах бытия гоголевского человека	92
III	<i>Готовое</i> и <i>неготовое</i> как формы существования в творчестве Достоевского	108
IV	Человек без титула: к образу <i>титулярного советника</i>	132
<i>Глава 3</i>	Маленький человек: эпизоды биографии	149
I	Предыстория	149
II	К.Н. Батюшков	153
III	Н.В. Гоголь	159
IV	Рядом с Ф.М. Достоевским	178
V	Ф.М. Достоевский	185
VI	Эпилог	203
<i>Глава 4</i>	Из истории обыкновенных людей и обыкновенного	218
I	В тени возвышенного	218
II	Борьба за обыкновенное (И.В. Киреевский и В.Г. Белинский)	224
III	По ту сторону обыкновенного и необыкновенного (А.С. Пушкин)	229
IV	От обыкновенного к скучному (Н.В. Гоголь)	237

V	Обыкновенная, слишком обыкновенная история (И.А. Гончаров)	246
VI	Ниспровержение необыкновенного («шестидесятники»)	257
VII	Текучесть и проблематичность обыкновенного (Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский)	262
VIII	«Скука жизни» (А.П. Чехов)	275
IX	Бунт обыкновенного	286
<i>Эккурс А</i>	Невозможность чудесного: гоголевские «Записки сумасшедшего» и в их окрестностях	289
<i>Эккурс В</i>	К семиотике зевания: Гончаров на фоне Пушкина	301
<i>Эккурс С</i>	«Ошибка» и «история» в повествовательном пространстве Гончарова и Достоевского	319

Предисловие

Предлагаемая вниманию читателей книга является продолжением совместной монографии авторов «Очерки по характерологии русской литературы»¹. Концептуальным фундаментом обеих работ служит понимание характера как логики развертывания литературного героя в тексте². Подобный взгляд на литературную характерологию исходит из представления о «смешанном», тектоническом строении литературной реальности, в которой лексический и референтный ярусы неотрывны друг от друга³. Характеры в этой реальности занимают привилегированное положение не только в силу естественного антропоцентризма литературы Нового времени, но еще и потому, что регулярно делаются объектом литературной, литературно-критической, публицистической рефлексии и тем самым получают закрепленный — «прототерминологический» — лексико-семантический и ономастический облик, свое устойчивое имя.

Характеры (а также порождающие их и сопутствующие им структуры) могут иметь различный «радиус действия». И в книге рассматриваются по преимуществу те из них, которые могут считаться для русской литературы второй половины XVIII — начала XX веков универсальными — существующими и трансформирующимися на протяжении всего этого периода, воплощающимися в произведениях (и в героях) различных авторов, как общее в единичном, но так, что всякий раз при этом они по-новому включаются в новый лабиринт уникальных образно-смысловых сцеплений.

Методологически разделы книги не во всем однородны. И авторы осознанно не стремились привести их к общему знаменателю, в том числе и для того, чтобы читатели могли убедиться в «плюсах» и «минусах» используемых аналитических техник. Композицию исследования можно было бы назвать отчасти контрапунктной, отчасти джазовой: некоторые его темы при общем поступательном развитии материала переходят из одной части в другую, сходятся, расходятся, множественно отражаются друг в друге.

Книга складывалась на протяжении нескольких лет, и отдельные ее фрагменты печатались — в том или ином виде — в различных периодических и непериодических изданиях. Остается добавить, что первые две главы написаны С.В. Савинковым, остальные разделы книги — А.А. Фаустовым; первые два раздела первой части первой главы написаны авторами совместно.

¹ Фаустов А.А., Савинков С.В. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998.

² См. введение к указанной монографии, а также: Фаустов А.А. Характер // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 286-287.

³ Подробнее см. об этом: Фаустов А.А. Литературные универсалии: на пути к терминологической демаркации // Универсалии русской литературы. Воронеж, 2009. С. 8-28.

Глава 1.

Три измерения героического

1. Герой и время

1.1. Под знаком конца: «Герой нашего времени»

Представление о развитии истории по нисходящей для русских писателей первой трети XIX века было общим. В полном соответствии с античной традицией, золотой век являлся для них достоянием далекого прошлого, а *наше время* отвечало всем признакам, присущим лишенному героического измерения веку железному.

1. Печорин как «современный человек»: «вампирический» элемент в «Герое нашего времени»

Знаменитое размышление «героя» об органической природе идеи и о соответствующих ее становлению формах-действиях — это размышление о смысле и конечной цели человеческого развития. И оно — вполне в духе времени. Родоначальник «органической критики» А.А. Григорьев не случайно заметил: «Мы знаем все, как знает даже Печорин, что идея есть явление органическое, что она носится в воздухе, которым мы дышим, что она имеет силу...»¹. И в самом деле, печоринская сентенция о необходимости достижения высшего состояния самопознания (при котором «человек может оценить правосудие Божие») — это почти что цитата из Д.В. Веневитинова, пламенного поклонника новейшей философии: «...Вот идея, одна только могущая одушевить вселенную; вот цель и венец человека... та степень, на которой он отдает себе отчет в своих делах и определяет сферу своего действия»².

«Герой времени» знает и о том, что это «высшее состояние» достигается не сразу, а в результате постепенного и правильного вызревания идеи: «Страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии: они принадлежат юности сердца... многие спокойные реки начинаются шумными водопадами, а не одна не скачет и не пенится до самого моря. Но это спокойствие часто признак великой, хотя скрытой силы...»³. Но

¹ Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 42.

² Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. Письма. Воронеж, 1985. С. 197.

³ Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т.; М.; Л., 1956. Т. VII. С. 294. В дальнейшем ссылки на лермонтовские сочинения будут даваться по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках.

достигает ли Печорин такой степени развития (следуя, как и река, своему «естественному ходу»), при котором, как сказал бы тот же Веневитинов, его «характер... развился бы собственной своей силою и принял бы направление самобытное, ему свойственное...»?¹ Очевидно, что нет. Идеальная программа не реализуется, **окончательная** стадия не достигается.

В письме И.С. Тургенева к Т.Н. Грановскому (1839) встречаем любопытное самонаблюдение: «Недавно мне пришла в голову мысль... что «von lauter Werden komm' Ich nie an die Tat» («от побуждения я никогда не перехожу к действию» /нем. — С.С.); у французов, напротив, всякий зародыш мысли тотчас переходит в дело и слово: не диво, что являются и подобные глупости; каждая глупость есть неразвитая мудрость, выступившая до времени в тело — Missgeburt (недоносок /нем./ — С.С.)»². То, что Тургенев пишет эти строки в тот же самый год, когда Лермонтов интенсивно работает над своим романом, факт сам по себе примечательный и показательный. Здесь сделан упор на столь знаменательное и для Лермонтова *до времени* — «плод до времени созрелый». Любопытно в этом контексте и более позднее размышление Достоевского: «Идеи смолоду так и льются, не всякую же подхватывать налету и тотчас высказывать, спешить высказываться. Лучше подождать побольше синтезу-с; побольше думать, подождать, пока многое мелкое, выражающее одну идею, соберется в одно большое, в один крупный рельефный образ, и тогда выразить его»³.

О том, что «нормальное» течение развития идеи в лермонтовском герое было когда-то нарушено, красноречиво свидетельствуют «хрестоматийные» строки печоринского журнала: «...Спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился? А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначенье высокое... но я не угадал этого назначенья...». Здесь же указывается и причина такого непопадания в цель: «...Я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных» [VI; 321]. «Сиюминутный» (без промежуточной фазы) переход идеи в действие — важный показатель внутренней рассогласованности героя, зримое свидетельство его невозможности разумно управлять действиями своих же собственных сил: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» [VI; 324]. И этот «другой» вынужден постоянно оглядываться и уже *post factum* судить о действиях своего alter ego.

В результате такой неестественной **остановки** на жизненной стадии, свойственной лишь юности сердца, не достигнувший в своем развитии **конца** Печорин (не приобретший власти над собственными страстями) превращается, по сути, в неорганическое тело собственной идеи, становится орудием собственной воли: «...из горнила их (страстей. — С.С.) я вышел тверд и холоден, как железо...» [VI; 321].

При бездействующей воле его ум — устройство, работающее вхолостую и со сбоями (припомним диалоги Печорина с доктором Верне-

¹ Веневитинов Д.В. Указ. соч. С. 198.

² Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. М.; Л., 1961. Т. 1 (Письма). С. 174.

³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972-1990. Т. 28 (I). С. 210.

ром или, например, такое высказывание героя: «...Не люблю останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли» [VI; 343]); когда же проснувшаяся воля начинает заявлять о себе, он — расчетливое, но слепое ее орудие: «Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие...» [VI; 260]; «Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя»; «...сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудие казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаления...» [VI; 321].

Печоринский ум не обуздывает, не просветляет вождение, но и не поддается его соблазнам. Объяснением же такого равнодушия является все то же: «В первой молодости моей я был мечтателем; я любил ласкать... образы, которые рисовало мне беспокойное и жадное воображение... В этой напрасной борьбе я истощил и жар души, и постоянство воли, необходимое для действительной жизни» [VI; 343].

Жадное воображение, препятствуя органической идее «одействоваться» (так, в частности, рождается матрос с разбойничьего брига — не умеющий плавать), разъединяет ум и волю и становится для первого чем-то вроде кривого зеркала, заслоняющего Божий мир и нарушающего сочувственный контакт с ним. Отсюда и печоринская способность к самогипнотизированию («Я начал шутя — и кончил искренней злостью» [VI; 296]; «Неужто я влюблен?... Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать» [VI; 307]), и ориентированность его исповедей на адресата, и т. п.¹ Воля же, получив автономию и будучи к тому же истощенной (т.е. нуждающейся в снеди), делается *греховным началом небытия*, как выразился бы Шеллинг. А не угадавший своего назначения высокого странного человек Печорин превращается в рефлетирующего и не чуждого лирической стихии Вампира².

К.С. Аксаков одной из главных характеризующих современного человека черт считал его переразвитую самость и описывал ее, используя «вампирический» код. «Любовь к себе... исключает любовь к другому: весь мир, все личности служат ей питанием...»; «Личное начало есть начало эгоизма, есть источник зла. Личность, исходя в себе средоточие, все пожирает, жаждет и томится вечным голодом»³. Таким образом, вампирическое начало в **герое времени** имеет определенное культурно-историческое содержание, «шифруя» сложившееся представление о со-

¹ Ср.: Печорин «...живет не сердцем, а головой... Поэтому и мысль не согрета никаким чувством: анатомирование и взвешивание себя производится им без участия, единственно из любопытства. Замечательно, что Печорин сам почти ничего о себе не знает» (*Галахов А.Д. Лермонтов // Русский вестник. 1858. Т. 16. С. 82.*)

² О «вампирической» теме в русской литературе см.: *Измайлов Н.В. Тема «вампиризма» в литературе первых десятилетий XIX века // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 510-520; Шаповалова В.О. О демонологии «Уединенного домика на Васильевском»: Пушкин, Байрон, Полидори // Wiener Slawistischer Almanach. 1993. Bd. 31. S. 29-38. О вампирическом «элементе» в конституции Печорина см.: *Hansen-Löve A. Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs "Geroj našego vremeni" // Russian Literature. 1992. Vol. XXXI-IV; 1993. Vol. XXXIII**

³ *Аксаков К.С. О современном человеке // Русский архив. 1903. Кн. 2. С. 324, 325.*

временном человеке как человеке с гипертрофированной самостью.

«Вампирический» элемент, кроме того, может быть помещен в контекст современной Лермонтову философии, и тогда он окажется, по сути, синонимом бессознательного. Печоринская *странная потребность сердца* вполне может быть идентифицирована с «темной» основой у Шеллинга, которая есть начало самости и своеволия, стремление и воледеление, слепая воля, движимая голодом себялюбия¹. Шеллингианские реминисценции слышатся и в размышлениях Печорина: «Идеи создания органические, сказал кто-то: их рождение дает им уже форму, и это форма есть действие...» [VI; 294]. Поэтому *высшее состояние самопознания* (выражение Печорина) есть познание бессознательной самостоятельности органической идеи, всегда опережающей акт осмысления. Отсюда знаменитое: «Во мне два человека: один живет в полном смысле слова, другой мыслит и судит его...» [VI; 324].

Один из метафорических мотивов, указывающих на «вампирическое» начало в Печорине — ненасытность. У вампира в силу его «промежуточной» природы потребность в насыщении никогда не может быть удовлетворена до конца, а следовательно, ему постоянно необходимы новые жертвы: «Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других... как на пищу, поддерживающую мои душевные силы...» [VI; 294]. Есть в романе и жертвы этой вампирической активности. Женщины, с которыми Печорина сталкивала судьба, испытывали в буквальном смысле физическое истощение, что нельзя не воспринять как намек: Бэла «...заметно начинала сохнуть, личико ее вытянулось, большие глаза потускнели» [VI; 231]; «...ее (княжны Мери. — С. С.) бледные губы напрасно старались улыбнуться; ее нежные руки... были... худы и прозрачны...» [VI; 337]; Вера заболевает чахоткой (ср. также ее слова: «Моя душа истощила на тебя все свои сокровища...» [VI; 332]). А вот своего рода обобщающая печоринская максима: «...Есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге...» [VI; 294]². Замечательно, что слово «необъятный» встречается и в одной «синтагме» с Вампиром: «Эта мысль мне доставляет необъятное наслаждение: есть минуты...» [VI; 311].

В «вампирическом» ключе может быть прочитано и провоцирование героем ситуаций, направленных на возбуждение и разоблачение скрытых в человеке страстей: «...следствие... чувства, которое заставляет нас уничтожить сладкие заблуждения ближнего...» [VI; 293]. Здесь любопытна и переключка с предисловием к роману: «Довольно людей кормили сладостями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины» [VI; 203]. По сути, автор избирает для себя по

¹ Шеллинг Ф.В. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 108, 135.

² Любопытно, что в «пересказе» А.А.Григорьева эта фраза читается так: «...кто в настоящее время верит в искренность Печорина, кто верит, что хорошо, в высшем моральном смысле, «высосать апельсин и бросить его...» (Григорьев А. А. Русская литература в 1851 году // Москвитянин. 1852. № 2. С. 15).

отношению к читателям ту же провоцирующую роль. Да и сама композиция романа, каждая часть которого строится как самостоятельный, замкнутый на себя жизненный цикл (начинающийся с возбуждения печоринской воли и заканчивающийся ее угасанием), также может рассматриваться как своеобразное указание на «вампирическую» натуру Печорина: вампир — существо «циклическое», его смерть — преддверие нового рождения. Не будем забывать и о том, что кульминацией «цикла» обычно служит чья-нибудь гибель, катастрофа прямым или косвенным виновником которой оказывается герой. Примечательно, что С.П. Шевырев, написавший на лермонтовский роман рецензию, процитировал едва ли не все «вампирические» фрагменты романа, и хотя впрямую о вампиризме Печорина в статье не говорится, показательное такое сравнение: «...все... события, все характеры и подробности примыкают к герою повести, Печорину, как нити паутины, обремененные яркими крылатыми насекомыми, примыкают к огромному пауку, который опутал их своей сетью»¹. И при этом, однако, А.А. Григорьев в печоринском типе «хищного» человека увидел воплощение человека физиологически **нашего**: в нем «...чувются люди иной титанической эпохи, готовые играть жизнью при всяком удобном и неудобном случае... Вот этой-то своей стороною Печории не только *был* герой своего времени, но едва ли не один из наших органических типов героического»².

2. Печорин как литературный характер

За печоринской фразой — «Во мне два человека...» — стоит и разветвленная литературная традиция, связанная с появлением на русской почве извода «странного» человека³. Характер этот формировался параллельно с типом байронического героя, и во многом по контрасту с ним. Можно говорить, видимо, и о собственном его генезисе. Как известно, «странное» — продукт вытеснения «чуждого»⁴, что, однако, нельзя оценивать ни как простую метаморфозу фантастического, ни, тем

¹ Шевырев С.П. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова... // Москвитянин. 1841. Ч. 1. С. 527.

² Григорьев А.А. Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда // Время. 1862. № 2. С. 51.

³ Определение странного человека в качестве термина впервые, насколько мы можем судить, было употреблено Г.Ю. Феддерсом (*Феддерс Г.Ю.* Эволюция типа «странного человека» у Лермонтова по его драматическим произведениям, поэмам и роману «Герой нашего времени» в связи с перепиской и мотивами личной жизни писателя. Нежин, 1914). В этой (скорее «описательной», чем «аналитической») книге уловлен тем не менее конститутивный признак странного человека. Это душа «промежуточная», «проклятая на земле и не принятая на небесах» (*Феддерс Г.Ю.* Указ. соч. С. 8). Спустя столетия более строгое значение этому термину придал Б.Т. Удодов (см.: *Удодов Б.Т.* Лермонтов: художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 510-544). Исследователем справедливо говорится о двупостасности странного человека (в нем важны и «странность, выходящая из ряда обычных явлений, исключительность», и то, что «это всегда земной человек... представитель реального, невыдуманного... общества» (Там же. С. 516).

⁴ См.: *Pikulik L.* Das Wunderliche bei E.T. Hoffmann // *Euphorion*. Heidelberg, 1975. Bd. 69. S. 294-319; *Мани Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1978.

более, как только регрессивную эволюцию. Если ранее, в романтическую эпоху, акцент падал на противопоставление волшебного — реальному (т.е. обыденному, плоскому), то теперь в самой реальности была открыта некая сопротивляющаяся однозначным интерпретациям глубина.

Переходный от одного к другому феномен — мир Гоголя, странный по преимуществу. Особенно интересен для нас «Портрет» (в обеих его редакциях)¹, где предикат *странный* персонифицирован (ср.: *странное существо, странный человек* (о Петромихали); *странное изображение, странное явление, странный старик* (о его портрете) и пр.). Этот *странный* человек (равно как и замещающая его икона) «коннотативно» наделяется в повести отчетливыми бесовскими атрибутами, среди которых особенно выделены (во второй редакции) именно вампирические приметы: «Это уже не была копия с натуры, это была та странная живость, которою бы озарилось лицо мертвеца, вставшего из могилы»; «Два страшных глаза прямо вперились в него (Чарткова. — С. С.), как бы готовясь сожрать его...»; «И видит он: это уже не сон; черты старика двинулись и губы его стали вытягиваться к нему, как будто бы хотели его высосать...»².

С байроническим героем странного человека сближает то, что он отличен, другой по отношению к окружающим его (ср. слова Веры о Печорине: «...в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное» [VI; 332]). Эта загадочность романтического персонажа — один из знаков его исключительности. В странном же человеке, на первый взгляд (что очень важно) «одном из многих»³, проявляется нечто, вызывающее недоумение, которое может перейти в настороженность и страх: «Какое-то дикое чувство, не страх, но то неизъяснимое ощущение, которое мы чувствуем при появлении странности, представляющей беспорядок природы, — это самое чувство заставило вскрикнуть почти всех»⁴. Недаром Печорин внушает едва ли не всем персонажам вполне определенные «ощущения»: «У меня мороз пробежал по коже от этого смеха...» (слова Максима Максимыча) [VI; 237]; «Вы опасный человек!.. я бы лучше желала попасться в лесу под нож убийцы...» (реплика княжны Мери) [VI; 296]; доктор Вернер «...не отвечал и с ужасом отвернулся» [VI; 331]. Из этого же ряда и реакция на лермонтовского героя в статье Шевырева: автор «...выдал нам этот призрак, принадлежавший не ему одному, а многим из поколения живущих, за что-то действительное и нам стало страшно...»⁵.

Из этого чувства (и из «памяти») о демоническом прошлом странно-

¹ Подробнее см. об этом: Фаустов А.А. Герменевтика повести Гоголя «Портрет» // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2003. С. 82-120.

² Гоголь Н.В. Собр. художеств. произведений: В 5 т. М., 1960. Т.3. С.460, 461, 433, 435, 106, 104, 110.

³ Один из многих — формула, не раз встречающаяся в русской литературе 40-50-х гг. Ср. повести А. А. Григорьева «Один из многих» и «Другой из многих» (подчеркнем двусмысленную — зависящую от того, какое слово под ударением, — семантику этих заглавий).

⁴ Гоголь Н.В. Указ. соч. С. 430.

⁵ Шевырев С.П. Указ. соч. С. 537.

стей) может «вторично» рождаться таинственный, хтонический ореол. Совершенно неожиданно (с фабульной точки зрения) такой ореол возникает, к примеру, у *странного человека* из повести П.В. Анненкова: «Как тяжелое видение сидел он предо мной и чем более развивал свои соображения, тем сильнее сжималось у меня сердце. Он становился мне страшен, будто мертвый, принявший образ живого человека»: «Он... подал мне руку. Благодаря мельканию света, она вытянулась на стене до исполинских размеров. На меня напал какой-то ребяческий страх...»¹.

Загадочность байронического героя — для других. Персонаж этот всегда равен самому себе, «автоидентичен»; он в конечном счете знает все о своей тайне; он внутренне монолитен и скульптурен внешне (отсюда набор клише для его описания). Станный человек, напротив, неопишуем ни с внешней позиции, ни для себя самого. И потому если байронический герой вводится в текст вопросом, на который сразу или спустя некоторое время дается ответ², то странный персонаж вводится вопросом, на который получить определенный ответ невозможно в принципе: «Недавно я имел случай познакомиться с странным человеком, *каких много!*.. Он то... очень здоров, то... при смерти болен... В нем два человека. Один — добр, прост, весел, услужлив... другой человек — злой, коварный, завистливый, жадный... Оба человека живут в одном теле. Как это? Не знаю, знаю только, что у нашего чудака профиль дурного человека, а посмотришь в глаза, так найдешь доброго... Каким странным образом здесь два составляют одно, зло так тесно связано с добром и отличено столь резкими чертами? Откуда этот человек, или эти человеки, белый и черный, составляющие нашего знакомого?»³.

Конституирующим свойством *странного* человека и является отсутствие в нем внутренней, аутентичной себе основы, раздвоенность. «Во мне два человека...»; или в другом ракурсе: «Одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец. И то и другое будет ложно» [VI; 322]. Отсюда «неснимаемая» противоречивость *странного* героя. По признанию Печорина: «У меня врожденная страсть противоречить; целая жизнь моя была только цепь грустных и неудачных противоречий сердцу или рассудку» [VI; 267]. Так же выглядит в глазах других герой ранней лермонтовской драмы «Станный человек»: «Он странный, непонятный человек: один день то, другой — другое! Сам себе противоречит... [V; 231]. Иная версия той же неопределенности зафиксирована у П.В. Анненкова, герой которого (носящий имя Распутица!), «...казалось, стоял на рубеже, отделявшем светлый мир ума от прихотей и настойчивостей безумия. Он походил на недоноска, не успевшего развиться ни в какую сторону»⁴ (здесь, конечно, напрашивается параллель и с «Недоноском» Е.А. Баратынского).

Внутренняя противоречивость *странного* человека проецируется и на его внешний облик. У лермонтовского Печорина (о чем не раз уже

¹ Анненков П.В. Станный человек // Современник. 1851. № 5. С. 31, 32 (1 пагинация).

² Ср.: Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 97 и сл.; 311 и сл.

³ Батюшков К.Н. Опыт в стихах и прозе. М., 1978. С. 424-426.

⁴ Анненков П.В. Указ. соч. С. 14.

сказано) детская улыбка и пронизательный, тяжелый взгляд; обладающая женской нежностью кожа и мужественный, со следами морщин благородный лоб, глаза, которые не смеялись, когда он смеялся, и т. д. (Попутно заметим, что раздвоенность и двойничество исключают друг друга. Герой, у которого есть двойник, может со всей ясностью отличить его от себя. У внутренне расщепленного *странного* человеке двойника как такового быть не может. Поэтому Грушницкий — двойник пародийный, нечто вроде жертвы в ритуалах увенчания-развенчания — непременно должен погибнуть).

Странный человек теряет ориентиры и в окружающем мире, и тот поворачивается к нему своим странным ликом. Неудивительно, что тема безумия, сопровождающая этого «оксюморонного» героя, связывается именно с утраченной им способностью однозначно воспринимать реальность¹. Подобная «патология» может выражаться или в размытии контуров мира (как в уже известном нам пассаже из «Странного человека» Лермонтова: «Посмотрите очень близко на картину, и вы ничего не различите...» [V; 272-273]), или в их удвоении, способности к двойному пониманию (у героя П.В. Анненкова: «Всякий предмет мне вдвойне кажется. Ты думаешь, он серый, а передумаешь — выходит он белый. На всякий вопрос... следовало бы иметь один ответ; а у меня их два и больше»²). Этим, кстати, *странные* безумцы отличаются от романтических, сосредоточенных на одной навязчивой идее, сконцентрировавших свое внимание на одной точке³.

Печорин, несомненно, не анненковский Распутица, однако и его пронизательный взор также не в силах постигнуть чудную стройность мироздания, закрытую от него темной основой⁴. В самом деле, добро и зло для «героя времени» неразличимы, и не случайно, что картина утра перед дуэлью завершается таким штрихом: «...как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль! Там путь все становился уже, утесы синее и страшнее, и, наконец, они, казалось, сходились непроницаемой стеной» [VI; 441]. В этом контексте фигура не поддающегося «прочтению» слепого мальчика из «Тамани» получает явно символический смысл (на котором мы остановимся чуть позднее). С другой сторо-

¹ О процессе «сумасхождения» Арбенина как аллегории развития литературного героя от ума (рассудка) классицизма к безумию романтизма см.: Clayton D.J. Драматизация безумного «Я»: пьеса М. Ю. Лермонтова *Маскарад* (с учетом пьесы *Странный человек*) // Russian Literature. 1992. Vol. XXXI-IV. P. 477-490.

² Анненков П. В. Указ соч. С. 14.

³ Ср. хотя бы описание сумасшествия (и приравненной к нему гениальности) у В.Ф. Одоевского: «...Все понятия, все чувства собираются в один фокус... частная сила одной какой-нибудь мысли втягивает в себя все сродственное этой мысли из всего мира, получает способность... сосредоточивать их в какой-нибудь символ» (*Одоевский В.Ф.* Соч. М., 1981. Т. 1. С. 53.)

⁴ У байроновского лорда Ротвена, между прочим, взгляд непроницающий, тяжелый: живое — как иное для его вампирического существа — ему недоступно. У него «...мертвые серые глаза, которые... казалось, не проходили в глубину, не проникали во внутренность сердца... — но бросали какой-то свинцовый луч, тяготеющий на поверхности, не имея силы проникнуть далее» (*Поллорди Д.*) Вампир. Повесть, рассказанная лордом Байроном. М., 1828. С. 8).

ны, «темная основа», закрывающая от Печорина божественную стройность мироздания, в то же время закрывает от него и его самого. Лишенный внутренней аутентичной самой себе основы, а потому «блуждающий духом» Печорин оказывается не в состоянии прочесть тайнопись и своего собственного «лица».

3. Печорин как Герой «времени»

Размышляя об уготованной ему судьбой участи, Печорин вспоминает об Александре Великом и лорде Байроне: «Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками?..» [VI; 301]. Обозначенный в этой печоринской фразе масштабный контраст (с одной стороны, — герои, имена которых вписаны в историю, с другой — *титулярные советники*) сам по себе вполне очевиден. Однако есть в ней и элемент парадоксальности: Печорин говорит не о том, что ему, как и другим, хотелось бы **прожить** жизнь, как Александр Великий или лорд Байрон, а о том, что ему хотелось бы так же, как они, ее *кончить*. Лермонтовскому персонажу, конечно, известно, что смерть того и другого была внезапной и преждевременной: Александру, готовящемуся к покорению Аравии и Северной Африки, помешала внезапная смерть от малярии; Байрона же преждевременная смерть от лихорадки настигла в тот момент, когда он готовился к осуществлению своих героических планов освобождения Эллады. Жизнь и Александра Великого, и Байрона оборвалась на взлете их жизненных устремлений, но такая ее роковая незавершенность только подчеркивает ее состоятельность и особую отмеченность судьбой в отличие от «вечно» живущих (*целый век*) титулярных советников.

В романтической системе координат Герой — существо, конечно, прежде всего исключительное. Но это другого рода исключительность, нежели та, которую превозносили певцы предшествующего века.

Одического Героя делает ото всех отличным его исполинский, величественный, можно сказать, надчеловеческий образ. К примеру, в ломоносовской «Оде на взятие Хотина» Герой напоминает грозное языческое божество. Его появление вызывает и у природы, и у людей чувство священного ужаса:

Что так теснит боязнь мой дух?
Хладнеют жилы, сердце ноет!
Что бьет за странный шум в мой слух?
Пустыня, лес и воздух воеет!
В пещеру скрыл свирепство зверь,
Небесная отверзлась дверь,
Над войском облак вдруг развился,
Блеснул горящим вдруг лицом,
Умытым кровию мечем
Гоня врагов, Герой открылся¹.

¹ Ломоносов М.В. Избр. произведения. Л., 1986. С. 64.

Даже и после смерти ломоносовский Герой вызывает у врагов страх и трепет: «Взирая на него, Перс, Турок, Гот, Сармат / Величеству лица Геройского чудится / И мертвого в меди бесчувственной страшится»¹.

У Державина Герой не столь грозен и кровожаден и эстетически куда более привлекателен. Он — чуден и величественен, как водопад: «Великолепен, светл, прекрасен / Чудесен, силен, громок, ясен... / Дивиться вкруг себя людей / Всегда толпами собирает»². Однако этическая составляющая образа Героя для Державина не менее важна, чем эстетическая. «Прямой Герой страстями недвижим, / Он строг к себе и благ ко ближним; / К богатствам, титлам, власти, славе / Внутри он сердца не привержен; / Сокровище его любезно / Спокойный дух и чиста совесть...»³. С точки зрения Державина, истинный Герой должен быть *сколь дивен*, столь и *полезен*. Герои для него — *друзья человеков*, они являют собой пример, образец, *зерцало* истинной добродетели: «Водопады, или сильные люди мира только тогда заслуживают истинной похвалы, когда споспешествовали благоденствию смертных»⁴.

Деяния героя, его слава не подвержены разрушительному времени еще и потому, что, в определенном смысле, они само это время и создают, точнее, обеспечивают непрерывность его течения. По мысли, заложенной в державинском «Памятнике герою», *обратности* вечной природы в мире людей соответствует *обратность* совершаемых ими деяний: «через них известна добродетель»⁵. Поэтому образ державинского Водопада — это еще и эмблематическое выражение идеи подпитывающей, *напоющей* жизнь непрерывности времени.

Еще один важный момент. Одический Герой всегда пребывает под Божьим патронажем. «Неверных сокрушил ты гордый рог. Но сим лишь чрез тебя казнил их Бог», — говорит Державин в оде «Победителю». Но это *через тебя* вовсе не означает, что Бог всего лишь использует Героя в качестве исполняющего его волю орудия. Отношения между тем и другим отмечены, можно сказать, интимной близостью: «Казнил их Бог — а ты средь бою / Остался жив! — И для чего? / Что возлюбил его душою; / Что всю надежду на Него / Не усомнился ты предположить: / Тебя он предизбрал свой суд свершить»⁶.

В отличие от своего одического предшественника романтический Герой не имеет дружеской связи ни с людьми, ни с небесами. Он уже не представляется, как у Державина, возвышающимся над землей монументальным водопадом. Романтизм рассматривает и оценивает Героя в рамках одной из базисных для его доктрины мифологии отверженности и переключает внимание с деяний героя на его имеющую особую «разметку» судьбу. Спровоцированное игрой таинственных сил появление в мире Героя так же непредсказуемо внезапно, как и исчезновение из мира. Жизнь Героя отмечена не провидением, а роком. И его появле-

¹ Там же. С. 225.

² Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 2002. С. 179.

³ Там же. С. 121.

⁴ Там же. С. 590.

⁵ Там же. С. 122.

⁶ Державин Г. Р. Указ. соч. С. 67.

ние на свет, и его смерть исполнены роковой тайны: «Муж рока!.. Кто знал тебя возвесть, лишь тот низвергнуть мог» [I; 104]. Эмблематическим образом **судьбы** Героя для романтической эпохи стала, как известно, судьба Наполеона, образ которого привлекал к себе Лермонтова с неизменным постоянством: «Изгнанник мрачный, жертва вероломства / И рока прихоти слепой, / Погиб как жил — без предков и потомства — / Хоть побежденный, но герой! / Родился он игрой судьбы случайной, / И пролетел, как буря, мимо нас; / Он миру чужд был. Все в нем было тайной, / День возвышенья — и паденья час!» [I; 194].

Об отмеченных судьбой *детях рока* формульно говорится и в ранней поэме Лермонтова «Измаил Бей»:

Бывают люди: чувства — им страданья;
Причуда злой судьбы — их бытие;
Чтоб самовластье показать свое,
Она порой кидает их меж нами, —
Так древле в море кинул царь алмаз,
Но гордый камень в свой урочный час
Ему обратно отдан был волнами! [III; 189]

Используя аллюзию на запечатленную Геродотом историю о судьбе Поликрата, Лермонтов как будто бы игнорирует возникающую при таком сравнении смысловую несостыковку: ведь у него судьба кидает в людской мир своих *детей* с тем, чтобы показать свое самовластье, а у Геродота Поликрат бросает в волны алмаз с тем, чтобы судьбу умиливать. Однако, если следовать за лермонтовской логикой, противоречие снимается: возвращая Поликрату перстень, судьба выказывает не свою немилость к царю, а, напротив, свое особое «расположение» к *гордому* камню. *Гордость* для *камня* и для *детей рока* оказывается общим для них исключительным признаком: «Они пособий от рабов не просят, / Хотят их превзойти в добре и зле, / И власти знак на гордом их челе». Лермонтову важно оттенить стержневую идею: *детям рока* в мире людей места нет, их принадлежащая судьбе жизнь не вписывается в земное измерение: «И детям рока места в мире нет, / Они его пугают жизнью новой, / Они блеснут — и сгладится их след, / Как в темной туче след стрелы громовой» [III; 189].

Выражению исключительности Героя (героическая топика пересекается, но не совпадает с топикой, присущей другим романтическим типажам¹) служат одновременно и пространственная метафорика, и временная. Отчизна у такого Героя не земная, а небесная (или, лучше сказать, — неизвестно какая); время его жизни по отношению к жизни земной — мгновение. Однако близящаяся к нулевой отметке временная протяженность его жизни сторицею перекрывается степенью ее (жизни) интенсивности. Она такова, что, как сказал Байрон, оставляет неизгладимый след в памяти людей, а значит и обеспечивает такому Герою бессмертие: «Пусть неизвестно, где рожден / Герой-боец, но нашим взорам

¹ О близком к героическому «байроническому» типажу романтического героя см. работы Ю.В. Манна: *Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма.* М., 2001. С. 101-140.

/ Его дела из тьмы времен / Сияют ярким метеором. / Пусть время все следы сотрет / Его утех, его страданья, / Все ж имя славное живет / И не утратит обаянья¹.

Эмблема такого Героя — не грозное божество, как у Ломоносова, не водопад, как у Державина, а ярко вспыхивающий и быстро угасающий метеор. И если люди испытывают страх при появлении такого, подобного еще и «стреле громовой», Героя, то это страх совершенно другого рода: они испытывают не ужас от его надчеловеческого вида, как это было у Ломоносова; они испытывают не смешанный с восторгом трепет от его поражающего воображение величия, как это было у Державина; теперь они страшатся сопряженной с появлением такого Героя неизвестности, близости непредсказуемых перемен, грозящих разрушению старой жизни и одновременно предвещающих зарождение «жизни новой», — всего того, что им готовит самовластная судьба.

* * *

Идея Героя, как мы видим, коренным образом связана с идеей времени. Герой (будь он Героем одическим или романтическим, стоит ли он на страже времени и обеспечивает его возобновляемость или приводит его в движение и открывает перед жизнью новые горизонты²) в некотором смысле пребывает вне времени (точнее сказать, его жизнь, означенная судьбой, как бы протекает в запредельном (трансцендентальном) по отношению к людскому, земному времени измерении). Но именно эта несоразмерность повседневному времени и позволяет Герою оказывать на него влияние, быть его флагманом, быть его двигателем. **Быть** Героем значит находиться над «обычным» временем. Соответственно, **стать** Героем — значит вырваться из размеренного течения земной жизни в измерение, причастное судьбе³. «Я полон весь мечтами, / О будущем... и дни мои толпой / Однообразною прохо- дят предо мной, / И тщетно я ищу смущенными очами / Меж них хоть день один, отмеченный судьбой!» [П; 229]. У *отмеченного судьбой* дня особая динамика: его время, как бы сжимаясь, ускоряется. И такая «метеорная» (приводящая к быстротечному сгоранию) интенсивность

¹ Байрон Д. Г. Собр. соч.: В 4 т. М., Т. 2. 1981. С. 14.

² Ср. размышление на этот счет Т. Карлейля: «...Если мы хорошенько подумаем, то убедимся, что никакому времени не угрожала бы гибель, если бы оно могло найти достаточно великого человека... в этом спасение всякого времени» (*Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории // Карлейль Т. Теперь и прежде. М., 1994. С. 15*).

³ По поводу лермонтовского идеала существования ср. яркое, но слишком генерализированное в своих выводах размышление Ю. Айхенвальда: «Досрочность и одиночество приводят к идеалу бесследности, когда все переживаемое не напоминает ничего пережитого. Жизнь интересна только в своей однократности, однозначности, она не должна повторяться — «не дважды Бог дает нам радость» и «кто может дважды счастье знать?»... Забвение и память будут попеременно одерживать свои трудные победы, и одинаково будет страдать разрываема ими душа. Этот раскол во всей его глубине чувствуют герои Лермонтова. Они страстно хотят бесследности — между тем «все в мире есть: забвенья только нет... Они хотели бы всю жизнь воплотить в одно неповторяющееся мгновение, которое бы молниеносно вспыхнуло и бесследно сожгло их в своем пламени». (*Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 90*).

парадоксальным образом и является залогом бессмертия дня. «Мне нужно действовать, я каждый день / Бессмертным сделать бы желал, как тень / Великого героя...» [1; 177].

Надо сказать, что быстротечность у Лермонтова, будучи свидетельством отмеченности судьбою, далеко не всегда является знаком ее (судьбы) расположения. *Плод до времени созрелый* (т.е. такой, который в своем развитии опередил размеренную последовательность природной жизни) так же, как *наше поколение*, которое ему уподобляется, пребывает, без сомнения, под знаком гибельной судьбы. Таковой оказывается и жизнь трех гордых пальм («Три пальмы»). После того, как они, возроптав на Бога, обратили на себя Его взор, конец их бытия, вопреки отмеренному сроку, приблизился к ним с невероятной быстротой¹.

Прикосновение судьбы может привести и к бессмертию особого рода — не героическому, а такому, которое хуже смерти. Судьба может поступить и так, как она поступила с героями лермонтовских поэм, сначала — с Азраилом, а затем и — с Демоном: она, исключив их из времени вообще, обрекла обоих на мучительно-тягостную бесконечность. Печорина же (в отличие от его героических и демонических «предшественников») судьба отметила совершенно особым образом. Она не дала ему обрести такое бессмертие, какое даровала Александру Македонскому и Байрону (поставив их над временем и предназначав им кончить жизнь «метеорным» образом), она не дала ему обрести и бессмертие Демона. С Печориным судьба обошлась иначе: она не исключила его из времени, а поместила в него. Печорин как человеческий тип принадлежит историческому времени, Печорин как Герой — времени.

Попробуем выразиться точнее. Судьба Печорина складывается противостоестественным для романтического Героя образом. Герой не может, как обычный человек, проживать жизнь от рождения до смерти. Между началом и концом его «метеорной» жизни — мгновение, но такое, которое перекрывает и самую продолжительную человеческую жизнь, и — жизнь целого поколения. Печорин хотел бы «кончить» свою жизнь подобно Александру Македонскому и Байрону потому, что «проживать» ее — судьба не Героя, а *вечного* «титюлярного советника». По отношению к мимолетности жизни Героя жизнь титулярного советника длится вечность. Однако это — «дурная бесконечность»: ни начало такой жизни, ни, соответственно, ее конец не имеют никакого смысла.

Для лермонтовского человека вопрос о **начале**, о смысле рождения — один из самых главных и один из самых мучительных: по сути, это вопрос о предопределенности его удела, о цели и назначении его жизни. Вопрос этот адресуют и к себе, и к Отцу (Богу), предошущая гибельность своей судьбы, едва ли не все лермонтовские герои: и Юрий Во-

¹ Ср. наблюдения Л.В. Пумпянского: Печорин «...обладает странной способностью страшно ускорять темп той среды, куда попадает; система отношений сразу меняется, все сразу быстро стареет — многое почти мгновенно становится смешным и уже невозможным. Таков же и герой романа обычного типа, но там ускорение оказывается мнимым и весь кризис — временным, предварением иной судьбы. Печорин же — окончательная судьба и необманная» (*Пумпянский Л.В. Лермонтов // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. М., 2000. С. 644.*)

лин: «Зачем хотел он моего рождения, зная про мою гибель» [V; 200]; и Вадим: «Ты меня проклял в час рождения... и я прокляну твое владычество в час кончины» [VI; 37]. Обреченный на тягостное бессмертие Азраил, напротив, упрекает Творца за то, что Тот, зная его будущее, все-таки создал его и, следовательно, осудил на жизнь без конца, на вечное страдание. Они сознают свою конечность (или бесконечность) как следствие отмеченного проклятием Творца их **начала**. Незнание причины именно такого по отношению к ним волеизъявления делает их жизнь безысходной, но не делает ее бессмысленной. Не делает ее бессмысленной уже то, что высшая воля, поступая с ними так, а не иначе, таким (пусть даже и негативным) образом выказывает свое **личное** участие в их судьбе. Иное дело — Печорин, который и к самой возможности ответа на вопрос *зачем*, и к возможности допущения мысли о личной заинтересованности высшей воли в его судьбе относится с глубоким скепсисом.

...Разговор принял под конец вечера философско-метафизическое направление; толковали об убеждениях: каждый был убежден в разных разностях.

— Что до меня касается, то я убежден только в одном, — сказал доктор.

— В чем это? — спросил я, желая узнать мнение человека, который до сих пор молчал.

— В том, — отвечал он, — что рано или поздно в одно прекрасное утро я умру.

— Я богаче вас, — сказал я: — у меня, кроме этого, есть еще убеждение, — именно то, что я в один прегадкий вечер имел несчастье родиться [VI; 269-270].

Убеждение Печорина в том, что рождение его содеялось в *один прегадкий вечер*, по сути, есть убеждение в том, что его появление на свет — факт случайного стечения обстоятельств, свидетельствующий об абсолютном безразличии к нему со стороны судьбы. Поэтому и смерть, которая прекратит его существование в *одно прекрасное утро*, будет так же, как и его рождение, лишена всякого смысла. Завязка, как выразился бы Герцен, «эмбрионально» не содержащая в себе идеи целеполагания, обесмысливается (*имел несчастье родиться*), лишаясь какой бы то ни было возможности для положительного развития и для последующего завершения в развязке. «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?» [VI; 293] И на этот частный вопрос Печорин ответить так же не в состоянии, как и на глобальный: «Зачем я жил? для какой цели я родился?» [VI; 321].

Ощущение безотрадности и бессмысленности человеческой участи владело многими людьми не только лермонтовского поколения, но даже и — пушкинского. «...Мы не видим причины, — читаем в дневнике Н.И. Тургенева 1806 — 1816 годов, — для которой мы брошены в сей бедный мир...»; «Брошенный неумолимым роком в бесконечное про-

странство мира, человек везде встречает скуку...»¹ (так же — «Моя скука», «Книга Скуки» и т. д. — называются несколько тетрадей тургеневского дневника); «...Будущее представляется мне длинной и вместе скучно дорогою, и всегда одинаковою»; «Буду идти слепо по стезе, назначенной столь же слепо судьбою, безбоязненно приближаться к пределу всех несчастий...»². Ту же установку учиться «покорствовать судьбине» (спровоцированную ощущением безысходности и обреченности), мы найдем, к примеру, и в лирике Баратынского.

Однако, если все же попытаться установить различие между мироощущением принадлежащих пушкинскому поколению людей и — Лермонтова, то оно, пожалуй, состоит в допущении возможности того, что судьба к человеческой жизни может быть непричастной вовсе (ср. печоринскую иронию по поводу веры *премудрых* людей в то, что небесные светила принимают участие в их жизни). Иначе говоря, перед Лермонтовым стоит вопрос не о том, какова судьба (рок она или провидение), а о том, есть ли судьба вообще. (Это, как известно, главная тема завершающей лермонтовский роман части.)³ Отсюда и принципиально иная природа его скуки⁴. Лермонтовский герой испытывает скуку не потому, что, будучи «заброшенным» судьбой (без всякого участия его воли) в эту реальность, не может привязаться ни к чему в ней, а потому, что считает бессмысленным к чему-либо в ней привязываться.

Но вернемся к «героической» теме. Несмотря на убежденность в безразличии к нему судьбы, Печорин тем не менее, ощущая в себе *силы необъятные*, в отличие от титулярного советника «знает» о предназначавшемся ему *высоком назначении*. Такой разницей, конечно, может быть объяснен печоринский любовью «сомневаться во всем», его *врожденной страстью к противуречию*. Но не только этим. Как это ни парадоксально, но Печорин «знает» о своем высоком назначении потому, что «помнит» о нем. Печорин — «метеор», который, долетев до земли и став обычным камнем (вопреки предназначавшейся ему яркой небесной судьбе), не забыл о своем «метеорном» прошлом. Он — матрос, который (будучи «рожденным и выросшим на палубе разбойничьего брига» [VI; 338]) теперь, оказавшись на суше, не может забыть о родной для

¹ Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. 1. С. 61, 32, 300.

² Там же. 1913. Вып.3. С. 217, 268.

³ Обсуждение вопроса о проблематике «Фаталиста» и о его месте в романе см. в работах: Мейер Г. Фаталист // Фаталист. Из наследия первой эмиграции. М., 1999. С. 224-245; Тойбин И.М. К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист» // Уч. зап. Курского пед. ин-та. Вып. 9. Гуманитарный цикл. Курск, 1959. С. 44-46; Левин В.И. «Фаталист». Эпиграф или приложение? // Искусство слова. М., 1973. С. 161-170; Герштейн Э. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976. С. 51-60; Виноградов И.И. По живому следу. Духовные искания русской классики. Литературно-критические статьи. М., 1987. С. 25-33; Удодов Б.Т. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989. С. 110-113; Тмарченко Н.Д. О смысле «Фаталиста» // Русская словесность. 1994. № 2. С. 26-32; Raskol'nikov F. «Фаталист» Лермонтова и проблема судьбы в «Герое нашего времени» // Rev. des etudes slaves. 1995. V. 67. S. 359-363.

⁴ О семантическом наполнении понятий «скука», «хандра», «тоска» в пушкинскую эпоху см.: Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999. С. 68-87 и др.

него стихии. В конце концов он — Герой, который, каким-то образом оказавшись выброшенным из героического, **своего**, времени, **не забыл** о своей былой ему принадлежности.

Подобно другим лермонтовским персонажам, Печорин оказывается в положении «между». Однако в отличие от них он обретается не между противоположными полюсами или стихиями (к примеру, как Демон — между небом и землей, или как утес — «двух стихий жилище угрюмый»), а между разошедшимися в нем самом по разные стороны одним и другим его «Я». Его симультанная принадлежность разным временам и есть главная причина его расколотости: одно «Я» стало принадлежностью настоящего времени, а другое сохранило свою приверженность героическому былому. Один человек в Печорине живет *полной жизнью* (= деятельной, героической); другой занят наблюдением за поведением первого (он его *мыслит* и *судит*). (Ср. то, как в «Вадиме» героический XVIII век противопоставляется нынешнему — негероическому: «...теперь жизнь молодых людей более мысль, чем действие; героев нет, а наблюдателей чересчур много, и они похожи на сладострастного старика, который, вспоминая прежние шалости и присутствуя на буйных пирах, хочет пробудить погаснувшие силы» [VI; 43].)

Отсюда — гротескное сосуществование в Печорине юноши и старика: «А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хоть бледно, но еще свежо, члены гибки и стройны, густые кудри вьются, глаза горят, кровь кипит...» [VI; 280]. «Первый», живущий *полной жизнью* в Печорине человек смело идет навстречу с неведомым («...я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» [VI; 347]); «второй» же «знает» все от начала до конца и, как Агасфер, живет с оглядкой на уже давно покинутую и развенчанную жизнь. Печоринские слова, обращенные к доктору Вернеру перед дуэлью, а значит, и возможной гибелью, содержат в себе недвусмысленный на это намек: «...первый, быть может, простится с вами и миром навеки, а второй... второй...» [VI; 324]¹.

Однако, будучи все же частями целого, эти (пребывающие в оксюморонных между собой отношениях) два «человека» делают поведение Печорина странным, гротескным — и с точки зрения былого, и с точки зрения настоящего. В результате, выражаясь фигурально, небесный метеор (призванный указывать человечеству новый путь, созидать новую историю) начинает вести себя как разрушительный камень (ср. печоринское самоуподобление камню в «Тамани»: «Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие...» [VI; 260], а также (косвенно) — в вариантах «Княжны Мери»: «...невидимая сила кидала меня посреди их надежд, намерений и связей; и все разрывалось, и все погибало от моего прикосновенья...» [VI; 598]).

Печорин, генетически принадлежащий славной плеяде Героев,

¹ На то, что «второй» человек в Печорине парадоксальным образом оказывается как бы неподвластным времени и смерти, по всей видимости, первым обратил внимание С.А. Андреевский. См.: Андреевский С.А. Литературные очерки. СПб., 1902. С. 221.

предстает у Лермонтова **последним** из них¹ — тем, на которого, как и на весь мир, близящийся к концу времен², утративший смысл и цель своего существования («его грядущее иль пусто иль темно»), судьба наложила печать вырождения, или — тем, от которого она отвернулась.

4. «Наше время»

Конечно, не случайно, что эпического, героического масштаба герои обретаются у Лермонтова всегда не в «нашем», а в **другом** времени. Не случайно, что такие поэмы, как «Мцыри» или «Демон», Лермонтов непременно либо начинал, либо заканчивал указанием на то, что истории, о которых они повествуют, касаются не столько дел «давно минувших дней» (в поэме «Мцыри», к примеру, сообщается, что события, о которых она повествует, происходили «немного лет тому назад»), сколько — дел, принадлежащих **другому** времени. Развалины — это все, что осталось в «Мцыри» и «Демоне» от **былого**: «И ныне видит пешеход / Столбы обрушенных ворот, / И башни, и церковный свод» [IV; 148]; «На склоне каменной горы / Над Койшаурскою долиной / Еще стоят до сей поры / Зубцы развалины старинной» [IV; 216]. Образ руки судьбы-времени тоже для обеих поэм общий: «Теперь один старик седой, / Развалин страж полуживой, / Людью и смертию забыт, / Сметает пыль с могильных плит» [IV; 148]; «Все дико; нет нигде следов / Минувших лет: рука веков / Прилежно, долго их сметала» [IV; 217]. Уподобление (в финале «Демона») блещущей на солнце змеи, нынешней обитательницы развалин былого, булатному мечу — еще одно емкое символическое выражение ушедшей в небытие героической эпохи: змея «...блещет, как булатный меч, / Забытый в поле давних сеч, / Ненужный падшему герою!..» [IV; 217].

Элегические мотивы, которые вводятся в тексты этих поэм вместе с развалинами и сопряженной с ними «пустынностью», Лермонтовым подвергаются кардинальному переосмыслению. В элегиях Жуковского или Батюшкова пустынность руин на самом деле никогда не была настоящим пустынным. Развалины (= кладбища, запущенные сады и т. д.) элегии всегда осеняли присутствием в них неподвластного времени

¹ Ср. суждение по этому поводу К.И. Зайцева: ««Болезнь века» — вот что притягивает изобразить автор в Печорине. Он — «герой», но лишь «своего времени». Другими словами, он олицетворение некоего преходящего устремления, лишенного подлинной ценности, имеющего лишь видимость силы и значения» (*Зайцев К.И. О «Герое нашего времени» // Фаталист. Из наследия первой эмиграции. М., 1999. С. 111-112.*)

² Апокалиптические настроения были нередкостью в лермонтовскую эпоху. «Упаднические» мотивы, к примеру, звучат в творчестве такого поэта (в чем-то Лермонтову очень близкому), как Е.А. Баратынский. Ср.: «Последний поэт», «Осень» и др. Слово «бытие» в поэзии Баратынского по большей части наделяется отрицательными коннотациями: «недуг бытия»; «пустыня бытия»; «отрава бытия»; «тягостная неволя бытия». См.: *Альми И.Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 133-220.* См. также: *Савинков С.В. О «голосе» Баратынского // Савинков С.В. Dramatis personae. Статьи, заметки, эссе о русской литературе. Воронеж, 1999 (в соавторстве с А.А. Фаустовым).*

духа, духа памяти («но здесь живет воспоминанье»¹), на встречу с которым их герой — мечтатель молодой — и приходил с тем, чтобы, предавшись сладкой мечте-воспоминанию, вызвать из небытия минувшее. У Лермонтова элегическая логика «самоотрицается»²: его развалины пустыни действительно, его прошлое невосстановимо, а место молодого мечтателя занял механически стирающий пыль с могильных плит седой старик. Несмотря на то, что воссоединение Грузии с Россией (то, о чем говорят надписи на этих плитах) — след недавней истории, для Лермонтова это событие так же полноправно принадлежит обретающемуся в ином измерении былому, как и Бородино: «Да, были люди в наше время, Не то, что нынешнее племя: Богатыри — не вы!» (II; 80). Лермонтовское **былое** не конкретизируется и не градуируется. Оно целиком трансцендентно настоящему и отделено от настоящего непроницаемой чертой.

Наше время — полная противоположность героическому *былому*. Оно воспринимается Лермонтовым и как *изнеженное*, и как лишенное активной деятельной силы, и, в другой перспективе, — как неподлинное, ложное, утратившее *чувство правды*. *Изнеженность* («в наш век изнеженный») придает этому веку, с одной стороны, черты, присущие женской пассивной конституции; недееспособность, с другой — старческой: «Как ветхая краса, наш ветхий мир привык / Морщины прятать под румяны...» [II; 119] (вариант: «Но наш усталый век, как ветреный старик» [II; 280]). Не зря и в портрете «героя времени», составленном *из пороков всего поколения в полном их развитии*, мы увидим сочетание женского³ и старческого.

В *наше время* поэт (см.: «Поэт») утрачивает то истинное назначение, которым он обладал в другое, «золотое» прошедшее время — тогда, когда он, как некогда и кинжал (не случайно, конечно, что оттеняет судьбу поэта в этом стихотворении судьба утратившего свое боевое назначение оружия, а имплицитно — и судьба героя, этим оружием некогда владевшего), обладал присущей молодости действенной силой; тогда, когда «мерный звук его могучих слов воспламенял бойца для битвы», когда «Он нужен был толпе, как чаша для пиров, / Как фимиам в часы молитвы». Завершающие стихотворение строки («Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк? / Иль никогда... / Из золотых ножен не вырвешь свой клинок, / Покрытый ржавчиной презренья» [II; 119]) напрашиваются помимо прочего и на то, чтобы быть прочитанными во фрейдистском ключе: вырвать из ножен клинок (все виды колющего оружия в психоанализе рассматриваются, как известно, в качестве фаллических символов) — значит вновь обрести маскулинную силу.

Наше время — время, лишенное подлинности, и верный тому при-

¹ Элегия Батюшкова «На развалинах замка в Швеции» цитируется по изданию: *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1978.

² См. об этом подробнее: *Савинков С.В., Фаустов А.А.* «Четвертая фракийская элегия» В.Г. Теплякова и судьба «элегического» языка // *Arbor Mundi.* Мировое древо. М., 2000. Вып. 7. С. 67-72.

³ О женском «элементе» в конституции Печорина см.: *Hansen-Löve A.* Pečorin als Frau und Pferd... // *Russian Literature.* 1992. Vol. XXXI — IV. P. 491-544.

знак — произошедшая девальвация слова: от некогда былого присущего ему единства содержания и формы остается лишь одна форма. Идея стихотворения «Поэт» прозрачна: поэт в нынешний, «наш», бутафорский век, *привыкший прятать морщины под румяны*, достоин осмеяния именно потому, что и слово его стало под стать веку. Слово постигла та же участь, что и кинжал, который в нынешнее время превратился в блестящую игрушку, больше похожую на деталь театрального реквизита, чем на оружие. В онтологической перспективе расщепленное слово становится знаком и нецельности самого бытия. Слово пророка («Пророк») не воспринимается людьми как слово подлинно истинное, а сам пророк забрасывается ими камнями и изгоняется. Божеское слово **теперь**, в расщепленном мире, обладает действенной силой и компетенцией только в ограниченном пустыней пространстве: «Завет предвечного храня, Мне тварь покорна там земная...» [II; 212].

В «наше время» слово подменили словеса. Утратившую смысловую содержательность реальность заменили пустые знаки. Пространство «Княжны Мери» имеет подчеркнута бутафорско-декоративные очертания, а разворачивающиеся на ее сцене события подобны театральному представлению: горы вокруг Пятигорска преобразуются в «амфитеатр», «...последовательный ряд событий приобретает форму «фарса», «мелодрамы», «комедии» или «мещанской трагедии... Действующие лица» «принимают позы», рядятся в «трагическую мантию», разыгрывают «роли» и «декламируют», чтобы «производить эффект», в каких либо «сценах»¹.

На курортную озабоченность пятигорского водяного общества Печорин смотрит как на дурное повторение библейского сюжета о жаждущих исцеления грешниках². «Подымаясь по узкой тропинке к Елисаветинскому источнику, я обогнал толпу мужчин, штатских и военных, которые, как я узнал после, составляют особенный класс людей между чаящими движения воды» [VI; 262]. «Чаящими движения воды» — евангельская аллюзия («В них лежало великое множество больных, слепых, хромых, иссохших, ожидающих движения воды» (Ин. 5, 3)), заставляющая и в примыкающих к ней «узкой тропинке» и «источнике» распознать отпечатки библейской топики. Жаждущие исцеления «слепые, хромые и иссохшие» преобразились во франтов, которые «пьют однако не воду...», «любительниц уединения вдвоем» и «любителей видов». Употребление библеизма, выбивающегося из общего сатирического стиля описания «водяного общества», — *колодезь*, да еще и в сочетании с *кислосерной водой* (ср.: «Они франты: опуская свой оплетенный стакан в колодезь кислосерной воды, они принимают академические позы...» [VI; 262]), подвергает сакральную лексику Евангелия от Иоанна двойной перекодировке: стилевая неуместность ее профанирует, а подмена воды «живой» на «кислосерную» привносит кощунственные по отноше-

¹ См.: *Тодд III У.М.* «Герой нашего времени»: Кавказ как «амфитеатр» // *Тодд III У.М.* Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб., 1996. С. 180-189.

² См.: *Москвин Г.В.* Библейские реминисценции в повести «Княжна Мери» // *Вестник МГУ. Серия 9. Филология.* 2000. № 3. С. 13-16.

нию к Священному писанию «дьявольские» коннотации¹.

В «наше время», имеющее все признаки времени апокалиптического, мир превратился в текст, вульгарно повторяющий другие тексты, в их ухушенную копию, в «дурное подражание давно известной книге» [VI; 343]. Поэтому те, с кем сталкивается Печорин, будь то мечтающий стать «героем романа» Грушницкий или княжна Мери, привыкшая (подобно героине светской повести) относиться к молодым людям с некоторым презрением, для него (во всяком случае, до определенного момента) — всего лишь копии известных персонажей, которыми (наперед зная о судьбе их литературных двойников) легко манипулировать: «Завтра она (княжна. — С.С.) захочет вознаградить меня. Я все это уж знаю наизусть, вот что скучно!» [VI; 298].

В этой проекции Печорин может быть уподоблен автору (драматургу, режиссеру), что не раз уже делалось², который, развеивая свою скуку перекраиванием на новый лад известных литературных сюжетов, наперед знает о мнимости этой новизны. Зачастую Печорин и пользуется соответствующей «драматургическому» ремеслу терминологией: «Завязка есть! — закричал я в восхищении: — об развязке этой комедии мы похлопочем. Явно судьба заботится о том, чтоб мне не было скучно» (VI; 271). Кроме того, проигрывание всех возможных вариантов и своего поведения, и поведения своих противников на много ходов вперед позволяет уподобить лермонтовского героя и сражающемуся на игровом поле шахматисту («Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все многотрудное здание из хитростей и замыслов — вот что я называю жизнью!» [VI; 304])³.

¹ Наличие в «Княжне Мери» особого «дьявольского» семантического поля, выказывающего свое присутствие в отдельных деталях, намеках, именах и названиях, см. в статье: *Vishevsky A. Demonic games, or the hidden plot of Mihail Lermontov's «Knjažna Meri» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 27. 1991. P. 55-71.*

² Одним из первых на это обратил внимание К.В. Мочульский. «Он действует как опытный режиссер театра жизни, держа в своих руках все нити интриги и назначая различным действующим лицам соответствующие им роли» (*Мочульский К.В. Великие русские писатели XIX в. СПб., 2001. С. 79.*)

³ По воспоминаниям современников, шахматы в жизни Лермонтова занимали особое место. В связи с шахматной темой интерес представляют наблюдения С.А. Раевского: «Соображения Лермонтова сменялись с необычайною быстротою, и как ни была бы глубока, как ни долговременно таилась в душе его мысль, он обнаруживал ее кистью или пером изумительно легко — и я бывал свидетелем, как во время размышления противника его в шахматной игре Лермонтов писал драматические отрывки, замещая краткие отдыхи своего поэтического пера быстрыми очерками любимых его предметов: лошадей, резких физиономий и т. п.» [II; 368]. Шахматная игра, как это видно из записки С.А. Раевского, вводила Лермонтова в состояние творческого возбуждения, активизировала его воображение. Такую же активизацию испытывает и Печорин, разыгрывая свою «шахматную» партию. Ср. наблюдения В.В. Перемилковского: «В эпизоде с княжной Мери Печорина увлекает сама игра, самый процесс подчинения себе человека. Когда же ему удалось поставить своего «партнера» в положение, не представляющее выхода, опыт уже теряет для него интерес. Так и шахматисту, добившемуся окружения противника, уже не

Заметим, что на всех «семиотических площадках» (книжной — театральной — шахматной), которым уподобляется пространство «Княжны Мери», Печорин имеет двойную «аккредитацию»: он предстает и как автор, и как персонаж; как драматург и как действующее лицо пьесы; как шахматист и как участвующая в разыгрываемой партии шахматная фигура.

5. Печорин как «сочинитель» и как «лицо пятого акта»

«Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды? С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние. Я был **необходимое лицо** пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?.. Уж не назначен ли я ею в **сочинителе** мещанских трагедий и семейных романов... Почему знать!..» [VI; 301].

В этом фрагменте печоринского журнала есть места, которые требуют расшифровки. По всей видимости, полярные по отношению друг к другу роли — герой и сочинитель — так же распределены между двумя печоринскими «Я», как и роли деятеля и зрителя. Один человек в Печорине оказывается действующим лицом драмы, другой — тем, кто, пребывая от нее на расстоянии, наблюдает за происходящими событиями или их режиссирует. При этом, однако, остаются непроясненными по крайней мере два момента: во-первых, соотносится ли роль палача или предателя (которую Печорину всякий раз невольно приходится разыгрывать) исключительно с фигурой *необходимого лица* или — и с фигурой *сочинителя* тоже, а во-вторых, могут ли совмещаться роли *палача* и *предателя*?

Как можно предположить, и в этом случае действует та же смысловая пропорция, соотносящая *палача* с *необходимым лицом*, а *предателя* — с *сочинителем*, причем амплуа эти время от времени накладываются друг на друга. В самом общем виде тактику печоринского поведения можно было бы обрисовать следующим образом. Печорин становится действующим лицом, поддаваясь соблазну включиться в события (завязка которых происходит без его участия); когда герой начинает манипулировать ими и задавать им определенное направление, он берет на себя авторские функции; наконец, в тот момент, когда пьеса достигает кульминационного момента и близится к финалу, две несовместимые роли — палача и предателя — совмещаются¹.

То, что *палач* напрямую ассоциируется с *необходимым лицом пятого акта*, — особых комментариев не требует. Очевидно и то, что это лицо, предназначенное исполнять в развязке трагедий функцию *deus ex machina*, никоим образом не может быть *предателем*, роль которого

интересны те несколько обреченных ходов, которые все равно приведут его к сдаче. В этом смысле Печорина можно было бы назвать шахматистом власти» (*Перемилковский В.В.* Из книги «Лермонтов» // Фаталист. Из наследия первой эмиграции. М., 1999. С. 121).

¹ О трехфазовом цикле поведения Печорина ср. наблюдения в статье: *Van Holk A.G.F.* О глубинной структуре Печорина // *Russian Literature*. 1992. Vol. XXXI — IV. P. 551-552.

достается *сочинителю*, причем сомнительного толка. Он — автор мещанских трагедий и семейных романов (к этим жанрам в лермонтовское время относятся с неприкрытой иронией), да и поставляется созданная им «продукция» соответствующего рода изданиям («Уж не назначен ли я ею (судьбой. — С.С.)... в сотрудники поставщику повестей, например, для «Библиотеки для чтения» [VI; 301]). Так что в Печорине живет не просто сочинитель, а сочинитель *нашего времени*. Автор античной трагедии по отношению к своим героям не мог быть ни палачом, ни предателем: он не более чем посредник между героями и судьбой. Современный же автор мещанских трагедий — не автор, а именно сочинитель, который вершит судьбами своих героев, следуя своему произволу и диктату пошлого читательского вкуса, жаждущего кровавой развязки. По отношению к своим персонажам он и в самом деле оказывается предателем: в гибели его героев нет той подлинной роковой неизбежности, которая всегда присутствовала в трагедиях былых времен.

Таким образом, и в этой перспективе мы наблюдаем симультанную принадлежность Печорина разным временам: один живущий в нем человек принадлежит трагическому былому, другой — сомнительному настоящему; один ощущает себя *необходимым лицом пятого акта*, другой — *сочинителем* неподлинных (и потому комических) современных трагедий. Один мыслит себя орудием в руках неведомой силы; другой, напротив, — вершителем судеб. Двуплановым значением наделены и кульминационные события романа. Так, дуэль, изначально разыгрываемая как фарс, в итоге обретает черты подлинной трагедии. От гибели Грушницкого, в которой, казалось бы, не было никакой необходимости, веет тем не менее роковой предначертанностью. Как *сочинитель* Печорин убивает Грушницкого несмотря на то, что не делать этого было в его компетенции; как *необходимое лицо* он приводит в исполнение чью-то высшую волю, противодействовать которой уже не может. Поэтому и печоринское *без сожаления* может свидетельствовать не о его моральной испорченности, а о его неподвластности самому себе. В самом деле, вряд ли можно ожидать чувства сожаления от того, кого судьба избрала в качестве проводника неизбежного.¹ И такая роковая причастность Печорина к «потустороннему» освещает его фигуру трагическим светом².

Обретающиеся в Печорине *сочинитель* и *необходимое лицо* застав-

¹ Ср. интересные наблюдения в работе: Ермакова Н.А. Мотив судьбы в романной структуре «Героя нашего времени» // Жанрово-стилевое единство художественного произведения. Новосибирск, 1989. С. 34-45.

² То обстоятельство, что история Печорина разворачивается как бы «противоходом» (на что в свое время обратила внимание Е. Н. Михайлова — см.: Михайлова Е.Н. Проза Лермонтова. М., 1957), — свидетельство близости повествовательной структуры лермонтовского романа к драматургическому канону древней трагедии рока, в которой отправная точка развития действия — уже свершившееся. Ср. размышления по этому поводу С.П. Шевырева: «Эдип уже убил отца, уже давно женат на матери: в чем же состоит драма? Только в раскрытии этой ужасной тайны. Катастрофа уже заранее приготовлена; вся драма состоит только в том, чтобы узнать, чтобы раскрыть эту катастрофу... Действие заключается... в рассказе всего того, что уже случилось... Одним словом, действие все в прошедшем» (см.: Шевырев С.П. История поэзии. СПб., 1892. Т. 2. С. 130 и сл.).

ляют его сложным образом балансировать между двумя взаимоисключающими установками. В какой-то момент *сочинитель* начинает испытывать роковую включенность в разыгрываемые им же самим коллизии. Это происходит тогда, когда дистанция (которая должна была бы существовать между писателем и его персонажем, кукловодом и его марионеткой, между «вампиром» и его жертвой) вдруг сокращается («Что же это такое? Неужто я влюблен?.. Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать» [VI; 307]), а на какое-то мгновение исчезает и вовсе. Жертва, безоглядно отдавая свою судьбу в печоринские руки, перестает быть жертвой. А Печорин в эту минуту готов изменить своей «вампирической» природе и увидеть, к примеру, в княжне Мери не образ будущей *злой жены*, а воплощенную мечту о *душе родной*: «Это становилось невыносимо: еще минута, и я бы упал к ногам ее» [VI; 337]. Однако уже в следующий момент *неизъяснимое предчувствие* заставляет его разорвать наметившуюся связь: «надо мной слово *жениться* имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться — прости любовь!.. Это какой-то врожденный страх, неизъяснимое предчувствие...». От этого как будто бы обычного слова для Печорина веет смертью, которую ему некогда предсказала старуха-гадалка: «...Это тогда меня глубоко поразило: в душе моей родилось непреодолимое отвращение к женитьбе... Между тем что-то мне говорит, что ее предсказание сбудется; по крайней мере я буду стараться, чтобы оно сбылось как можно позже» [VI; 314].

Однако, по всей видимости, суть дела заключается не в женитьбе самой по себе: Печорин испытывает *врожденный страх* ко всему тому, от чего исходит хотя бы какой-то намек на необходимость с его стороны самопожертвования (= *потери* самого себя). Как только он начинает подозревать о возможности своей включенности в некие требующие от него самоотдачи — дружеские или любовные — отношения (неизбежно сопряженные с определенного рода зависимостью), душа его тут же охлаждается («мое сердце превращается в камень, и ничто его не разогреет снова... свободы моей не продам...» [VI; 313-314]). То, что Печорин привык практиковать по отношению к своим врагам («одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание их хитросплетений и замыслов» [VI; 304]), то же он совершает и по отношению к кропотливо создаваемому им самим сюжетному зданию: не завершает действие, а разрушает его, уходя в сторону и невольно разыгрывая *жалкую роль палача или предателя*¹.

Если сомкнуть звенья только что обозначенной логической цепочки, обнаружится, на первый взгляд, парадоксальная причинно-следственная связь. Нежелание Печорина приносить себя чему-либо в жертву, в конечном счете, оказывается обусловленным его смертельным страхом перед возможностью быть включенным в любые отношения, налагающие на него цепи обязательств, задающие его поведению определенную колею. *Невольная боязнь, сжимающая сердце при мысли о неизбежном конце*, о которой Печорин говорит в «Фаталисте», тесным

¹ Ср.: Пумпянский Л.В. Указ. соч. С. 643 и сл.

образом связана для него с возможностью стать непосредственным участником событий. Окончательно вовлечясь в провоцируемые им как *сочинителем* драматические перипетии для Печорина означало бы подчиниться логике их развертывания — от начала к концу, а следовательно — самому этому концу с неизбежностью и достигнуть. Во избежание этого он и «предпочитает» участвовать в развязке чужих драм в качестве *топора* и *камня* и в решающий момент удалиться на безопасное для его жизни расстояние. Подчеркнем еще раз: включиться в событие для Печорина — все равно, что пересечь некую роковую черту и сделаться жертвой судьбы.

«...Мы знаем заранее, что обо всем можно спорить до бесконечности, и потому не спорим, мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга, одно слово для нас целая история, видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку... Итак, размена чувств и мыслей между нами не может быть, мы знаем один о другом всё, что хотим знать, и знать больше не хотим» [VI; 270]. Последняя фраза заставляет обратить на себя особое внимание. Печорин и доктор Вернер знают друг о друге только то, что **хотят знать**. Иначе говоря, их знания друг о друге простираются до определенного предела, переступить который они не хотят. Черновые варианты к этому месту позволяют несколько его прояснить. Вместо «и знать больше не хотим» в черновике было три варианта: а) «а знать больше было бы опасно; или по кр<айней мере>»; б) «а знать больше было бы опасно»; в) «и знать больше было бы опасно: од<но>» [VI; 578]. Как видим, во всех трех вариантах звучит одно и то же слово — *опасно*. И Печорин, и доктор Вернер не переступают черты своего знания о другом потому, что переступить ее рискованно.

Однако с *опасностью* большего, непредсказуемого знания Печорин все же сталкивается (не будем забывать, что балансировка на грани между опасным и безопасным — неизбежная потребность «героической» половины печоринской натуры). Вплотную к опасной черте он приближается во время дуэли с Грушницким. В решающий момент в Грушницком проявляется нечто такое, чего *сочинитель* Печорин, при всей своей искусственности в «беллетристике», рассмотреть не смог, хотя как будто бы и хотел этого, испытывая своего противника: «Я несколько минут смотрел ему пристально в лицо, стараясь заметить хоть легкий след раскаяния. Но мне показалось, что он удерживал улыбку» [VI; 329]. Вглядываясь в лицо Грушницкого, Печорин не видит (или не хочет видеть) главного: перед ним не марионетка и не романный персонаж, которыми можно манипулировать по своему усмотрению, а тот, кто в данный момент обладает своей собственной волей: «Я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места...» [VI; 331]. (Между прочим, такая перемена в Грушницком и позволила И. Анненскому в «Книге отражений» назвать его смерть прекрасной!). Переступая границу «сочинительства», Печорин совершает не виртуально-литературное, а реальное убийство. А Грушницкий, погибая и тем самым выходя из-под печоринской власти,

¹ «Смерть Грушницкого, во всяком случае, прекрасна. Так не высмеивают людей» (Анненский И. Ф. Избранное. М., 1987. С. 349).

выходит одновременно и за пределы «книжного» пространства в ту сферу, которая «герою времени» неведома, и перед которой он испытывает безотчетный страх.

6. Под знаком конца

В главе «Фаталист» Печорин укажет на истоки сформировавшегося у него отношения к жизни как к своего рода суррогату: «...Я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге» [VI; 343]. И в этой перспективе (в перспективе печоринского «Я») мотив неподлинности смещается в иную смысловую плоскость. Подлинное противопоставляется здесь неподлинному иначе: не по оси **былое** — **современное**, а по оси **действительное** — **воображаемое**. По сути дела, в «Герое нашего времени» Лермонтов продолжает и завершает намеченную в неоконченном <<«Я хочу рассказать вам...»> линию: в определенном смысле, судьба Печорина — это закономерная участь, которая постигает того, кто, как герой прозаического отрывка Саша Арбенин, начиная с поры своей первой молодости, грезы своей души ставит превыше всего. «В первой молодости моей я был мечтателем: я любил ласкать попеременно то мрачные, то радужные образы, которое рисовало мне беспокойное и жадное воображение. Но что от этого мне осталось? — одна усталость, как после ночной битвы с привидением, и смутное воспоминание, исполненное сожалений. В этой напрасной борьбе я истощил и жар души и постоянство воли, необходимое для действительной жизни» [VI; 343].

Смотреть на жизнь так, как приучил себя смотреть на нее Печорин (как на «дурное подражание давно известной книге»), значит обладать искаженным, «перевернутым» зрением, которое, принимая сон за явь, а явь за сон, приводит к потере ориентиров в окружающем мире и, соответственно, — к подмене действительного и истинного кажущимся и ложным. «И как голодному снится, будто он ест, но пробуждается и душа его тоща; и как жаждущему снится, будто он пьет, но пробуждается, и вот он томится и душа его жаждет...» (Ис. 29, 8). Это сравнение из пророчества книги Исаяи в несколько измененном виде будет эксплицировано в «Княжне Мери»: «Так томимый голодом в изнеможении засыпает и видит перед собой роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображения, и ему кажется легче... но только проснулся, мечта исчезает... остается удвоенный голод и отчаяние!» [VI; 321].

К слову сказать, мечтательство, с точки зрения богословской догматики, есть не что иное, как следствие обольщения ума злыми силами. Мечтающий ум, по слову преподобного Григория Синаита, «бывает совершенно мертв», ибо теряет реальность («действительность»), заключающуюся в устремлении к дарованному Создателем добру. «Мечта, мечтание, мечтательный — в церковной культуре означало не только призрачное, но и ложное, мнимое. Оно прилагалось к деяниям бесов-

ским и в антитезе «земля — небо» характеризовала именно землю¹. И с этих позиций печоринские *удвоенный голод и отчаяние* являются знаками утраты благостного контакта с Божьим миром, совершившимся в результате некогда произошедшей подмены действительной жизни жизнью воображаемой.

Между мысленно пережитой жизнью и жизнью действительно проживаемой имеется кардинальное различие. Относиться к жизни как к прочитанной книге значит не проживать ее от начала к концу, а как бы вбирать ее в себя сразу и целиком (ср. арбенинское: «Романа не начав, я знал уже развязку» [V; 303]), испытывая при этом ложном (воображаемом) насыщении ничем не утолимый голод. Временная протяженность между началом и концом мысленно пережитой жизни редуцируется до нуля. Проживать же жизнь действительным образом значит быть включенным в ее временную последовательность. Печоринское самоопределение («В первой молодости я был мечтателем») отсылает нас и к «тексту мечтателя»², для которого мотив прочитанной жизни один из доминирующих. Для мечтателя, однако, фантазия и реальность — как бы ни мыслилось их соотношение — никогда не совпадают. Для того, кто проживает жизнь в мечте, так или иначе отсекается возможность проживать ее в ее существенности. Расколовшийся же на части лермонтовский герой симультанным образом одной своей половиной принадлежит сфере воображаемого, а другой — действительного (ср.: «я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно...»). **Былое и настоящее** Печорина в такой перспективе противостоят друг другу уже не как **героическое и современное**, а — как **воображаемое и действительное**. И с этой точки зрения героическое былое Печорина оказывается виртуальным. Печорин, будучи в своем воображаемом былом матросом с разбойничьего брига, в своем действительном настоящем оказывается тем, кто не умеет плавать.

В отличие от сторонящихся действительности мечтателей Печорин, не различая воображаемое и действительное, стремится манипулировать реальностью так, как если бы перед ним была не реальность, а созданные его воображением образы. «В «Тамани», — пишет современный исследователь, — Печорин пытается подчинить реальность литературному шаблону. Его «литературное» поведение, однако, бросает его в гущу практических отношений, которые не имеют ничего общего с таким шаблоном, не поддаются ему и именно своей неожиданностью, непредсказуемостью противоречат ему, представляя «настоящую действительность»³. Когда Печорин прибывает в Тамань и его, ведя на постой, предупреждают, что там нечисто, то к этому «нечисто» его воображением тут же притягивается вся атмосфера романтической готики, привыч-

¹ *Лотман Ю.М.* О соотношении поэтической лексики русского романтизма и церковнославянской традиции // Из истории русской культуры. Т. 4 (XVIII — начало XIX века). М. 2000. С. 807-810.

² О фигуре мечтателя см.: *Фаустов А.А.* Мечтатель // *Фаустов А.А., Савинков С.В.* Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998. С. 85-115.

³ *Дрозда М.* Повествовательная структура «Героя нашего времени» // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1985. Bd. 15. С. 5-35.

ной для тогдашней литературы. Когда же Печорин покидает Тамань, то у этого «нечисто» остается только лишь одно, самое тривиальное — предметное — значение. В конце концов разоблачая тайну слепого мальчика «самым прозаическим образом», Печорин одновременно лишает и мир в целом того ореола таинственности, без которого он сразу же превращается для него в нечто бессмысленное и безнадежное, отталкивающее и неприглядное. А между тем не литературная, а истинная тайна действительного так и остается для него запечатанной.

Таинственная слепота мальчика в «Тамани» будет обыгрываться и сюжетно, и тематически. В самом деле, *осторожное* и *верное* поведение мальчика (за которым внимательно наблюдает Печорин) предстанет как вполне (и даже чересчур!) зрячее: «Я не мог полагать, чтоб это существо сбежало по отвесу берега, однако иначе ему некуда было деваться... Я, с трудом спускаясь, пробирался по крутизне, и вот вижу: слепой приостановился, потом повернул низом направо; он шел так близко от воды, что, казалось, сейчас волна его схватит и унесет, но, видно, это была не первая его прогулка, судя по уверенности, с которой он ступал с камня на камень и избегал рытвин» [VI; 251-252]. Стоит вспомнить в этой связи и испуг сопровождающего Печорина казака: «Да и в самом деле, что это за слепой! ходит везде один, на базар за хлебом, и за водой...» [VI; 254]; и неизвестно каким образом украденные *слепым чертенком* печоринские вещи: «Тут-то я догадался, какие вещи тащил проклятый слепой» [VI; 260], и другие, подобные этим, странности. Ни проницательной Ундине, ни прозорливому Печорину не дано даже и приблизиться к той поистине непостижимой способности сверхзрения, которой обладает загадочный слепой:

«Видишь, я прав... Янко не боится ни моря, ни ветров, ни тумана, ни береговых сторожей: прислушайся-ка: это не вода плещет, меня не обманешь, это его длинные весла». Женщина вскочила и стала всматриваться в даль с видом беспокойства. — «Ты бредишь, слепой, — сказала она: — я ничего не вижу». Признаюсь, сколько я ни старался различить вдалеке что-нибудь наподобие лодки, но безуспешно» [VI; 252].

И это «ничего не вижу» очень знаменательно. Слепой мальчик — единственный (среди рассматривающих, пристально всматривающихся и ничего при этом не видящих) персонаж, к которому может быть отнесен полновесный глагол «видеть»; недаром в черновых набросках к «Тамани» Лермонтов назвал его «всевидающим» [VI; 573]. И хотя в конце концов загадка странного мальчика как будто бы разрешится самым прозаическим образом (его «зрячесть» вполне можно было бы истолковать доведенным до машинальности исполнением обязанностей связанного в кругу «честных контрабандистов» и типичной для слепца чрезмерной обостренностью других органов чувств), тем не менее уверенности в том, что тайна действительно разоблачена, почему-то не возникает. Напротив, убежденность появляется в другом: стараниями Печорина сняты лишь внешние ее покровы, а само сокрываемое так и осталось незамеченным и непонятым.

А между тем ключом к разгадке могла бы стать библейская фраза, которую Печорин вспоминает, наблюдая за поведением слепого мальчика: «В тот день немые возопиют и слепые прозрят...» [VI; 251]. Эта

цитата (в несколько измененном виде) взята Лермонтовым из Книги пророка Исаии, из той ее части, которая повествует о запутанных «прозорливцами» «блуждающих духом», не отличающих сон от яви, не соразмеряющих свои немощные силы с силами Создателя и вследствие этого не слышащих гласа Господа. Для них «...всякое пророчество то же, что слова в запечатанной книге, которую подают умеющему читать книгу и говорят: „прочитай ее“; и тот отвечает: „не могу, потому что она запечатана“» (Ис. 29, 11).

Нельзя не заметить явного ситуативного сближения: «не могу» «прозорливого» Печорина («Что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз?» [VI; 251]) проецируется на этот библейский контекст, уподобляя таким образом героя «блуждающим духом», а мальчика, соответственно, — запечатанной Книге.

Образ запечатанной книги, — символа сокровенного, трансцендентной тайны Божьего «откровения» от начала мира и до конца его, — не случайно обнаруживается в глубинном подтексте «Тамани», а в «Фаталисте» выступает на самую поверхность в размышлениях о мусульманском поверье, «будто судьба человека написана на небесах». Образы великой Книги и небес как текста, читаемого астрологом, несомненно, привлекали к себе Лермонтова. Недаром он явился на один из первых своих маскарадов в Благородном собрании «в костюме астролога с огромной книгой судеб», в которой «должность кабалистических знаков исправляли китайские буквы»¹.

Запечатанная «книга судеб» завораживала Лермонтова непостижимостью сокрытого в ней таинства жизни и, может быть, в еще большей степени — таинства ее наипредельнейшего Конца, которому суждено будет когда-то свершиться (не столь даже важно, под каким знаком: библейского Апокалипсиса («Судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими» (Откр. 20, 12)) или — «мусульманского поверья») и открыть сокрытое до «того дня» неведомое².

Однако, как это ни парадоксально, но одновременно Лермонтову не был чужд и другой взгляд на вещи. «Рядом» со «Смертью» мы находим, например, и такое: «Когда бы мог весь свет узнать, / Что жизнь с надеждами, мечтами / Не что иное — как тетрадь / С давно известными стихами [I; 123].

Как видим, у этой лермонтовской «Sentenz» 1830 года и сентенции печоринской (жизнь — «дурное подражание давно известной книге» [VI; 343]) общая установка: жизнь — давно известное, «распечатанное», а потому лишённое какой бы то ни было сокровенности и тайны письмо. Не имея эсхатологического измерения, она (жизнь) лишается смысла и цели и предстает дурной бесконечностью, *тетрадью с давно известными стихами*³.

¹ См.: *Шан-Гирей А.П.* М. Ю. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 37.

² Ср. «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами», 1830 — 1831).

³ На фоне такой интеллектуальной амбивалентности и фигура «блуждающего духом» Печорина, и фигура не поддающегося «прочтению» мальчика приобретают явно симво-

Такое взаимоналожение контекстов — библейского и поэтического — выявляет назначение слепоты в «Тамани». Слепота мальчика не делает его невидящим — она делает невидимым внутреннее содержание его души. Она — печать, скрывающая тайный смысл письма. Обладание же внутренним содержанием-знанием (в известном смысле аналогичным содержанию библейской Книги) — свидетельство (в самых разных мифопоэтических традициях) обладания особым внутренним зрением¹, имеющим неоспоримое преимущество перед зрением внешним.

Кроме того, обладание внутренним зрением-знанием обуславливается и посреднической сюжетной функцией слепого мальчика. Служба у контрабандистов — лишь внешнее проявление глубинной, архетипической сути его посреднической миссии, смысл которой состоит в том, чтобы быть связующим звеном между онтологически различными пространственными сферами (сушей и морем), на которые расчленено пространство «Тамани», по своей структуре и качественной определенности представляющее собой своеобразный аналог мифопоэтической модели мира².

Для *странствующего офицера*, условно говоря, «человека суши», море — пространство, хотя и влекущее его к себе, но чужое (не случайного героя не умеет плавать!). Для девушки (*ундины*, *русалки*)³ и Янко,

лический смысл и совершенно иной статус: они — персонажи той драмы, которая разыгрывается не столько на «поверхности» «Тамани», сколько в глубинах лермонтовской души. В самом деле, фигура «запечатанного» мальчика коренным образом принадлежит поэтической мифологии Лермонтова (библейский отпечаток придает ей лишь соответствующий масштаб). Указание на это, можно сказать, зашифровано в той же самой «пророческой» печоринской фразе («В тот день немые возопиют и слепые прозрят»), которая «в оригинале» звучит несколько иначе: «И в тот день глухие услышат слова книги, и прозрят из тьмы и мрака глаза слепых» (Ис. 29, 18). «Глухие» заменены у Лермонтова на «немые», а «услышат» на «возопиют». И эта замена важна и не случайна: она отсылает нас именно к лермонтовским мотивике и топике и заставляет вспомнить, что душа в поэтическом мире Лермонтова зачастую именно нема и никогда не глуха. Подробнее об этом см.: *Савинков С.В.* Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004.

¹ О категориях видимого / невидимого см., напр.: *Цивьян Т.В.* Категория видимого / невидимого: Балканские маргиналии // *Ballkanica*. М., 1979. С. 201-207.

² Пространство «Тамани» по своей структуре и качественной определенности представляет собой своеобразный аналог мифопоэтической модели мира, одним из конституирующих признаков которого является его расчлененность на семантически разные сферы. См., напр.: *Топоров В.Н.* Пространство и текст // *Текст: семантика и структура*. М. 1983. С. 227-285. О мифопоэтическом подтексте «Тамани» см. также: *Силади Ж.* 1) К поэтике и семантике «Тамани» Лермонтова // *Slavica Tergestina. Studia russica-2*. Trieste, 1994. С. 21-32; 2) Тайна Печорина (семантическая структура образа героя в романе М. Ю. Лермонтова) // *Slavica Tergestina. Stadia comparata et russica-3*. Trieste, 1995. С. 55-73. См. также: *Жолковский А.К.* К семиотике Тамани // *Жолковский А.К.* «Блуждающие сны» и другие работы. Л., 1994. С. 276-282.

³ «Русалочий вид контрабандистки, ее связь с морем — все это ведет к образу «ундины». Да и во всей обстановке, окружающей лермонтовскую «ундину», есть явные точки соприкосновения и линии соотношения... с сюжетом «Ундины» Ламотт-Фуке и Жуковского. Уединенная избушка на берегу моря, отрезанный морем от цели путешествия странствователь, его роман с «ундиной», ее тяготение к морю, наконец, ее погружение в морскую пучину — все это звенья... той же сюжетной цепи, что и в «Ундине» Жуковского»

«людей моря», чужая, напротив, — угрожающая их свободе суша (ср. слова Янко: «...Мне везде дорога, где только ветер дует и море шумит» [VI; 259]).

Для слепого же мальчика, место которого на границе, между морем и сушей, на берегу, нет пространства своего и чужого. Его назначение нейтрализует в нем противопоставление моря и суши, этого и того (не зря он пользуется разными языками: «говорил со мной малороссийским наречием, а теперь изъяснялся чисто по-русски») и потому наделяет (для Печорина недостижимой) всевидящей полнотой внутреннего знания.

Печорин же, как и все те, кто «блуждает духом», не в состоянии своим «запечатанным» зрением прочесть открыто явленные письма Книги жизни.

I. II. «Геройство консеквентности» или умение «жить в настоящем»

Неумение жить в настоящем — сквозной мотив герценовских дневников и писем кризисного периода его жизни — периода 1840-х годов. «Будущее несколько не принадлежит нам», — пишет Герцен в письме к Т. А. Астраковой от 25 мая 1842 года. А вот та же мысль, высказанная в дневнике за 1844 года: «Настоящим надобно чрезвычайно дорожить, а мы с ним поступаем неглиже и жертвуем его мечтам о будущем, которое никогда не ободіёбѹ по нашим мыслям, а как придется» [2; 364]¹. Тягостное, страдательное положение человека обусловливается даже не столько самими ударами, наносимыми случаем, сколько ожиданием этих возможных ударов, страхом перед будущим: «...Если я не подвержен романтически-заунывным грюбелеям, то я подвержен трусости перед будущим, мое наслаждение часто тускнеет от мысли — а может, завтра я утрачу его. Мало ли что может быть?» [22; 218]. Жить полностью и в полноте настоящего — вот возможный выход за пределы временного и случайного. «...Все индивидуальное подчинено времени, хотя, с другой стороны, полнота наслаждения вне всякого времени, она заключает бесконечность в настоящем и есть достойная цель индивидуального бытия» [2; 234]. «Если глубоко всмотреться в жизнь, конечно, высшее благо есть само существование, какие бы внешние обстановки ни были. Когда это поймут — поймут и, что в мире нет ничего глупее пренебрегать настоящим в пользу грядущего» [2; 217].

В этой связи важно понимать, что для Герцена стремление закрепить за настоящим право быть реальной сферой бытия, а за человеком

(Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43-44. (I). М., 1941. С. 595.) В.А. Мануйлов заметил сходство между поведением русалки в «Тамани» и стихотворением Лермонтова «К портрету», обращенном к А.К. Воронцовой-Дашковой (см.: Мануйлов В.А. Роман Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. М.; Л., 1966, С. 153-154).

¹ Цит. по: Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954-1966, — с указанием тома и страниц в скобках.

— право на наслаждение каждым мгновением жизни не было выражением приверженности гедонистической идее как таковой (в духе эпикурейской философии), как это иногда представляется; за утверждением настоящего прослеживается вполне определенная цель — защитить человеческую индивидуальность, в том числе и от давления времени. Только в общем контексте дневников и писем Герцена этого периода становится понятным в полной мере пафос следующего утверждения: «Настоящее есть реальная сфера бытия. Каждую минуту, каждое наслаждение должно ловить, душа непрерывно должна быть раскрыта, наполняться, всасывать все окружающее и разливать в нее свое. Цель жизни — жизнь, жизнь в этой форме, в том развитии, в котором поставлено существо, т.е. цель человека — жизнь человеческая...» [2; 218].

В отношении прошедшего позиция Герцена не была однозначной всегда, а в критический период — в особенности. В одном из ранних «провиденциальных» писем к Н. Захарьиной прошедшее им вообще отвергается: «У нас с тобою нет прошедшего, нами должно начаться новое существование — на нас не падают пятна прошлых поколений, мы чисты и сами дадим значение себе» [21; 124]. Отвергается по вполне понятной причине: для провиденциального воззрения актуально имеет смысл и значение только будущее, предначертанное, предназначенное, тайнопись судьбы. Прошедшее же для него есть не что иное, как уже осуществленный, пройденный отрезок этого предначертанного Провидением пути.

Однако уже в этот период Герцен начинает замечать особенности отложения кристаллов прошлого опыта в человеческой душе: «Странная вещь, как на нас действует практический мир; кажется, в нем все так мелко, так лишено средств действовать на душу — а между тем, крошечные опыты оседают больше, и в минуту экспансивности, в минуту, когда хочешь людям передать свой опыт, огромный кристалл уже составлен в душе из песчинок; ни одной не пропало, все тут, все сливается в одно тело. Душа, умеющая понимать, ничего не теряет, и давно забытое при случае выходит, как привидение из гроба» [21; 179]. Мотив не утрачиваемого, хранящегося в душе прошлого в 40-е годы станет одним из тех, по которому можно судить о степени их кризисного накала. Вот как оптимистично этот мотив звучит в «Письмах об изучении природы»: «...Настоящее духа человеческого обнимает и хранит все прошедшее, оно не прошло для него, а развилось в него; бывшее не утратилось в настоящем, не заменилось им, а исполнилось в нем; проходит одно ложное, призрачное, неосуществленное; оно собственно никогда и не имело действительного бытия, оно мертворожденное, — для истинного смерти нет. Недаром дух человеческий поэты сравнивают с морем: оно в глубине своей бережет все богатства однажды упавшие в него, одно слабое, не переносящее едкости соленой волны его, распускается бесследно» [3; 130].

Совсем иным содержанием наполнена метафора морского дна в дневнике и письмах этого периода. «Иной раз идешь гулять и невзначай забредешь на кладбище — и делается тяжело. Правда ли это, что в духе человеческом, как в море ничего не пропало, что кануло в него и при первой буре готов все выбросить, как упрек? Или только то хранится,

что ядовито или жестко, а прекрасное, как эфирное масло улетает, оставляя неопределенное благоухание? Многие горькое вспомнилось, нет примирения, видно, до гроба...» [2; 364]. Или (в письмах): «Правда ли это, что в духе человеческом ничего не пропадает, а хранится как на морскую дне? Нет и да! Только то и хранится, что ядовито и жестко; а прекрасное вдохновенное и полное широкого покоя, как эфирное масло улетает, оставляя неопределенное благоухание. Для того только хранится многое, как упрек, как *temento* страданий, потерь. Да, Белинский прав: маленькая возможность счастья и бесконечная — страданий» [22; 189].

Итак, настоящее отягощено памятью былого, оно «обнимает и хранит все прошедшее». И именно это свойство настоящего в критический период может сыграть роль груза, мешающего уравниванию жизненных сил: будущее умаляет настоящее, угрожая возможными ударами, именно потому, что в нем хранится не только светлое и прекрасное, но и память о прошлых ударах: «прошедшее не гибнет, оно внутри вечно живо, на душе новые чувства, на теле новые морщины» [22; 100]. Укрепиться в настоящем, жить полнотой и в полноте настоящего невозможно, если подвергаться давлению со стороны прошлого: «В самом деле, настоящее никогда не бывает одно, вся былая жизнь отражается в нем, хранится. Да только оно не должно подавлять» [22; 118].

Конечно, мотив избавления от давления времени — мотив кризисного происхождения. Только с учетом этого становится понятным герценовский «рецепт» разрешения проблемы: «Пора научиться забывать ненужное из былого, то есть помнить о нем как о былом, а не как о сущем» [3; 327]. Однако значительно позже, возвращаясь к этому периоду своей жизни в «Былом и думах», Герцен внесет в этот «рецепт» существенную поправку, касающуюся в данном конкретном случае его жены: «Есть развития, для которых нет прошедшего, оно в них живо и не проходит... они не гнутся, а ломаются, они падают и падением другого не могут сладить с собой» [9; 99].

* * *

Трезвое знание, «несчастно верный взгляд на вещи, снимающий с них наружный покров», несмотря на чувство скорби и грусти, им вызываемое, для Герцена, несомненно, — способ и в условиях кризиса заявить о своей силе прежде всего как о «законном праве» видеть все в истинном свете. «Нет скорбнее и грустнее чувства, как несчастно верный взгляд на вещи, снимающий с них наружный покров <...> Это особое положение, неверие в то, чему верят другие, неразрывная с ними горькая ирония и досада давят душу, живую и раскрытую» [2; 297—298].

Особенно вся тяжесть креста трезвого знания ощутима теми людьми, деятельная натура которых не может удовлетвориться созерцательным отношением к жизни, теми, которые, однажды взявшись нести этот крест, несут его до конца. «Трезвый взгляд очень труден, так же, как консеквентность своим началам. И истинно тяжело, кого судьба наградила страшной логикой и когда у него нет недвижимого имени, куда он не пускает мысль» [2; 293]. Идти до конца, обладать героизмом консеквентности — для Герцена в кризисный период его жизни становится главным залогом возможности его преодоления. В письме к Т. Н. Гра-

новскому от 9 — 15 июля 1844 года Герцен попытался объяснить своему адресату, что значит обладать таким геройством в отношении его самого: «Пойми и ты в свою очередь все консеквенции, я с иронией взглянул на жизнь, но этим не кончилось, мне надобно было смириться самому — и я имел случай видеть себя ничтожным, бесхарактерным, слабым <...> Может быть, если б у меня было больше *fatuité* (самомнения /франц./ — *С.С.*) и меньше логики, — я никогда не дошел бы до этого состояния; но, однажды сделав его, я радовался, как критика точно так же жжет все, что к ней поднесешь, а между тем последний результат — знание трезвое — истинно тяжелый крест, и его никто не поможет нести — кроме, — иронически замечает Герцен, — шаткости природы или ее способности зависеть от внешнего» [22; 190-191].

Неконсеквентность собственным началам, шаткость, внутреннюю рассогласованность Герцен считал определяющими характеристиками современного человека: «Как мало целых, трезвых натур! Иной и трезвее других разумом, эстетическим чувством, да характеру ни на грош. Не признак ли это несовершеннолетия?» [2; 298].

О возможности внутренней «разбалансированности» в человеке его составляющих Герцен высказывался еще в 30-е годы: «Новая мысль для повести — человек, одаренный высокою душою и маленьким характером! Человек, который в минуту размышления стряхивает прах с земли и в следующую за тем платит дань всем предрассудкам. Оттого, что слабый характер согнут, подавлен толпою, не может выработаться из мелочей» [21; 73]. Однако именно в 40-е проблема человеческой самооадекватности для Герцена обрела личный жизненный смысл. В письмах этого периода Герцен не раз упрекал своего друга Н.П. Огарева за несоответствующую силе его разума, обширному взгляду и верному чувству инертную волевою слабость: «Слабость характера и лень — вот тифон твоей души, это наказание тебе за твои чудные достоинства: у тебя взгляд обширен и чувство верно — и разум силен, и все это вместе растворено в флегме. Не верю, чтоб воля не могла победить» [22; 55]. И еще: «Тебе труднее решиться шагнуть, сделать скачок, нежели мучиться в болоте, страдать ложным положением у своего собственного очага (речь идет о положении в семье Огаревых. — *С.С.*); а мы удивляемся, как ты не предпочитаешь кончить разом, оттого, что по нашему мнению легче то, что по твоему тяжелее... Ты, Огарев, — иронически замечает Герцен, — самый сильный характер из всех мною знаемых людей, у тебя железная воля — слабости... у тебя широкое понимание всего общечеловеческого и тупое непониманье всего частноогаревского» [22; 144]. О своем же характере в отличие от огаревского Герцен говорил как о суетливо слабом: «...*Fond* (основа /франц./ — *С.С.*) всему — слабый характер, не в том смысле, как у Огарева, инертно слабый, а суетливо слабый, и, как такой, склонный к прекрасным порывам и гнуснейшим поступкам» [22; 280].

Но и в том, и в другом случае слабость — результат внутреннего самонесоответствия, или, употребим герценовское выражение, «неконсеквентности своим началам». В неконсеквентности внутренней, ведущей к шаткому положению во внешнем, Герцен видел причину, во многом объясняющую чувство жизненной несостоятельности у его по-

коления: «Ни я, ни ты, ни Кетчер, ни Сазонов... не достигли совершенноголетия, — читаем в герценовском письме 1839 года к Огареву, — мы вечноюные, не достигли того гармонического развития, тех верований и убеждений, в которых мы могли бы основаться на всю жизнь и которые бы осталось развивать, доказывать, проповедовать. Оттого-то, что мы пишем (или почти все), неполно, неразвито, шатко, оттого и самые предначертания наши не сбываются, — как иначе может быть? Сколько раз, например, я и ты шатались между мистицизмом и философией, между артистическим, ученым, политическим не знаю каким призванием. Нет, друг, не таков путь творчества, успеха» [22; 53].

Однако для Герцена было недостаточным только увидеть собственную слабость без прикрытия и только объяснить ее характерологически. Для выхода из мировоззренческого кризиса ему потребовалось найти для нее философское обоснование в человеческой природе.

Оставшись без ореола романтического героя и ореола Божьего избранника, лишившись внешней провиденциальной защиты, человек предстал перед Герценом как существо слабое уже в онтологическом смысле; его слабость — в особой истонченности и чувствительности, которых природа достигла в человеке, своем высшем создании; его слабость — следствие его человеческого развития: «Высшее проявление жизни слабо, потому что вся сила материальная потрачена, чтоб достигнуть этой высоты...» [22; 218]. Но именно такого рода слабость неизменно обостряет у человека стремление к сохранению «своего»: «Человек всего менее может сдружиться с чрезвычайной шаткостью, непрочностью всего лучшего, что у него есть, — дело-то, кажется, простое: чем прочнее вещь, тем она каменнее, тем далее от нас, именно... в этом нежном, шатком последнее слово, последнее благоухание жизни, потому что прочное неподвижно, апатично, а нежное — процесс, движение, энергия, становление» [22; 218].

* * *

В ранних естественнонаучных и социально-философских опытах «следы» близкого знакомства Герцена с трудами Гумбольдта, Кювье и др. проявились в его пристрастии к стихиям, бурям, грозам в природе, бурным переломным событиям в общественной истории. «Было время, когда планета наша неустроенная... ненаселенная, неоконченная, носилась в беспредельном пространстве солнечной системы: дикие необузданные силы природы яростно бушевали на ней: огромные скалы гранита дробились, засыпая своими обломками другие развалины, другие обломки; клокочущие реки растопленных металлов обтекали поверхность ее, чуждую всяких жителей» [1; 13] — «О месте человека в природе» (1832). Но и в этот период своей жизни Герцен — оптимист, твердо верящий в целесообразность истории и природной, и человеческой. Развитие природы, сопровождающееся катастрофическими переворотами, отчетливо проявляет вложенный в нее творцом смысл тогда, когда это развитие увенчивается высшим своим созданием — человеком: «Творец желал, чтоб природа вполне развитая представилась царю своему — человеку, необходимому для природы; кто без него оценил бы творение и благоговел бы пред творцом и любил бы его? С появлением человека прекращаются эти повсеместные перевороты, и чем далее, тем они реже.

Теперь нам изредка природа напоминает власть свою вулканическими извержениями, частными потопами и сотрясением земли... Дикие, всеобщие перевороты исчезли. Природа бережет любимое дитя свое — человека» [1; 15].

В человеческой же истории «критические» эпохи мыслятся Герценом, в духе Сен-Симона, знаменами неизбежного обновления: «Теперь человек может порадоваться, подышать надеждами: 18 век, век анализа и разрушения, окончился тем колоссальным огненным извержением, которое столь похоже на мощные перевороты допотопные, изменявшие все лицо планеты... из развалин возник новый человек, стряхнул с себя пыль и, благодаря предшественникам, начал новое здание. Теперь он строит, погодим судить его, — это великое дело будет принадлежать потомству...» [1; 25].

И все же за этой внешне оптимистической формой скрывался внутренний трагизм. И в этом, как нам представляется, во многом «виновата» непременно сопрягающая познание с переживанием «экзистенциальная» природа личности Герцена. Даже в его ранних учебных опытах проявляется эта ее особенность, например, в статье «О землетрясениях» (1830), опубликованной в журнале «Атеней» с пометой — «с франц.». Так вот, несмотря на эту помету и реферативный характер, нет сомнения в том, что эта статья содержит свойственный Герцену «элемент». Перед глазами читателей предстает не столько отстраненно фактологическая «картина действий подземного огня», сколько требующая сопереживания трагическая коллизия человеческого и стихийно-природного: «Самое ужасное опустошение, производимое огнем, сожигающим нашу планету, есть землетрясение. Его невозможно ни предвидеть, ни избежать. Не можно предвидеть, говорю, потому, что оно следует весьма скоро за предзнаменованиями, и неизвестно, какое пространство ему подвергнется. Если б и было время — куда бежать, в каком направлении?» [1; 354].

«Ни предвидеть, ни избежать», «куда бежать, в каком направлении?» — глаголы, передающие напряжение ситуации безвыходности, так остро переживаемой Герценом в 40-е годы. Кроме того, очень «погерценовски» авторское внимание сосредоточивается именно на том моменте, когда коллизия достигает своего наивысшего, «пикового» состояния: катастрофа еще не произошла, но уже ясно, что она неизбежна и ее ничем не предотвратить. «Разные признаки за несколько часов предшествуют землетрясению... Иногда тишина царствует в природе — это тишина ничтожества! Можно думать, что земля прекращает все свои действия, с нетерпением ожидает приговора своего...» [1; 355]. Нетрудно увидеть, что и в «Римских сценах», а позже и в «С того берега» (см. «Перед грозой») трагическая ситуация затишья перед катастрофой (только теперь — исторической) нашла свое выражение.

Трагическое положение человека, испытывающего состояние тотального бессилия перед силами внеположными ему (природы, времени, истории); перед силами, обрекающими его на страдательную роль пассивного зрителя, на полную зависимость от внешнего — «верхний» предел в размышлениях и переживаниях Герцена о человеческой жизни, размышлениях, неизбежно сопряженных с вопросами о ее смысле и це-

ли, о том, чего не мог понять Лициний-романтик: в чьей она власти — судьбы или случая? «Дух понимает свою свободу от временного, да время не понимает ее. Оно идет безответно, тупо, однообразно. Могу ли я продолжить миг восторга? Могу ли сжать миг горести? — Нет. У кого власть клепсида? У случая, у судьбы. Судьба — слово без смысла. И что б эта жизнь была цель... Коли она цель, за ней — ничего, понимаешь ли — ничего! Я сделаюсь прошедшее, жизнь промчится по моим костям, раздавит их, и я не почувствую боли» [1; 186].

В то же время человек сталкивается о силами не только внеположными ему, но и с «подземными силами», таящимися внутри него самого. В центре философической аллегории «3 августа 1833 года» — вулкан, во внутренней полости которого — подземный огонь, стихийная сила земли. «Далеко видно гору, орлы садятся на нее отдохнуть, и по временам выходит из нее тяжелый дым, и небо краснеет от зарева и волны реки алеют; но вскоре все затихает, и мрачная гора мрачно царит над горизонтом» [1; 56]. В этой аллегории выражена другая тенденция развития «вулканической» темы у Герцена: коллизия интериоризуется, переносится из внешнего плана во внутренний: «Огонь раздирает внутренности горы, пробегая и клопоча в подземных переходах, просится наружу — вырвался!» [1; 56]. Гора — всего лишь проводник чужой воли, ее положение страдательно по отношению к подземной силе огня, наделенного своевольной активностью: «...бешеный пламень, быстрый, изгибистый, с свистом и треском бросался во все стороны, с каким-то буйным торжеством разливался и с упоением уничтожал все встречающееся, будто все ему соперник, будто он мстит за кровавую обиду. И как вполне пил он месть, как радостно вспыхивал, уничтожив своего врага, — и сам после умирал на его трупе» [1; 57]. Испытанное горой кратковременное «счастье» от «обширного круга деятельности» сменяется одиночеством, глубокими раздумьями и сомненьями: «С тех пор мрачна и одинока гора и еще тяжелее давит горизонт; редко, редко, в час ночной, она, подавленная глубокой думой, клубом валит дым... И опять тиха гора, опять холодно, снег веет сомнением, и пепел покрывает главу горы... но внутри ее огонь не тухнет, он жжет ее самоё, и гора как будто скрежещет зубами и адски хохочет» [1; 58].

Аллегорическая фантазия Герцена о стихийном огненном начале в человеке, несущем гибель окружающему и ему самому, по сути, уже «вырисовывает» контуры будущих напряженных герценовских размышлений 40-х годов (см. прежде всего «Капризы и раздумье») о разрушительной силе человеческих страстей, «сгнетенной» в замкнутом пространстве личной жизни, и потому всегда имеющей потенциальную возможность для катастрофического прорыва. Таким образом, трагическое положение человека, испытывающего состояние бессилия перед разрушительными силами его собственной «подземной» природы, можно обозначить на условной шкале как «нижний» предел проблемы человека у Герцена.

Занимавшие воображение в 30-е годы возможные катастрофические коллизии в 40-е станут для Герцена реальностью, жизненной задачей, требующей и теоретического, и практического разрешения. В этой связи, безусловно, показательным обращением Герцена в дневнике 1842

года за сентябрь месяц к картине К. Брюллова «Последний день Помпеи», подтверждающее не только устойчивость «вулканической» темы у Герцена, но и фактом своего местонахождения (в дневнике) новый, предельно личностный ракурс ее осмысления. Картина К. Брюллова, по сути, стала для Герцена живописным выражением сначала волновавшей его воображение, а затем непосредственно переживаемой жизненной коллизии: «Высочайшее произведение русской живописи, разумеется, «Последний день Помпеи». Странно, предмет ее переходит черту трагического, самая борьба невозможна. Дикая, необузданная Naturgewalt, с одной стороны; и безысходно трагическая гибель всем предстоящим. Мало воображение дополняет и видит ту же гибель за рамами картины. Что против этой силы сделает черноволосый Плиний, что христианин? Почему русского художника вдохновил именно этот предмет?» [2; 229].

Действительно, эти герценовские размышления по поводу картины напрямую связаны с общим смысловым контекстом его дневника, отдельные «зарисовки» которого очень напоминают брюлловский сюжет. Ср.: «Вчера была ужасная гроза, и гром ударил в церковь, шагов сто от нашего сада. Мы сидели на террасе, удар был оглушителен. Стало как-то неловко и страшно. Ну, если убьет меня, нас! Гроза миновала, но мне было грустно» [2; 218]. Случай, вторгающийся в индивидуальную человеческую жизнь, сродни вулканической катастрофе: он стихийен, а потому всегда непредвиден, непредсказуем; он парализует волю, лишая возможности какого-либо противодействия. «Удивительная вещь, только что все успокоится, только покажется, что пришло время гармонии, — новый удар в самую грудь напомнит всю наготу ее и ломкость. Саша очень болен... Что тут придумает человечество? Чем укрепит оно себя от страшных ударов случайности [2; 316-317]; «С 29 на 30, ночь... Ни веры нет, ни надежды... Время тащится тихо, может вопрос нескольких существований решается теперь. Тупая сила, глупая сила... Ну, что же, смертный приговор или милость. — Случай...» [2; 322]; «Чего и чего не случается в жизни: за минуту нельзя предвидеть, какая новая нелепость случайности хватит в голову. Вчера мы преспокойно сидели, смеялись, вдруг Саша зацепился за ножку трюмо и об противоположную рассек глубоко себе лоб... Но что за странное бытие наше — беспрестанно и с физической и с нравственной стороны ждешь ударов, или не ждешь, но поражаешься ими» [2; 330]; «Вчера ужасная гроза застала нас в лесу. Страшные удары грома вслед за молниями, казалось, раздробят нас, дождь и град лился и сыпался. Как беспомощен и жалок человек в этих случаях! Как помириться с этой зависимостью?» [2; 370]; «Неужели вся жизнь должна быть пыткой и мучением, сменяемым для отдыха только и для того, чтоб не уничтожился человек, — покоем? Грустно, тяжело и томно тем, что ничего не можешь делать, как быть зрителем» [2; 273].

Правда, такое расширение поля критического напряжения до масштабов жизни в целом в дальнейшем, как это ни парадоксально, предоставит Герцену возможность найти выход из кризисного тупика. Нахождение этой возможности способствовал и его особый интерес к естественнонаучным изысканиям. В своем дневнике за октябрь месяц 1844 года Герцен запишет: «Анатомия со всяким днем открывает мне бездну новых фактов, взглядов etc. на природу. Много знают натуралисты, а во

всем есть нечто, чего они не знают, и это нечто важнее всего, что они знают... Дело в том, что прямолинейно нельзя расположить никакого царства природы: она разбрасывается и по множеству направлений достигает высших типов» [2; 387]. Мысль о том, что природа не знает прямолинейного развития, а значит — и строгой детерминации (впоследствии спроецированная и на историю человеческого общества), по сути, и была тем толчком, который позволил Герцену сначала отнестись к случаю «трезво», — как неотъемлемой черте универсума, — а затем и наполнить его позитивным содержанием: отнестись к случаю как условию реализации различных возможностей. Вот выражение этой мысли в «Концах и началах»: «Шаткое равновесие всего живого колеблется и до некоторой степени уступает уклонениям, но еще шаг в ту же сторону — и худо стянутый узел, связующий их, развязан, и освобожденные элементы идут в другие сочетания... При отсутствии плана и срока, аршина и часов — развитие в природе, в истории не то что не может отклониться, но должно беспрестанно отклоняться...» [16; 146]; «В природе, в жизни нет никаких монополей, никаких мер для предупреждения и пресечения новых зоологических видов, новых исторических судеб и государственных форм; пределы их — одни невозможности. Будущее импровизируется на тему прошедшего. Не только фазы развития и формы быта изменяются, но создаются новые народы и народности, которых судьбы идут иными путями» [16; 198].

Взгляд на жизнь как на динамическую систему, включенную в непрерывный процесс самоорганизации (достижения равновесия) и самораспада в критические 40-е годы для Герцена стал своеобразным «подспорьем» для выработки стратегической линии жизненного поведения: жизнь «шатка», но это не значит, что лучше не родиться. Ср. (из дневника 1844 года за ноябрь месяц): «Не токмо блага жизни шатки, но сама жизнь шатка; малейшее неравновесие в этом сложном химизме — и жизнь потухла; однако из этого не следует, что лучше не родиться или, родившись, зарезаться, чтоб не подвергнуться случайностям» [2; 394].

Для того чтобы если не предотвратить, то хотя бы уменьшить возможность нанесения случаем катастрофического удара, необходимо быть внутренне к нему готовым: если случаю в наибольшей степени подвержено слабое, неустойчивое, готовое разрушиться от первого толчка, то необходимо ему противопоставить внутреннюю твердость и силу: «На то, чтоб середь беспрерывных ударов случайности иметь всегда твердость и мудрость корабельного капитана в бурю, надобно несравненно более силы характера, нежели на подвиги, которым обыкновенно удивляются, сделанными в минуты увлечения, вдохновения» [2; 371].

Таким толчком, ударом, катастрофой в сфере межчеловеческих отношений может оказаться для человека «простая» жизненная ситуация; ситуация, когда разные существования «подходят близко друг к другу» (выражение Герцена), сталкиваются и оказываются не перед лицом стихии и не перед лицом истории, а просто-напросто перед лицом *другого*.

Ситуация катастрофы межчеловеческих отношений, при которой, как отчетливо сформулировал Герцен в «Капризах и раздумье», «внутренняя случайность чувств учреждает жизнь вместе с внешней

случайностью обстоятельств» представляет еще один «срез» герценовского катастрофизма 40-х годов. «Лица нашей драмы отравили друг другу жизнь, потому, что они слишком близко подошли друг к другу, и, занятые единственно и исключительно своими личностями, они собственными руками разрыли пропасть, в которую низверглись; страстность их, не имея другого выхода, сожгла их самих. Человек, строящий дом на одном сердце, строит его на огнедышащей горе... В этом положении наши герои. Они сводят нас в преисподнюю, в мир сердца, разорванного с разумом, в подземный мир обезумевших естественных влечений, готовых пожрать все вокруг себя» [2; 64-65].

* * *

Для «Кто виноват?» типология характеров с точки зрения их силы / слабости имеет принципиальное значение. Вспомним, доктор Крупов, отговаривая Круциферского от женитьбы, главной препятствующей браку причиной считает именно несоответствие характеров по их силе: «Не пара тебе твоя невеста, уж — что ты хочешь, — эти глаза, этот цвет лица, этот трепет по ее лицу, — она тигренок, который еще не знает своей силы...» [4; 68] Бельтов (уже после случившегося!) называет ту же причину: «А знаете, чего ему (Круциферскому. — С.С.) не следовало делать? Сочетать свою жизнь с женщиной такой силы, как она» [4; 203].

Незнание собственной силы со стороны Любоньки и невидение этой силы у своей невесты со стороны Круциферского — первый грозный опасностью признак. Сила Любоньки — ее самобытность, ее «свое», не терпящее, отталкивающее все несвойственное его природе «чужое». Восстанавливая в памяти свое свидание с учителем Круциферским, Любонька задает себе примечательный вопрос: «Зачем он мне сказал: „Будь моей Алиной!“, у меня есть свое имя, оно хорошо; я его люблю, я могу быть его, оставаясь собою...» [4; 60]. Слабость же Круциферского, соответственно, — в том, что его свое, если и не отсутствует у него полностью, то во всяком случае едва выражено: оно без сопротивления «отдается» внешнему: «Кроткий от природы, он не думал вступить в борьбу с действительностью, он отступал от ее напора, он просил только оставить его в покое; но явилась любовь, так, как она является в этих организациях: не бешено, не безумно, но на веки веков, но о таком отдании себя, что уже в груди не осталось ничего отданного» [4; 157].

Признаком же силы является не только стремление к сохранению своего, но и стремление к притяжению, поглощению, присвоению внешнего. «Круциферский далеко не принадлежал к тем сильным и настойчивым людям, которые создают около себя то, чего нет...» [4; 158]. Поэтому слабый человек легко попадает в «поле притяжения» сильного и невольно ему покоряется. «Круциферский невольно покорился энергической сущности нового приятеля (Бельтова. — С.С.)» [4; 158]. На полном подчинении всех элементов жизни основывается и любовь Круциферского к Любоньке: «Любовь его сделалась средоточием, около которого расположились все элементы его жизни; ей он подчинил все: и свою любовь к родителям, и свою науку — словом, он любил, как может любить нервная, романтическая натура, любил, как Вертер, как Владимир Ленский» [4; 51]. «Любил, как Вертер, как Владимир Ленский» —

примечательное замечание: Любонька отказывается от чужого имени, а Круциферский — от своего.

Уже по тому, как развертывается тема силы / слабости, своего / чужого, можно судить, насколько роман Герцена сроднен с его собственным жизненным миром. Об этом можно судить хотя бы по выдержкам из писем к Наталии Захарьиной относительно «своего»: «Я знаю, что у тебя есть много своего, зачем же ты отдаешься в волю мою?.. Нет, я хочу в тебе видеть тебя и тебя так, как создал бог твою душу, без примеси обстоятельств...» [21; 29]; «Никто не хотел тобою заняться, ты была оставлена себе. Что же лучше для развития?.. они тебе навеяли бы чужого, людского, они согнули бы ребяческую душу...» [21; 30]. Заметим, что такую же возможность, возможность развития своего невольно в семье Негровых получила и «вобравшая» в себя многое от Наталии Любонька: «Куда же было деться Любоньке, отовсюду отталкиваемой? Она, может быть, бежала бы в полк или не знаю куда, если б она была мужчиной, но девушкой она бежала в самое себя» [4; 50].

Слабый человек — человек, испытывающий страх перед большими пространствами. Даль таит в себе неизвестность, непредсказуемость, случайность, а значит — опасность, опасность уничтожиться, раствориться, потеряться в этой бесконечности, «исчезнуть, как дым в воздухе, как пена в воде». В этой связи напомним, что встречи сильных (правда, о силе Бельтова можно говорить лишь условно), — Бельтова и Любови Александровны Круциферской, — происходят в саду на горе, с которой перед ними раскрывается даль. Сильный человек, по любимому определению Герцена, «человек без горизонта» — ему даль не страшна. И напротив, пространство узкое, тесное, замкнутое давит его, лишая возможности свободного дыхания. Вот как представлено в романе самоощущение Бельтова в городке NN, давящем душной пустотой оттого, что его жители, словно насекомые, попрятались по своим углам: «...Из-под земли, что ли, или из-под арок гостиного двора явился какой-то хожалый или будочник с палочкой в руках... почтенный блюститель тишины гордо отправился под арку, как паук, возвращающийся в темный угол, закусивши мушинными мозгами... Бельтов поглядел — и ему сделалось страшно, его давило чугунной плитой, ему явным образом недоставало воздуха для дыхания...» [4; 117]; «И отчего мне эта тишина так тягостна... отчего она меня так давит? — пытается понять Бельтов. — Я люблю тишину. Тишина на море, в селе, даже просто на поле, наполняет меня особым поэтическим благочестием, кротким самозабвением. Здесь не то. Там — ширь с этим безмолвием, а здесь все давит, а здесь тесно, мелко...» [4; 118]. Человеку же слабому, лишенному своего, жизненно необходимо пространство именно ограниченное, узкое, замкнутое (для Дмитрия Круциферского — пространство семьи), в котором он мог бы обрести относительную устойчивость и безопасность. Однако при этом чувство страха его не покидает: он живет с постоянным тяжелым предчувствием, что завтрашний день может обрушиться на его хрупкий мир и разрушить его.

Не имея внутренней силы, слабый человек во что бы то ни стало стремится «прикрепиться» к силе внешней, покориться ей. Вспомним, как в романе «разыгрывается» провиденциальная «партия», главная роль

в которой отведена Дмитрию Круциферскому (заметим и здесь очевидные пересечения с герценовским провиденциализмом 30-х годов). Внешняя сила с самого начала жизненного пути Круциферского проявляла к нему «благосклонность» и, казалось, шаг за шагом вела его к счастью. Круциферский же не сопротивлялся судьбе, полностью ей доверившись. Действительно, восстанавливая вместе с повествователем биографию героя, читатель все время наталкивается на магическое «если бы», возникающее в затруднительные моменты жизни этого персонажа и направляющее его жизнь как будто бы в лучшую сторону. «Если б меценат не проезжал через город NN, Митя поступил бы в канцелярию, и рассказа нашего не было бы...» [4; 33]. Такое «если б» устроило его в университет, сделало кандидатом, познакомило с доктором Круповым и, наконец, привело в дом Негровых, где он и повстречал Любоньку, свое счастье. В самом деле, если б не было этой цепочки «если б», состоялась бы эта встреча? Ну как тут слабому Круциферскому не уверовать в то, что судьба его заранее спланирована! «Я не смел надеяться на такое счастье; сам Бог устроил это дело» [4; 68]. Впрочем, он и сам не уверен, какая сила руководит им: провидения или «странная власть рока». «Что за странная власть рока, которая так распоряжается его жизнью, подняла его на верх человеческого благополучия, и чем же? Подняла тем, что он поцеловал одну женщину вместо другой, отдал ей чужую записку. Не чудеса ли, не сон ли все это?» [4; 65].

Очевидно, что Круциферский с точки зрения воли не в силах соответствовать ведущей его по жизни внешней силе. Нет в нем и воли к трезвому знанию: признать зависимость собственной жизни от игры слепого случая означало бы для Круциферского полностью утратить ориентацию в мире, жизненную катастрофу.

Образ Бельтова с точки зрения силы / слабости не может быть определен однозначно. Кроме того, его сила и его слабость — свойства, в культурологическом смысле не только ему принадлежащие: они — основа, «интерферирующая» в себе целую сеть взаимопересекающихся и общезначимых для культуры смыслов. Главный и самый общий из которых — «разобщенность» с миром: Бельтов «...был слишком разобщен с миром, его окружавшим. Причина такой разобщенности героя понятна: «Жозеф сделал из него человека вообще, как Руссо из Эмиля...» [4; 120]. «Человек вообще» — человек, больше «живущий на плане», чем в реальности. Несомненно, что бельтовская «разобщенность» есть одна из проекций общей для герценовского времени темы «отвлеченного» человека¹. Выражение «живущий на плане» принадлежит И.В. Киреевскому, для которого (как и для идейно близких ему людей — Ю.Ф. Самарина, А.С. Хомякова, К.С. Аксакова и др.) волевое и разумное начала в человеке без примиряющей их веры сосуществуют в обратной зависимости: чем сильнее в человеке развито разумное, логическое, «отвлеченное», тем слабее его воля. Вот как выражена эта мысль И.В. Киреевским в письме к А.С. Хомякову от 15 июля 1840 года: «В отношении воли к разуму есть некоторые тайны, которые до сих пор не были, и может

¹ О характере отвлеченного человека подробнее см.: *Фаустов А.А., Савинков С.В.* Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998. С. 54-68.

быть не могли быть постигнуты... Вообще, кажется, развитие разума в обратном содержании к развитию воли, и в человеке и в народе... Живя в этом разуме, мы живем на плане, вместо того, чтобы жить в доме, и, начертив план, думаем, что построили здание. Когда же дойдет дело до настоящей постройки, нам уже тяжело нести камень, вместо карандаша»¹. (В литературных текстах развитие темы «отвлеченного» человека см., например, у К.С. Аксакова — в «Сценах из современной жизни», у А.В. Станкевича — в «Идеалисте», позднее у И.С. Тургенева — в «Рудине» и др.)

«Отвлеченный» человек, иными словами, выброшен из времени экзистенции, и если у «лишнего» на земле не было своего места, то «человек вообще» не может стать участником «события бытия». «Отвлеченный» человек, находясь как бы вне времени (и, следовательно, располагая «бесконечным» его запасом) путешествует для того, чтоб «вечность проводить». Подобное положение и тургеневского Рудина, который сравнивает себя с Вечным Жидом. И у героя «Идеалиста» А.В. Станкевича: «Тяжко и страшно было... ему смотреть на весь пройденный им и на весь еще расстилающийся перед ним путь без цели, без отдыха и без конца»². И у скитающегося по миру герценовского Бельтова. Заметим, что в сюжетном плане «притяжение» Бельтова к Любови Александровне Круциферской как раз и есть для него последняя попытка «найти себе место в мире» и «отыскать в нем самого себя». Подобным натурам, — размышляет А.Д. Галахов, — «...как бы запрещено входить в жизнь, но жизнь проходит перед ними под надзором их страдательных дум... они действуют созерцанием; не столько живут они, сколько смотрят на жизнь. Они держат себя на почтительном расстоянии от действительности, ставя между ею и собой идеальный замок или бесплодную мысль»³. Жить действительной жизнью, находясь в таком положении, нельзя. В этом случае на жизнь только и остается смотреть, подобно идеалисту Станкевича, как на огромную книгу: «...во всем временном и конечном ты только прозреваешь в вечное, бесконечное и бесплотное, и нет для тебя ни радостей, ни наслаждения, ни любви, ничего кроме чтения, и ты читаешь мир, жизнь и людей, и неутомимый чтец — ты вечно переворачиваешь листы бесконечной книги, не останавливаясь ни на одном из них. Ах, зачем же бьется сердце и играет кровь?»⁴.

«Человек вообще», «беспольный человек», «отвлеченный человек», человек, чужой в окружающей его среде, не находящий в ней себе места (ср.: «Ученым специалистом я не родился, так, как не родился музыкантом; а остальные дороги, кажется, для меня не родились» [4; 155]), «преждевременный человек» — все это слагающие облика «современного человека», впоследствии терминологически закрепленного (в том числе и самим Герценом — см.: «Лишние люди и желчеви-

¹ Киреевский И.В. Полн. собр. соч.: В 2 т. М., 1911. Т. 1. С. 67.

² Комета. М., 1851. С. 608.

³ Галахов А.Д. Из записок человека // Отечественные записки. 1847. N12. С.307 (1 пагинация).

⁴ Комета. М., 1851. С. 529.

ки») понятием «лишний человек».

В этой связи мнение Огарева, оценивающего Бельтова с точки зрения его силы и самобытности, очень показательное: «Перечитал я вчера «Кто виноват?». Эта повесть на меня всегда производит сильное впечатление, она слишком близка <...> Бельтов романтик и pseudo сильный человек, хотя все-таки высокий человек. Бельтов — больной человек. Иначе он бы рассчитал свою силу и объект деятельности и нашел бы среду, где бы мог развернуть ее. Хватание за разные предметы без порядка — признак романтического брожения. Я думаю, неумение отыскать самого себя в мире при огромном чувстве самобытности составляет последний фазис нашего романтизма»¹ (из письма Огарева к Герцену от 26 июня — 3 июля 1847 года). Заметим, что в сюжетном плане «притяжение» Бельтова к Любви Александровне Круциферской как раз и есть для него последняя попытка «найти себе место в мире» и «отыскать в нем самого себя».

* * *

Как известно, композиционно роман Герцена состоит из двух частей, главными сюжетобразующими звеньями которых являются встречи: в первой части, соответственно, — Дмитрия Круциферского и Любоньки; во второй — Владимира Бельтова и Любви Александровны Круциферской. Несомненно, однако, что встречи эти разного рода и значения.

Встреча Круциферского и Любоньки нарочито преподносится Герценом как событие очевидно (во всяком случае, сюжетно) предсказуемое и не случайное: «Немного надобно проницательности, чтоб предвидеть, что встреча Любоньки с Круциферским при тех обстоятельствах, при которых они встретились, даром не пройдет... Любонька и Круциферский не могли не заметить друг друга: они были одни, они были в степи... Долгое время застенчивый кандидат не смел сказать с Любонькой двух слов; судьба их познакомила молча» [4; 50]. В самом деле, в развитии Круциферского и Любоньки были те общие точки соприкосновения, которые не позволили им не заметить друг друга на фоне «патриархальной» семейной жизни Негровых. Впрочем, повествователь заостряет внимание и на вынужденной избирательности этого внимания: «...Во всем их окружавшем не было ничего, что могло бы не только перевесить, но держать в пределах, развлекать возникшую симпатию; совсем напротив, совершенная чуждость остальных лиц способствовала ее развитию» [4; 51]. Сюжетной предсказуемости встречи «подыгрывает» и романтический провиденциализм Круциферского («Все в жизни недаром, и все имеет высокий смысл» [4; 130]).

Однако в основе своей эта встреча для Герцена, безусловно, случайна: возникший семейный тандем разрушается от первого постигшего его удара. Точнее, разрушает даже не сам «удар» (роль которого, как известно, отведена в романе Владимиру Бельтову); Бельтов выполняет, скорее, «кумулятивное» действие, т.е. создает такую ситуацию, при ко-

¹ Огарев Н.П. Избранные социально-политические и философские произведения: В 2 т. М., 1956. Т. 2. С. 412-413.

торой активизируются внутренние разрушительные процессы: сильный не может не проявить свою силу («...В ее лице (Круциферской. — С.С.) было что-то более **гордое и сильное**, нежели всегда» [4; 188]), а слабый не может не испытать воздействие этой силы на себе. В конечном итоге эта сила оказывается губительной для обоих. Таким образом, давняя, переживаемая Герценом мысль о губительности соприкосновения «разноприродных» существований «вошла» (как одна из составляющих задачи) в его главное художественное произведение 40-х годов. Вот чем наполнены размышления Любви Круциферской о муже, Дмитрии Круциферском: «Ты падешь жертвой твоего восторженного непониманья, я пойду за тобой в эту пропасть, пойду, потому что люблю тебя, потому что **подземные силы** меня избрали для твоей гибели» [4; 187]. (*Подземные силы* — открытый намек на глубинную (а для поверхностного взгляда скрытую) связь коллизии с архетипичной для Герцена темой **подземного огня**).

Встреча же Владимира Бельтова с Любовью Александровной Круциферской, напротив, для Герцена только лишь внешне случайна, несмотря на весь ее случайностный антураж. Вот как слово *случай* звучит в устах Круциферской: «Я не искала его, но **случилось** так; **наши жизни встретились** — совсем врозь они идти не могут; он открыл мне новый мир внутри меня» [4; 184]. Бельтов же, со своей стороны, говоря о встрече, подчеркивает, что она произошла неожиданно, *вдруг*, тоже особенным образом: «В последнее время я расстался с зарубежными друзьями; здесь не было ни одного человека, близкого мне; я толкнулся к некоторым в Москве — ничего общего! Это укрепило меня еще более в намерении ехать в NN... Вдруг я встречаю эту женщину...» [4; 201]. Поэтому несмотря на *случилось так*, с одной стороны, и *вдруг* — с другой, ощущение внутренней неслучайности этой встречи не оставляет читателя. Не оставляет прежде всего потому, что случай, благодаря которому пересеклись их существования, еще и тот самый случай, благодаря которому и перед Бельтовым, и перед Любовью Александровной Круциферской открываются новые, дотоле неведомые им возможности. Таким образом, идея о **случае-возможности** также вошла как одна из составляющих задачи в герценовский текст.

Встреча с Круциферской, случившаяся с человеком, который *объездил весь свет* (то, что встреча происходит на «фоне» «большого мира», усиливает ощущение ее неслучайности) и не нашел в нем, говоря словами Огарева, «места и себя», исполнена для него глубокого смысла и значения, надежды на возможность спасения. Именно об этом слова Бельтова, обращенные к доктору Крупову: «Действительно, странные вещи приходят в голову человеку, когда у него нет выхода, когда жажда деятельности бродит болезненным началом в мозгу, в сердце и надобно сидеть, сложа руки... а мышцы так здоровы, а крови в жилах такая бездна... Одно может спасти тогда человека и поглотить его... это **встреча**... встреча с...» [4; 168].

Для Круциферской же встреча с Бельтовым открывает возможность обретения того, к чему неосознанно стремилась ее душа, и прежде всего — **возможность понимания**: «...Душа ищет **силы, отвагу мысли**: отчего у Дмитрия нет этой потребности добиваться до истины, мучиться

мыслию?» [4; 181]; «Я много изменилась, возмужала после **встречи** с Вольдемаром: его огненная, деятельная натура, беспрестанно занятая, трогает все внутренние струны, касается всех сторон бытия. Сколько новых вопросов возникло в душе моей! Сколько вещей простых, обычных, на которые я прежде вовсе не смотрела, заставляют меня **теперь думать!**» [4; 183].

Таким образом, ощущение неслучайности встречи между Владимиром Бельтовым и Любовью Александровной Круциферской возникает, благодаря очевидной значимости этого события для обоих, их внутренней «нацеленнос-ти» на него. Это тот самый вариант встречи, когда *в точке пересечения существований* действует энергия притяжения: и тот, и другой открывает *новый мир* внутри себя и внутри другого.

Однако для Герцена очень важным было следующее обстоятельство: для того, чтобы случай мог проявить себя как **случай-возможность**, необходима внутренняя готовность к нему; в человеке должна быть внутренняя потенция к тому, чтобы и «уловить» эту возможность, и «ответить» ей. Кроме того, фактор «внутренней готовности» для Герцена был своеобразным индикатором, позволяющим распознавать случайность или неслучайность индивидуальной человеческой жизни, ее биографии. Поэтому понятие **биографии** у Герцена нельзя трактовать только как то, что «откладывается» в человеке под влиянием различного рода условий и обстоятельств без учета «силовой» им сопротивляемости. **Биографию** следует рассматривать как понятие для Герцена внутренне напряженное, как своего рода, опять-таки, антропологическую задачу: если в человеке нет достаточной силы, готовности к встрече с внешним, — его биография «поглощает» его самого, делает его игрушкой в руках обстоятельств, соци-альных условий, воспитания... и случая. И с этой точки зрения в том, как складывается его биография, «виновен» и сам человек. Несомненно, что слабость характера, отсутствие в человеке волевого начала, расценивалась Герценом как его потенциальная виновность. Ср., например, его высказывание о Н.М. Сатине: «Сатина... я никогда не любил... но его одна вина — **слабость характера** — больше его упрекать грешно, в нем много благородного и хорошего» [21; 302]. В самом деле, только ли обстоятельства, случай и т.д. виноваты в том, что судьба многих сокурсников Бельтова сложилась не так, как они того хотели? «Молодые люди чертили себе колоссальные планы... Никто не подозревал, что один кончит свое поприще начальником отделения, проигрывающим все достояние свое в преферанс; другой зачерстует в провинциальной жизни... третий — на таком месте, на котором он будет сердиться, что юноши — не старики... а пустые мечтатели» [4; 94].

Герценовская **встреча** — звено биографии человека, складывающееся на пересечении внешнего случая и внутренней — героической — готовности к нему. (Заметим, что содержательная структура главного автобиографического произведения Герцена «Былое и думы» основывается на развертывании именно этой парадигмы взаимоотношений внешнего и внутреннего: «...Человек, случайно попавшийся на дорогу исто-

рии», проживает не случайную и для истории, и для себя самого жизнь.) «Былое и думы» — не историческая монография, а отражение «истории в человеке, случайно попавшемся на ее дороге» [10; 10].

II. Герой и судьба: случай Базарова

«— И природа пустыяки? — проговорил Аркадий, задумчиво глядя вдаль на пестрые поля, красиво и мягко освещенные уже невысоким солнцем.

— И природа пустыяки в том значении, в каком ты ее понимаешь»¹.

Свое *непустячное* понимание природы тургеневский нигилист выразит с афористичной емкостью: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник» [8; 236].

С позиции идеологии 1860-х годов *мастерская* противопоставляется *храму* как место, в котором совершается *полезная* работа по преобразованию *сырой* материи. Как работник человек призван к тому, чтобы из природного материала *лепить* новые формы и комбинации². В романе есть намек на чуть ли не демиургическую составляющую образа главного героя: «Базаров... произнес следующее: — Ты, брат, глуп еще, я вижу. Ситниковы нам необходимы. Мне, пойми ты это, мне нужны подобные олухи. Не **богам** же в самом деле **горшки** обжигать!.. „Эге, ге!.. — подумал про себя Аркадий, и тут только открылась ему на миг вся бездонная пропасть базаровского самолюбия. — Мы, стало быть, с тобой боги? то есть — ты **бог**, а олух уж не я ли?“ — Да, — повторил угрюмо Базаров, — ты еще глуп» [8; 304].

Итак, то что мог иметь в виду Базаров, говоря о природе как о мастерской, в целом понятно. Но какой смысл он мог вкладывать в свое — «природа не храм»? Конечно, базаровское «не храм» — прежде всего нигилистическая реакция на представление о человеке как о «прихожанине» природы, а о ней самой — как о посреднике в общении между человеком и Богом, как об «одном из языков, на котором извечно изъясняется сам всевышний...»³. Так что, учреждая природу в статусе мастерской, Базаров отвергает атрибутируемые ей романтизмом *душу*, *свободу* и *любовь*, а вместе с ними — саму возможность такого между

¹ Цит. по: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. В 28 т. М.;Л., 1960-1968 — с указанием тома и страниц в тексте.

² При этом существенной разницы между соединениями органическими и неорганическими для него не существует. В «Антропологическом принципе философии» Чернышевский говорит о том, что в этом мире одно отличается от другого только характером и сложностью комбинаций элементов. С этой точки зрения и человек мало чем отличается от дерева, а люди — от леса. Как скажет Базаров: «Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой...» [8; 277].

³ *Вакенродер В.Г.* Фантазии об искусстве. М., 1997. С. 68.

человеком и природой соучастия и сочувствия, о которых Баратынский написал: «Покуда природу **любил** он, она / **Любовью** ему отвечала, / О нем дружелюбной заботы полна / **Язык** для него обретала»¹.

С позиции позитивизма и утилитаризма отношения между человеком и природой могут иметь только одну единственную форму — форму борьбы, да и ту, как специально уточнил Писарев, следует понимать исключительно в метафорическом смысле: «Конечно, все эти выражения: „борьба с природою“, „сопротивление природы“, при ближайшем рассмотрении, оказываются простыми метафорами... Наши неудачи или неполные успехи просто происходят от нашего неумения и неполного знания причин и следствий...»². Задача, — писал Добролюбов, — состоит не «...в отыскании в материи — духа, архея, эфира, жизненной силы, словом, чего-нибудь... „чувствам недоступное“», а в познании *изменений и действий* материи³.

Однако в идеологическое противоборство между позитивистской мастерской и романтическим храмом подключатся и идеи, которые Тургенев выразит в «Довольно», — тексте, к «Отцам и детям» плотно примыкающему и по времени, и по тематике: «Человек дитя природы; но она всеобщая мать, и у ней нет предпочтений: все, что существует в ее лоне, возникло только на счет другого и должно в свое время уступить место другому — она создает, разрушая, и ей **все равно**: что она создает, что она разрушает — лишь бы не переводилась жизнь, лишь бы смерть не теряла прав своих...» [9; 120]⁴. И такая не приемлющая ни статуса храма, ни мастерской природа обесмысливает и обесценивает все потуги человека заявить о своих правах. Этим, собственно, и вызван базаровский скепсис: «Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?» [8; 325]. Ответ на базаровское «а дальше?» Тургенев будет искать у Пушкина.

Отсылку к Пушкину Тургенев сделает и в финале романа, когда, приведя своего Базарова к *героической* смерти, скажет о великом спокойствии *равнодушной* природы, а в финале «Дневника лишнего человека» процитирует пушкинскую строфу дословно: «И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть / И равнодушная природа / Красою вечною сиять!»⁵. ИмPLICITно же этот пушкинский мотив присутствует во многих тургеневских текстах, которые говорят то о равнодушной игре *безответной природы*, то о ее *безответных красотах*, то о ее *тягостной немоте*: «Как равнодушна, как нема природа! / Как тягостны стремительной, живой / Душе — ее законная свобода, / Ее порядок, вечность и покой!» [1; 147]. И везде пушкинское равнодушие окрашивается тургеневской *безответностью*. У Тургенева природа безответна потому, что обладает собственным безотносительным по отношению к человеку бытием. Жизнь природы и жизнь человека такие разномасштабные

¹ Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 279.

² Писарев Д.И. Сочинения. В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 267.

³ Добролюбов Н.А. Собр. соч. В 9 т. М., 1962. С. 330.

⁴ Здесь явственны переключки и с шопенгауэровским представлением о природе как слепой и равнодушной воле.

⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1995. Т. 7. С. 126.

и разнопорядковые вещи, между которыми хотя и не может быть предпосылки для диалога, но зато есть предпосылки для того, что в конце концов сможет переродить нигилиста Базарова.

И весь этот очерченный комплекс разнородных идей, — природа как мастерская, природа как душа и язык, природа как безответная красота, — в «Отцах и детях» каким-то образом структурируется сюжетно и означает персонажно.

* * *

Тургенев, и на это в свое время обратил внимание Л. В. Пумпянский¹, сделал своего героя последователем все же не Фейербаха (какими были Добролюбов и Чернышевский), а социального дарвиниста Бюхнера. Его сочинением — «Stoff und Kraft» — Базаров, как известно, и предлагает заместить *романтического* Пушкина. Однако «Материя и сила» — в большей степени указывает все же не на *differentia specifica* базаровского позитивизма, а на саму чувственную и жесткую природную силу этого героя. Будучи сродни, по словам Павла Петровича Кирсанова, дикой калмычкой или монгольской, такая сила не *отдает себе отчета* и *ломает* все на своем пути только потому, что она сила. Такая «сила природы, — говорится в другом тургеневском тексте, — сказалась в палице варвара, бессмысленно дробившего лучезарное чело Аполлона, в звериных воплях, с которыми он бросал в огонь картину Апеллеса» [9; 120]. В самом деле, живущее в тургеневском герое стихийное, разрушительное, дикое начало (Базаров в романе не раз, если не прямо, то косвенно, уподобляется хищному зверю) внутренней сутью своей релевантно символизирующему непокорность стихии дионисийству. И это отнюдь не случайно.

В творчестве Тургенева, на что было указано Г.С. Кнабе, проявляются «не только «концы» античной традиции, но и «начала» нового, совсем иного ее бытия в культуре Западной Европы и России»². Как известно, это *новое бытие* было раскрыто в метафизической эстетике Ф. Ницше, представившего основу мироздания в виде противоборства двух начал — дионисийского (жизненно-оргастического) и аполлоновского (созерцательно-упорядочивающего). В «Отцах и детях» это исконное противоборство получило своеобразное преломление. В новых условиях Аполлон предстал в облике дворянина Павла Петровича Кирсанова, а Дионис — разночинца Базарова.

Павел Кирсанов с его апологией аристократизма и с его опорой на личность («...человеческая личность должна быть крепка, как скала, ибо на ней все строится» [8; 242]) подобен Аполлону — богу родовой аристократии и индивидуации³. Базаров с его плебейским происхождением, которым он гордится («Мой дед землю пахал», — с надменною гордостью отвечал Базаров» [8; 244]), и с его неприятием всего того, что основывается на *principium individuationis* («Люди, что деревья в лесу; ни

¹ Пумпянский Л.В. Классическая традиция. М., 2000. С. 421.

² Кнабе Г.С. Русская античность. М., 2000. С. 181.

³ Любопытно, что ассоциации с Аполлоном вызывали и денди; ср.: Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М., 2005. С. 398 и др.

один ботаник не станет заниматься каждой отдельной березой» [8; 277]) — Дионису, божеству земледельческого природного круга и врагу каких бы то ни было пределов и границ. Павла Кирсанова больше всего и раздражает в Базарове его заносчивость, *самопревозношение* и *чрезмерность* — все то, что, по словам Ф. Ницше, в представлении аполлонического грека сближало дионисийское начало с титаническим и варварским¹.

В портретных характеристиках Павла Кирсанова вместе с аполлонической холодной скульптурной ясностью, красотой и чистотой форм присутствует и та устремленность кверху, к небу, которая говорит о его принадлежности к клановой, — «сальерианской», — аристократии, с презрением относящейся ко всему тому, что связано с низменностью земного: «...лицо его... необыкновенно правильное и чистое, словно **выведенное тонким и легким резцом**, являло следы **красоты замечательной**... Весь облик Аркадиева дяди... сохранил... **стремление вверх**, прочь от земли...» [8; 209]. Однако в этой устремленности кверху, кроме выражения аристократической обособленности, нет больше *ничего*: «Павел Петрович... поднял глаза к небу. Но в его прекрасных темных глазах **не отразилось ничего**, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и **не умела мечтать** его... мизантропическая душа...» [8; 252]. Холодная ото всего обособленность делает Павла Петровича ко всему равнодушным: природа для него и не храм, и не мастерская, она для него, как и он сам (если вспомнить тютчевские строки, о которых, конечно, помнил и Тургенев), — «слепок» и «бездушный лик». Конечно, такое, чем-то напоминающее посмертную маску, *желчное* и без *морщин* лицо сорокапятилетнего Павла Кирсанова придает его аполлоническому облику очевидную пародийность. Павел Петрович — не тот Аполлон, которого запечатлело греческое искусство как бога, исполненного юношеской красоты, грации и сил, а Аполлон — постаревший и окаменевший, превратившийся в неподвижную статую.

В отличие от устремленного кверху Павла Кирсанова, Базаров, как и Дионис, связан с земным низом («Я гляжу в небо только тогда, когда хочу чихнуть» [8; 327]). На эту связь указывают и базаровские черты. В описании его лица («Длинное и худое, с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвету» [8; 200]) есть что-то напоминающее неперменного спутника Диониса — Сатира, лесного божества с козлиной внешностью. Правда, слуга Прокофьич, — «аристократ» не хуже Павла Петровича, — «...уверял, что он с своими бакенбардами — настоящая свинья в кусте» [8; 238].

Знаменитый идейный спор между Павлом Кирсановым и Базаровым — это спор между Аполлоном и Дионисом. Павел Петрович, как и положено Аполлону, стоит на страже закона, истории, традиции, достоинства, он отстаивает сохранность обычая и формы. Базаров же, как Дионис, отвергает все то, что имеет какие бы то ни было узаконенные рамки и границы, он апологет непрерывного обновления, всякий раз сметающего все прочь и начинающего все сначала. Как человеку земному, Ба-

¹ См.: *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 68-70.

зарову не чуждо и все земное, начиная от жуков и болотных лягушек, акации и сирени и кончая людьми, с которыми ему хочется *возиться*. «Хочется с людьми возиться (признается он Аркадию. — С.С.), хоть ругать их, да возиться с ними» [8; 324]. В отличие от эстета Павла Кирсанова, Базаров — вандал. И вандализм его объясняется не только позитивистской идеологией, но еще и дионисийским устремлением Базарова отстоять права низменной, бесформенной, но живой природы перед возвышающейся над ней совершенной, но мертвой красотой.

В том, как Тургеневым подается противостояние Базарова и Павла Кирсанова, угадывается и пушкинский «след». В тираде Кирсанова по поводу бесплодности современных художников можно усмотреть аллюзию на знаменитую реплику Сальери — «Мне не смешно, когда маляр негодный / Мне пачкает Мадону Рафаэля...»¹ — и, разумеется, — на соответствующую сцену трагедии в целом. В семантический горизонт этой аллюзии попадают не только персонажи Пушкина (жизнененавистник Сальери — Павел Кирсанов; жизнелюб Моцарт — Базаров), но еще и мотив «рафаэлевской» мадонны, который исподволь привносит в тургеневский текст важные обертоны. Контуры «рафаэлевской» сцены из «Моцарта и «Сальери» можно обнаружить, к примеру, в сцене подглядывания Павла Петровича за Базаровым и Фенечкой. На глазах Павла Петровича Базаров совершает акт вандализма. Подобно пушкинскому негодному маляру, он грязнит образ его, Павла Кирсанова, «рафаэлевской» мадонны, но «пачкает» его не кистью, а своим поцелуем. Если сказать точнее, Базаров наносит урон образу той женщины (в чертах Фенечки Павел Петрович усматривает внешнее сходство с княгиней Р.), сохранению неприкосновенной чистоты которого Кирсанов посвятил свою жизнь так же, как Сальери — искусству: «Я не потерплю, чтобы какой-нибудь наглец посмел коснуться...» [8; 357]².

И в этом «не потерплю» просматривается еще одно присущее Аполлону свойство — его приверженность к тирании. Так или иначе домашняя деспотия Павла Петровича затрагивает всех, начиная от Николая Петровича и кончая Фенечкой, трепещущей перед «неподвижным зорким лицом и руками в карманах» Павла Петровича, который «неожиданно появлялся, словно из земли выростал за ее спиной в своем съюте» («Так тебя холодом и обдаст» [8; 341]), и интуитивно отгораживающей от него своего ребенка. Да и сам мальчик на дежурное к нему со стороны дяди внимание реагирует соответствующим образом: он смотрит в другую сторону. К Базарову, напротив, — как и мать, так и дитя тянутся безо всякого сопротивления и испуга. Для эстета Кирсанова Фенечка — мадонна, но, как это ни противоестественно, — мадонна без ребенка на руках. Для Базарова же Фенечка прежде всего «молодая красивая мать» [8; 230].

Мадонну, а вместе с ней и Фенечку, материнское начало сближает (прежде всего эта связь обнаруживается в фольклорной и в западноев-

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1995. Т. 7. С. 126.

² И не зря, по всей видимости, Павел Петрович будет доживать свои дни в Дрездене — месте, где хранится «Сикстинская мадонна» Рафаэля.

ропейской иконографической традиции¹) с мифологическими образами богини земли, природы, богини-матери. Так что если Павел Петрович Кирсанов — Аполлон, а Базаров — Дионис, то Фенечка — если и не Афродита, то нимфа в ее своеобразном, — «сельском», — изводе. И в самом деле, Фенечка Тургеневым представляется так, как изобразительное искусство представляло богиню любви и красоты — в виде прелестной, находящейся в полном расцвете красоты женщины, с нежным лицом, полными очарования томными глазами и улыбающимся ртом. «Это была молодая женщина лет двадцати трех, вся беленькая и мягкая, с темными волосами и глазами, с красными, детски пухлявыми губками и нежными ручками. вся застыдилась: горячая кровь разлилась алою волной под тонкою кожицей ее милостивого лица» [8; 216]. «Одетая в легкое белое платье, она сама казалась белее и легче: загар не приставал к ней, а жара, от которой она не могла уберечься, слегка румянила ее щеки да уши и, вливая тихую лень во все ее тело, отражалась дремотною томностью в ее хорошеньких глазках» [8; 341].

Афродита всегда пребывает в окружении роз, миртов, анемонов, фиалок, нарциссов, лилий. Отсюда и прилагаемые к ней эпитеты: «Афродита в садах», «священносадовая», «Афродита в стеблях», «Афродита на лугах». И у Тургенева Фенечка (и сама уподобляемая прекрасному цветку: «Бывает эпоха в жизни молодых женщин, когда они вдруг начинают расцветать и распускаться, как летние розы» [8; 341]) — во всех ключевых сценах обретается среди луговых и садовых цветов. Фенечка-нимфа, как и ее патронесса, также сопряжена с влажным началом. Ее говор, по словам Базарова, «точно **ручеек журчит**» [8; 344], ее рука «белеет как молоко на красной рубашечке Мити» [8; 231]. В этой связи и купальня, которая устраивается для Фенечки во время июньского зноя («Ты бы чаще купалась, — говорил ей Николай Петрович» [8; 342]) воспринимается не просто как бытовая деталь. И даже склонность Афродиты к непостоянству в любви Тургеневым обыгрывается, хотя и пародийно. Фенечка настолько природно-естественна, что вся основанная на горьком опыте подозрительность Павла Петровича Кирсанова разбивается в пух и прах. Сельская Афродита, хотя внешне и очень похожа на княгиню Р., напрочь лишена той одержимости, которая заставляла эту роковую женщину бросаться из стороны в сторону в стремлении достигнуть неведомое и невыразимое, властно ее к себе притягивающее недостижимое.

Сцена утренней встречи в *густой и зеленой сиреновой* беседке — кульминационная в треугольных взаимоотношениях Базарова, Фенечки и Кирсанова. О том, что означает базаровский поцелуй для Павла Петровича Кирсанова, уже говорилось. А вот для самого Базарова его поцелуй, который он мог *возобновить* и *продлить*, имеет другое значение. Фенечка *слабо сопротивлялась*, и это непротивление есть выражение бессознательного притяжения сельской нимфой ее преследующего Сатира, такого же, как и она, представителя (в соответствии с мифологической «табелью о рангах») «низшей природы»: «Она бессознательно чувство-

¹ См.: Аверинцев С.С. Мария // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1988. Т. 2. С. 115-116.

вала в Базарове отсутствие... всего того высшего, что и привлекает и пугает» [8; 341]. Сиреневая беседка — не мастерская, а тот самый безыскусный храм, где, как скажет Базаров по другому поводу, нет места «ни скуке, ни тоске... никаким тяжелым чувствам» [8; 290]. Не зря Базаров иронически поздравляет себя с именем Селадона, которое он сам себе присваивает.

В храме, где царствует Анна Сергеевна Одинцова, тоже *нет места никаким тяжелым чувствам*, но их там нет совсем по иным причинам. Господский дом и усадьба в целом, выстроенная покойным мужем Одинцовой в стиле, что специально подчеркивается Тургеневым, Александровской эпохи (а это стиль позднего классицизма, стиль русского ампира) на свой провинциальный лад выражает ее (вступающую в известные конфликтные отношения с зародившемся в эту же эпоху романтическим духом) имперско-просветительскую семиотику, выказывающую утопическую идею о мире, в котором торжествуют, как и в античном космосе, согласие и порядок, гармония и совершенство. Природа и геометрия здесь не противопоставлены, напротив, правильные геометрические фигуры суть высшее выражение природных законов. Природа как храм здесь обретает черты природы-мастерской, только в другом, не в позитивистском, а в аполлоническом смысле.

Единственное противозаконное место в этом «регулярном» пространстве — «греческий портик из русского кирпича». И противозаконно оно потому, что его коснулась дикая природа: «Передняя сторона портика давно заросла густым кустарником: одни капители колонн виднелись над сплошной зеленью. В самом портике даже в полдень было прохладно». И не случайно, что для влюбленных друг в друга Аркадия и Кати эти развалины (эмблема романтико-элегического мироощущения) становятся излюбленным местом их встреч, а для Анны Сергеевны — тем местом, которое она не любила посещать «с тех пор, как увидела там ужа» [8; 374]. Жрицу Аполлона и не может не отталкивать и не вызывать отвращения все то, что имеет черты низменного и безобразного.

Но и на этом идиллически-элегическом островке нет места всему тому, что способно разрушить порядок проникнутого аполлоническим культом мира: неправильному, спонтанному, неконтролируемому, неудерживаемому, — всему тому романтическому, что с ужасом обнаруживает в себе Базаров и с чем оказывается не в силах совладать. Испытав прикосновение к себе Аполлона и, будучи не в силах вынести этого прикосновения, герой Тургенева, почти, как пушкинский поэт, бежит *дикий и суровый в широколиственные дубровы*. «...Он отправлялся в лес и ходил по нем большими шагами, ломая попадавшиеся ветки [8; 287]; «Он задышался; все тело его, видимо, трепетало. Но это было не трепетание юношеской робости, не сладкий ужас первого признания овладел им: **это страсть в нем билась, сильная и тяжелая** — страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей...» [8; 299]. В Базарове, в том самом Базарове, который *отвергал поэзию и не сочувствовал природе и искусству*, пробуждается поэт, в тургеневской интерпретации — тот, в ком образуется гремучая смесь аполлонической красоты и безобразия дионисийской страсти. Но Базаров больше, чем поэт, он тот, кто, подобно мифическому Пигмалиону, захотел ответной страсти, но не от сотворен-

ной им статуи, а от той проникнутой равнодушием и вечным сиянием аполлонической красоты, которую воспел Пушкин. Захотел, как сказал Тургенев о другом своем герое, «... в **безответных** красотах природы / Искать того, **чего в пей нет**: другой / Души, любимой, преданной, родной» [1; 142].

В этой связи следует упомянуть об одной выразительной детали, касающейся уже упомянутого портика. «На задней, глухой стене этого портика, или галереи, были вделаны шесть ниш для статуй, которые Одинцов собирался выписать из-за границы. Эти статуи должны были изображать собою: Уединение, Молчание, Размышление, Меланхолию, Стыдливость и Чувствительность. Одну из них, богиню Молчания, с пальцем на губах, привезли было и поставили; но ей в тот же день дворовые мальчишки отбили нос, и хотя соседний штукатур брался приделать ей нос „вдвое лучше прежнего“, однако Одинцов велел ее принять, и она очутилась в углу молотильного сарая, где стояла долгие годы, возбуждая суеверный ужас баб» [8; 374]. И это упоминание о статуях, конечно, не случайно. Не зря, что из шести запланированных статуй в имение попала только одна, и именно та, которая призвана была изображать Молчание. Именно оно — *молчание* — и есть эмблематическое выражение исполненной статуарного равнодушия Анны Сергеевны, *не способной увлечься*, а значит, и откликнуться на призыв любовной страсти. И эта ущербность так и останется в Одинцовой, несмотря на то, что, дальнейшая судьба ее сложится *вдвое лучше прежней*: она выйдет замуж «не по любви, а по убеждению, за одного из будущих русских деятелей, человека очень умного, законника, с крепким практическим смыслом, твердою волей и замечательным даром слова, — человека еще молодого, доброго и холодного как лед» [8; 399].

* * *

История любовной страсти Павла Кирсанова и история Базарова по отношению друг к другу зеркально симметричны.

Княгиня Р., предмет страсти Павла Петровича Кирсанова, красотой не отличалась. Анна Сергеевна Одинцова — само воплощение представлений о классической красоте. Павла Кирсанова властно притягивает к княгине демоническая **неправильность** ее существования, резкие и необъяснимые переходы от одной крайности к другой и непостижимость ее загадочного взгляда («Казалось, она находилась во власти каких-то тайных, для нее самой неведомых сил; они играли ею, как хотели... Все ее поведение представляло ряд несообразностей»; ее взгляд, «быстрый и глубокий, беспечный до удали и задумчивый до уныния, — загадочный взгляд» [8; 222]). Павел Петрович, как Аполлон, любит глазами — чувственность и телесное обладание никогда не смогут его удовлетворить и встать вровень с интеллектуальным созерцанием. Кирсанова притягивает к княгине Р. даже не она сама как женщина, а ее «непонятный, бессмысленный, но обаятельный **образ**», который «слишком глубоко внедрился в его душу» [8; 223]. Базарова влечет к Одинцовой иное — самодостаточное совершенство ее женского телесного естества, ее «классические строгие черты», загадка ее спокойной, плавнотекущей размеренной жизни. Базаров любит не глазами, а всей мощью своей дионисийской страсти. Иными словами, аполлонического

Павла Петровича притягивает к себе *безобразная* тайна женщины-Сфинкса, а дионисийского Базарова — античная, аполлоническая, «соразмерная и сообразная», «вся чистая и холодная» красота античной статуи. Для Кирсанова разгадать загадку княгини Р. состоит в проникновении в то запредельное, что скрывает ее загадочный взгляд. Для Базарова познать женщину статуарной красоты — значит обладать ею.

Так же, как Павел Петрович и Базаров, княгиня Р. и Анна Сергеевна Одинцова представляют противоположности, с которыми сопрягаются и два антогонистичных представления о природе. С образом княгини Р. корреспондирует концепция природы как чужого, страшного, дисгармоничного явления. С Анной Сергеевной — восходящее к античности понимание природы как устроенного и гармонизированного космоса. Первое у Тургенева соотносится, условно говоря, с Тютчевым. Второе — с Пушкиным. Перечеркнутый княгиней на подаренном Павлом Кирсановым перстне сфинкс — знак, ключом к расшифровке которого могли бы стать тютчевские строки 1869 года: «Природа — сфинкс. И тем она верней / Своим искусом губит человека, / Что, может статься, никакой от века / Загадки нет и не было у ней»¹. По-пушкински *сияющая вечной красой* Анна Сергеевна, дойдя до известной черты в отношениях с Базаровым, «заставила заглянуть себя за нее — и увидела за ней даже не бездну, а пустоту... или безобразие» [8; 300]. *Пустота* — эмблематическое выражение жизни и той, и другой. И княгиня Р., и Одинцова одинаково бесплодны. Одна потому, что не знает границ, другая, напротив, — потому, что разместила свою жизнь в строго определенные границами рамки. И той, и другой противостоит Фенечка с младенцем на руках.

* * *

В романе Тургенева персонажи делятся по их отношению к природе на тех, кто к ней равнодушен и на тех, кто — не равнодушен. «Катя обожала природу, и Аркадий ее любил, хоть и не смел признаться в этом; Одинцова была к ней довольно равнодушна, так же как и Базаров» [8; 286].

Нервнодушные Аркадия и Кати имеет в своей основе свойственную молодости идиллическую окраску. Это согласие в сопадении настроения: и природа и человек как бы берут один и тот же аккорд. В тот момент, когда Аркадий силится найти подступы к признанию в любви, «... зяблик над ним в листе березы беззаботно распевал свою песенку» [8; 375]. И хотя между озабоченностью Аркадия и беззаботностью зяблика, казалось бы, нет ничего общего, тем не менее между ними царит полное согласие: в каждом из них, как сказано в одном из стихотворений Тургенева², *беспечно распевает охота жить*.

Николай Петрович Кирсанов с томиком Пушкина в руках воспринимает природу в ином, не идиллическом, а в соответствующем его, отцовскому, возрасту элегическом ключе. И такое ее восприятие погружает поседевшего Николая Петровича Кирсанова в *туманные волны*

¹ Тютчев Ф.И. Полн собр. стихотворений: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 228.

² Стихотворение — «Синица» — представляет собой очевидную параллель к указанному эпизоду в романе.

прошедшего: «Куда это все умчалось? Она стала его женой, он был счастлив, как немногие на земле... он чувствовал, что ему хотелось удерживать то блаженное время чем-нибудь более сильным, нежели память...» [8; 251]. И в отношении Аркадия и Кати, и в отношении Николая Петровича Кирсанова действует всеобщий, сформулированный Пушкиным, закон — «всему пора»¹. Николай Петрович в пору первой влюбленности так же, как и в нынешнее время его сын Аркадий, жил с верой в идиллическое согласие между ним и природой. Природа безразлично благосклонна к тем, кто обретается на поверхности жизненного моря и не противится течению его волн.

Но и равнодушие к природе может быть разным. Одно дело — аристократическая отстраненность Павла Петровича Кирсанова и Одинцовой, и совсем другое дело — базаровское равнодушие, подобное равнодушию самой не знающей ни сочувствия, ни соучастия природы. Изначальное место Базарова — не на поверхности жизненного моря, а в его глубинах. Его встреча с Одинцовой — это встреча с иным ее (природы) измерением, которое открывается даже не на поверхности жизненного моря, а над ним: «...я нахожу, что я уж и так слишком долго вращался в чуждой для меня сфере. Летучие рыбы некоторое время могут подержаться на воздухе, но вскоре должны шлепнуться в воду; позвольте же и мне плюхнуться в мою стихию» [8; 379]. Однако Базарову, познавшему в природе **инное**, такое, к чему нельзя выразить свое отношение с помощью слова «нервнодушие», *плюхнуться* в его стихию уже не будет суждено...

В одном из тургеневских текстов промелькнет мысль о том, что красота природы перестает замечаться тогда, когда человек обретает любовь. «...Если б эта рука и вся эта женщина были твои... не стал бы ты замечать ее (природы. — С.С.) красоты; она бы сама радовалась и пела, она бы вторила твоему гимну, потому что ты в нее, в немую, вложил бы тогда язык!» (8, 16: «Накануне»; слова Шубина).

Но в обретении такой любовной взаимответности есть и потеря: обретая язык, красота утрачивает свою самодостаточность, свою надмирную величавость. Тургенев к известным пушкинским словам — «прекрасное должно быть величаво» — вполне мог бы добавить: «и молчаливо». Базаров именно потому и смог проникнуться красотой, что не получил от женской души ответа. Его преклонение перед Анной Сергеевной чем-то сродни пушкинскому преклонению перед *Красавицей*, обладающей такой *торжественной красотой* («все в ней гармония, все диво, все выше мира и страстей»²), перед сиянием которой остается только богомольно, как перед святыней, благоговеть. От такой красоты и нельзя требовать ответа и тем более любви — такую красоту можно лишь воспевать и при этом не иметь никаких притязаний на то, чтобы быть ею услышанным. «Если только „через любовь“ можно приблизиться к природе, то эта **любовь должна быть бескорытна**, как всякое истинное чувство: любите природу не в силу того, что она значит в отношении к вам, человеку, а в силу того, что она вам сама по себе мила и

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1995. Т. 3. С. 431.

² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1995. Т. 3. С. 287.

дорога, — и вы ее поймете» (5; 415: «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии. С. А.-ва»).

Базаров, почувствовавший, что потерял для Одинцовой всякое значение, сравнил ее дежурную благосклонность к нему с похоронным венком: «Это все равно, что класть венки из цветов на голову мертвеца» [8; 377]. И базаровское сравнение реализуется в романе почти буквально. Одинцова целует в лоб умирающего «Сатира», и этот прощальный поцелуй, как и выросшие на могиле Базарова живые цветы, — знак не любви, не дружбы, а примирения. «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии „равнодушной“ природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» [8; 402].

* * *

Изначальное место Базарова — не на поверхности жизненного моря, а в его глубинах. Его встреча с Одинцовой — это встреча с иным ее (природы) измерением, которое открывается даже не на поверхности жизненного моря, а над ним: «...я нахожу, что я уж и так слишком долго вращался в чуждой для меня сфере. Летучие рыбы некоторое время могут подержаться на воздухе, но вскоре должны шлепнуться в воду; позвольте же и мне плюхнуться в мою стихию» [8; 379].

На фоне деревенского пейзажа Базаровское самоуподобление морской летучей рыбе выглядит несколько причудливо. Но оно не случайно. Водная стихия и есть выражение той всеобщей тотальности материнского, которое лежит в основании дионисийского культа. Природа — «всеобщая мать», и потому разница между органической и неорганической комбинациями ее созданий для нее действительно несущественна. Для нее и впрямь, как говорит Базаров, «все люди друг на друга похожи как телом, так и душой». Базаров-Дионис и не мог бы сказать иначе. Однако дело в том, что эта фраза о всеобщей похожести исходит не только от лица Базарова-Диониса, но одновременно и от лица того, кто задолго до встречи с Одинцовой осознал свою на других непохожесть. В романе есть одно примечательное место, где Базаров указывает Аркадию на талисман своего детства. И вот то, что выбрал тургеневский герой в качестве своего оберега, настолько необычно и даже экстравагантно, что требует пояснения. «Та осина, — заговорил Базаров, — напоминает мне мое детство; она растет на краю ямы, оставшейся от кирпичного сарая, и я в то время был уверен, что эта яма и осина обладали особым талисманом: я никогда не скучал возле них. Я не понимал тогда, что я не скучал оттого, что был ребенком. Ну, теперь я взрослый, талисман не действует» [8; 321-322].

Ясно только, что и *осина*, и *яма* указывают на совсем иное, — уже не на стихийно-дионисийское, — измерение Базарова. Почему именно осина? Осина у Тургенева если и не проклятое дерево, то уж, конечно, в целом отмеченное отрицательно. Так или иначе и тургеневской осине близко то положение изгоя, которое отводится этому дереву мифопоэтической традицией. «Я, признаюсь, не слишком люблю это дерево — осину — с ее бледно-лиловым стволом и серо-зеленой металлической

лиственной, которую она вздымает как можно выше и дрожащим веером раскидывает на воздухе; не люблю я вечное качанье ее круглых неопрыгнутых листьев, неловко прицепленных к длинным стебелькам» [4; 261].

Осиновый мотив провоцирует на то, чтобы несколько иначе посмотреть на хрестоматийные образцы базаровского нигилизма. Базаров говорит, что «ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною березой». Березой, да, — не станет. Береза у Тургенева дерево, которое не выпадает из общего ряда. А вот осина, как и Базаров, выпадает. И она, и он представляют собой то отдельное, что никак не вписывается в пространство всеобщего. И эта невписанность в общий ряд неожиданно сближает Базарова с другими тургеневскими персонажами и прежде всего — с «лишним человеком» Чулкатуринным, чрезмерное самосознание которого и отчуждение от природы сделали его, как он выразился, «собакой, которой заднюю часть тела переехали колесом» [5; 219]. Для изгоя все люди (а для осины все остальные деревья, весь лес) и должны быть «друг на друга похожи как телом, так и душой».

Тургеневский Базаров как герой времени продолжает заданную Лермонтовым традицию. В Базарове, как и в Печорине, тоже противостоят два человека или, лучше сказать, два противоположных начала: стихийно-природное в нем конфликтует со «слишком человеческим». Благодаря тому, что его связывает со всеобщим, Базаров ощущает в себе силы дикие и необъятные, благодаря своей единичности и отдельности он, как сказано Тургеневым в «Поездке в Полесье» о человеке вообще, «чувствует свое одиночество, свою слабость, свою случайность» [7; 51]. Поэтому Базарова устремляет к аполлонической Одинцовой не только дионисийская страсть к обладающей аполлоническо-статуарной красотой женщине, но и одновременно какое-то другое, соответствующее иному измерению героя, тайное желание.

Говоря о странном Тургеневе¹, В.Н. Топоров затронул и сновидческий план в его творчестве. Но вот о базаровском сне умолчал. А он в полной мере может быть отнесен к разряду странных: Одинцова приснится Базарову в образе матери. Как и почему могла случиться такая контаминация? В чем ее потаенный смысл? Не есть ли базаровская тяга к Одинцовой еще и тяга к обретению матери, но не той — всеобщей — которая не различает своих созданий, и не той — бессознательно-неравнодушной, как его собственная мать или Фенечка, а именно той, которая, являясь выражением гармонии и красоты, не может стать матерью по той же самой причине, по которой античная статуя не может стать рафаэлевской мадонной.

¹ См.: Топоров В.Н. Странный Тургенев. М., 1997.

III. Герой и толпа: фрагменты истории (от Баратынского до Горького)

По поводу своего очередного вступления в состояние романтической экзальтации Александр Федорыч Адуев, персонаж известного романа Гончарова, по обыкновению скажет с использованием характерных для него стилистических клише: «Я гляжу на толпу, как могут глядеть только герой, поэт и влюбленный...»¹. Однако безотносительно к Адуеву-младшему типология эта и верна, и точна: поэт, герой и влюбленный — три главные фигуры романтизма — все вместе и каждая по отдельности знаменуют главенствующую для этой эпохи идею исключительности и стержневую для нее коллизию — противостояние индивидуального — безличному, отдельного — поголовному, особого — типичному. Прежде всего нас будут интересовать две из этих фигур — Поэт и Герой.

Несоизмеримость Поэта и толпы обыгрывается на все лады и раскрывается с помощью ряда базисных оппозиций. Поэт живет внутренней жизнью, толпа — внешней. В своей внутренней жизни поэт следует законам высокой свободы, толпа — низкой необходимости. Внутренняя жизнь поэта протекает в пространстве мечты, фантазии, внешняя жизнь толпы — среди «людских сует»: «Толпе тревожный день приветен, но страшна / Ей ночь безмолвная. Боится в ней она / Раскованной мечты видений своевольных. / Не легкокрылых грез, детей волшебной тьмы, / Видений дня боимся мы, / Людских сует, забот юдольных»².

Как индивидуум Поэт испытывает страх перед толпой как перед тем, что грозит ему уничтожением. Толпа страшит свой бесформенностью и неразличимостью. Одна из базовых ее метафор — «толпа — море»; другая — «толпа — пустыня». Страх слиться с толпой сродни страху перед небытием: не быть — значит перестать быть различимым. Неразличимая толпа не способна и к различению. Толпе нужен не тот поэт, у которого, как у Баратынского, негромкий голос и муза с «лицом необщим выраженья», ей нужен громогласный вещатель «общих дум»: «Так иногда толпы ленивый ум / Из усыпления выводит / Глас, пошлый глас, вещатель общих дум, / И звучный отзыв в ней находит...»³.

Толпа опасна присущей ей агрессивной нетерпимостью ко всему тому, что как-то от нее отличается и как-то из нее выделяется. Ей претит все чистое и высокое, поэтому она стремится навести порчу на все то, что им обладает. «Ты знаешь, — предупреждает Герцен свою невесту, — как от дыхания тускнеет светлое зеркало, так и чистая душа тускнеет от дыхания толпы». «Всякий, кто станет выше толпы, — тот враг ее, того толпа побьет камнями, тот попадет в очарованный круг, из которо-

¹ Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 236.

² Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 291

³ Указ. соч. С.300

го выйти не может, ломает свою душу, влечет в гибель с собою все близко подходящее к нему, и толпа хохочет, аплодирует и мечет грязь ему в лицо»¹. Однако поэт не должен с этим мириться. Несмотря ни на что, он обязан посвящать себя служению своему делу: «О други! песнь простого чувства / Дойдет до будущих племен — / Весь век наш будет посвящен / Труд и радостям искусства; / И что ж? пусть презрит нас толпа: / Она безумна и слепа!»². И встречать бездушному толпу он должен так, как она того заслуживает — во всеоружии: «Заре не улыбался камень; / Так и сердце небесный пламень / Толпе бездушной и пустой / Всегда был тайной непонятной. / Встречай ее с душой булатной / И не страшись от слабых рук / Ни сильных ран, ни тяжких мук»³.

Так или иначе сюжет взаимоотношения поэта и толпы всегда сопряжен с коллизией противостояния: отстаивая свое право на индивидуальность, поэт мог либо героически оказывать толпе сопротивление, либо держать против нее оборону, либо ей покоряться, либо, в худшем случае, под нее подлаживаться и *менять на злато* свои честь и достоинство.

Шутом он становился тогда, когда шел у толпы на поводу, всячески ее убаюкивая и потакая всем ее прихотям. Тема утратившего свое назначение поэта активно обсуждалась в «золотой век» русской поэзии, который сами поэты, его современники, нередко именовали «железным». Следуя романтической установке, поэты пушкинской плеяды дружно испытывали элегическую тоску по утраченному идеалу и клеймили не соответствующее ему «наше время». В стихотворении Вяземского «Три века поэтов» говорится о трех поколениях поэтов: первый поэт — представитель золотого века, второй — серебряного, а третий — века нынешнего, железного. Первый «шел на воле, на досуге и на заказ стихами не служил», второй «стал данник общежитию... и начал петь, мешая с правдой ложь, высоких дам и маленьких вельмож», а третий, последний, становясь «все от себя подале, к людям ближе... совсем был поглощен толпой»: «Не отделен поэт на пестрых сходках / От торгашей игрушек, леденцов, / От пленников в раскрашенных колодках, / От гаеров, фигляров, крикунов»⁴. У Баратынского акцент делается на другом. В железный век поэт и «не отделен» от толпы, и из нее не выделен: *негромкость* его голоса, отсутствие той силы слова, с помощью которой в прежние века поэт *властвовал народным произволом*, не может не расцениваться как действительная «убогость», и «Недоносок» — ее эмблематическое изображение⁵.

Однако в отличие от последнего поэта Вяземского, «последний поэт» Баратынского с толпой не смешивается и идет до конца. Финал «Последнего поэта» задает два возможных варианта судьбы поэта —

¹ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954-1966. Т. 21. С. 99.

² Кюхельбекер В.К. Сочинения. Л., 1989. С. 31-32.

³ Веневитинов Д.В. «С глаголом неба на земле». Воронеж, 2003. С. 72.

⁴ Вяземский П.А. Стихотворения. Л., 1986. С. 224.

⁵ См.: Савинков С.В., Фаустов А.А. К мотиву «голоса» у Е.А. Баратынского // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 3. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 187-196.

героической смерти, осененной высоким примером самоубийства Сафо, и «смущения» поэта, отказа от своего художнического статуса. Еще один способ сопротивления, известный и Баратынскому (в стихотворении «На посев леса»), и, к примеру, Кольцову — отринуть струны, умолкнуть: «Толпа отступилась / От взоров пророка! / Высокое чувство, / И жар вдохновенья, / И творчества силу / Толпа не признала: / Смешны ей и радость / И горе поэта <...> / Ты думаешь: пал он?... / Нет, ты не заметил / Высокую душу, / Огонь благодатный / Во взоре его...»¹.

Последние примеры переводят нас на «верхний регистр» романтической репрезентации темы «поэт и толпа». Они говорят об исключительности поэта не столько как об особости его осененной божественным даром индивидуальности, сколько как об особости предначертанного ему служения. И этот переход обязывает нас обратиться к Пушкину, а затем и к Лермонтову — поэтам, у которых, во-первых, тема поэта-пророка обретет развернутый драматический сюжет, а во-вторых, сам переход от пушкинского «Пророка» к лермонтовскому, его логика, будет знаменовать исчерпание романтической парадигмы. Дело в том, что Лермонтов поставит своего поэта в положение «ниже» людской толпы. И такое (не вписывающееся не только в пушкинский мировоззренческий кругозор, но и в идеологический кругозор романтической эпохи в целом) возвышение толпы и принижение поэта не могло не иметь глубинных оснований и далеких последствий.

* * *

В том случае, когда Поэт предстает в статусе Пророка, он видит свою миссию не в спасении собственной индивидуальности, но в донесении Истины до толпы, а, если это оказывается невозможным, то в ее сохранении и защите.

Краеугольный камень, на котором для Пушкина основывается *царское* незыблемое право Поэта, — владение той истиной, которая, как известно, просто так пушкинскому поэту не дается, которую он, томимый духовной жаждой, обретает, пройдя, как будущий пророк, путем сопряженного со смертными муками отречения от человеческого в себе, путем отказа от счастья (своей, согласно старинной этимологии этого слова, — «со-части» среди людского сообщества), ведущим его к одиночеству, пусть и царственному: «Ты царь: живи один...». Программа поведения пушкинского *поэта*, корректируясь обстоятельствами, может иметь двоякую направленность — он может двигаться и в сторону людей, и туда, куда велит ему «свободный ум»: «Дорогою свободной / Иди, куда влечет тебя свободный ум»². Одно направление сопряжено с актом, выражаясь условно, говорения, другое — с актом молчания. Для того чтобы выполнить возложенную на него миссию просветителя, поэт должен идти к людям со словом истины и жечь глаголом их сердца. Для того чтобы сохранить и защитить истину от натиска «ветреной», «ничтожной», «безумной», «глухой», «слепой», «хладной», «надменной», «непросвещенной» (все это пушкинские эпитеты) толпы, поэт должен,

¹ Кольцов А.В. Сочинения. М., 1955. С. 111.

² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1994-1997. Т. 3. С. 223.

идя по своему собственному пути, быть в отношениях с толпой «тверд, спокоен и угрюм», чего нельзя осуществить, не проникнувшись молчанием: «Блажен, кто молча был поэт / И, терном славы не увитый, / Презренной чернию забытый, / Без имени покинул свет!»¹.

И то, и другое поведение изобличают в нем его царское достоинство. Поэт, как царь (здесь уместно вспомнить пушкинские обоснования необходимости монархической власти), должен быть выше толпы и быть независимым от нее. Только имея такую свободу, он сможет исполнить свою (вмененную ему свыше) царскую миссию — стоять на страже «соразмерности и сообразности» и не дать возможности беззаконной толпе свергнуть мир в хаотическое состояние².

В скобках заметим, что «народ» и «толпа» у Пушкина часто оказываются не то чтобы понятиями синонимичными и не то чтобы антонимичными, но такими, которые, будучи остро подвержены колебаниям «температурных» условий, обретают, соответственно, разные качественные характеристики при их смене. В стихотворении «Поэту», к примеру, говорится о том, что народная любовь при других обстоятельствах может легко обернуться холодностью толпы. Однако контекстуальный анализ дает возможность подтвердить и возможность (априори ожидаемых и предполагаемых) принципиальных отличий между этими понятиями: народ, в отличие от толпы, обладает *духом* (и, собственно говоря, именно поэтому можно стать «эхом русского народа») и, в отличие от безликой и изменчивой толпы, — «особенной физиономией»: «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу»³.

Однако пушкинский поэт может находиться не только в положении, ставящем его **выше** толпы, но и в положении, ставящем его **ниже** ее. В одном случае — в положение «выше» — он себя ставит сам, в другом — в положение «ниже» — его ставит толпа. Мотив униженного перед толпой поэта у Пушкина тесно связан с темой «железного», торгашеского века: «Внемлите истине полезной: / Наш век — торгаш; в сей век железный / Без денег и свободы нет». На эту реплику книгопродавца («Разговор книгопродавца с поэтом»⁴) поэт сначала отвечает возражением, отстаивая свое право на независимость и свободу, но затем — так или иначе — соглашается на договор с ним об условиях продажи рукописи.

Будучи «крылатой новизны любовницей слепой», толпа в своей «детской резвости» готова менять «надменных баловней» чуть ли не каждый день. Она действительно ведет себя так, как ведут себя неразумные и капризные дети, которым трудно угодить. Если поэт начинает подыгрывать запросам толпы, то в этом случае он с неизбежностью разменивает свое царское достоинство на «достоинство» шута. «Холодная толпа взирает на поэта, / Как на заезжего фигляра» («Ответ

¹ Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 2. С. 291.

² Подробнее об этом см.: Савинков С.В. «И все кричат: мое! мое!»: к спору о собственности у Пушкина // Савинков С.В. *Dramatis personae*. Воронеж, 1999. С. 41–44.

³ Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 11. С. 40.

⁴ Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 2. С. 294.

анониму») и ждет от него отвечающих ее нынешним вкусам эффектно-картинного выражения «сильных» чувств: «...если он / Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон, / И выстраданный стих, пронзительно-унылый, / Ударит по сердцам с неведомою силой, — / Она в ладони бьет и хватит, иль порой / Неблагодарно кивает головой»¹. (Ср. пушкинское предположение по поводу того, почему поэт Баратынский не пользуется благосклонностью журналов: «Оттого ли, что верность ума, чувства, точность выражения, вкус, ясность и стройность менее действуют на толпу, чем преувеличение... модной поэзии»².)

Однако при всем том для Пушкина (даже тогда, когда поэт оказывается в униженном положении перед толпой, светской чернью, властью, даже тогда, когда «...меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он»³), он все равно не такой, как они: «Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе»⁴. Это самолюбивая толпа может смотреть на поэта как на фигляра и требовать его к себе в услужение, поэт же всегда оставляет за собой право сказать ей в ответ: «Подите прочь — какое дело / Поэту мирному до вас!» («Поэт и толпа»)⁵. По верному замечанию А.А. Фаустова⁶, диалог между Поэтом и Чернью совершается в этом стихотворении как бы в некоем промежуточном измерении, и такая просходящая на «нейтральной» территории их встреча для пушкинской реальности скорее противоестественно, чем трагична. Поэтому и на торговлю рукописями пушкинский поэт может посмотреть, как и сам Пушкин, — не как на унижение, а как на такое дело, за которым скрывается мысль о признании поэтического труда как ремесла, которое имеет выраженную и в денежном измерении ценность и может обеспечить ему материальную независимость. Так или иначе, поэт у Пушкина в его отношениях с толпой всегда обладает самостоянием, правотой и близостью к истине, для толпы недостижимой.

У Лермонтова и в постановке, и в характере разрешения темы «поэт и толпа» все обстоит принципиально иначе, несмотря на очевидную переключку его базисных для этой темы мотивов с пушкинскими. Совершенно иное, действительно трагическое наполнение обретают у него и мотив униженного, *осмеянного* поэта.

В завершающих «Не верь себе» строках почти так же, как и у Пушкина, толпа смотрит на поэта как на шута, как на пафосно исполнящего «царскую» роль актера, достойного лишь осмеяния: «Поверь: для них смешон твой плач и твой укор, / С своим напевом заученным, / Как разряженный трагический актер, / Махающий мечом картонным...»⁷. Но это лишь внешнее сходство: у Лермонтова, в отличие от Пушкина, *толпа* оказывается обладающей действительным правом смотреть на поэта именно так, а не иначе. Пушкинское обращение к толпе: «Какое дело

¹ Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 3. С. 229.

² Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 11. С. 74.

³ Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 3. С. 65.

⁴ Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 13. С. 243-244.

⁵ Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 3. С. 142.

⁶ Фаустов А.А. Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000. С. 149-151.

⁷ Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1956. Т. 2. С. 122.

Поэту мирному до вас»¹, — у Лермонтова меняет своего адресата: «какое дело» у него обращено не к толпе, а к поэту: «Какое дело нам, страдал ты или нет? / На что нам знать твои волнения, / Надежды глупые первоначальных лет, / Рассудка злые сожаленья?». С точностью до наоборот по отношению к Пушкину у Лермонтова подаются здесь и «психомоторные» характеристики поэта и толпы. Суетливостью — признаком легкомыслия, поверхности и неподлинности (характеристиками, которыми Пушкин наделял толпу; ср. его формульно выраженное определение: «толпа, рабыня суеты»²) — наделяется у Лермонтова именно поэт, размахивающий картонным мечом; а сдержанностью — признаком самостояния, глубины и подлинности (ср. пушкинское «тверд, спокоен и угрюм» — по отношению к поэту, или «покойна и вольна» — по отношению к Татьяне Лариной), — толпа: «Взгляни, перед тобой играючи идет / Толпа дорогою привычной; / На лицах праздничных чуть виден след забот, / Слезы не встретишь неприличной»³. Этот поэт вымалывает у толпы ее внимание к нему. Без толпы он существовать не может: он должен быть на виду и ему нужны рукоплескания. Толпа же вполне может обойтись без поэта.

Содержание и логика развертывания лермонтовского мотива *осмеянного пророка* не могут быть раскрыты с достаточной полнотой вне пушкинского контекста и прежде всего — без пушкинского «Пророка», от которого Лермонтов, создавая «Пророка» своего, несомненно, отталкивался, причем отталкивался и в сюжетной плоскости: как известно, Лермонтов в качестве стартовой отметки для сюжетного развертывания своего стихотворения выбрал точку, которую Пушкин поставил в финале своего. Однако жанровая конфигурация лермонтовского продолжения стала кардинально иной. Написав, по сути, антиутопию, Лермонтов заставил и к пушкинскому тексту отнестись как к утопии.

Как мы знаем, лермонтовский пророк, придя к людям (туда, куда в пространстве пушкинского стихотворения он был направлен волей Бога, постигнув перед этим истину его божеского глагола), был людьми осмеян, заброшен камнями и изгнан. Люди не поверили в то, что устами пророка гласит Бог, они не поверили в подлинность его слов: «Глупец, хотел уверить нас, / Что Бог гласит его устами»⁴. И причина такого недоверия — в изменившемся состоянии самого слова.

Лермонтовский пророк совершает перемещение не только в иное пространство (из пустыни к людям), но и из пространства — во время. Для Лермонтова, остро ощущающего не только катастрофичность исторического времени, но и времени вообще, в отличие от Пушкина, в определенном смысле пребывающего вне времени (убежденного и убеждающего других в тождественности бытия и слова, в их целостном и

¹ Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 3. С. 142.

² Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 5. С. 103.

³ Лермонтов М.Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 122.

⁴ Там же. С. 212.

неразрывном единстве¹), бытие как раз и лишено цельности, и веское тому доказательство — расщепленное слово². Не вписывающееся теперь в людское бытие небесное слово не может не восприниматься как ложное. Божеское слово теперь, в расщепленном мире, обладает действенной силой и компетенцией только в ограниченном пустыней пространстве: «Завет предвечного храня, / Мне тварь покорна там земная; / И звезды слушают меня, / Лучами радостно играя»³.

О неподлинности божеского слова в устах пророка свидетельствует и манера его (слова) подачи. «Провозглашать я стал любви и правды чистые ученья» — это реплика со стороны пророка, а эта: «Он горд был, не ужился с нами», — со стороны толпы. Пророк вещал людям истину, *гордо ее провозглашая*. И в этом гордом провозглашении, несомненно, улавливается нечто общее с той *надменностью*, с которой поэт в «Не верь себе» выставлял *гной* своих *душевных ран* «на диво черни простодушной». В поведении и того, и другого ошутимо наличествует налет той показной театральной искусственности, который и побуждает толпу смотреть на них как на размахивающих картонными мечами шутов. В этой связи нельзя, конечно, не вспомнить и о том, что подобным образом мотив осмеянного пророка находит свое выражение и в стихотворении «Поэт», по смыслу тесно с «Пророком» сопряженным. Его идея прозрачна: поэт в нынешний, «наш», бутафорский век, *привыкнувший прятать морщины под румяны*, достоин осмеяния именно потому, что и слово его стало под стать веку. Слово постигла та же участь, что и кинжал, который в нынешнее время превратился в блестящую игрушку, больше похожую на элемент театрального реквизита, чем на оружие.

В «Не верь себе»⁴ суетливой экзальтированности и манерности поэта противопоставлена строгая, сдержанная, а потому и истинная, простота толпы. И с этой простотой сопряжена действительная (а не придуманная для театра) драма жизни.

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья иль утраты!..⁵

¹ Ср. размышления на этот счет Е.Г. Эткинда: *Эткинд Е.Г.* О «звуках небес» и «песнях земли» // *Эткинд Е.Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопозитики русской литературы XVIII — XIX вв. М., 1988. С. 81-88.

² Наблюдения над бытием «расщепленного» слова у Лермонтова см.: *Савинков С.В.* Слово «живое» и «мертвое» в мире Лермонтова // *Кормановские чтения*. Ижевск, 1988. Вып. 3; а также: *Савинков С.В.* Имя и звук в мире Лермонтова // *Савинков С.В.* *Dramatis personae*. Статьи, заметки, эссе о русской литературе. Воронеж, 1999. С. 69-74.

³ *Лермонтов М.Ю.* Указ. соч. Т. 2. С. 212.

⁴ Анализ стихотворения Лермонтова «Не верь себе» в свете романтической иронии см.: *Манн Ю.В.* Поэзия при свете иронии (О стихотворении Лермонтова «Не верь себе») // *Манн Ю.В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2001. С. 372-383; Фрайзе М. «Не верь себе — а кому же верить?» (Ораторская лирика Лермонтова) // *Russian Literature*. 1995. Vol. XXXVIII. P. 259-272.

⁵ *Лермонтов М.Ю.* Указ. соч. Т. 2. С. 212.

* * *

Лермонтовский переворот привел к кардинальной пертурбации в сфере значений и оценок: плюсы обернулись минусами, а минусы — плюсами. В эпоху 1840-х годов отделенность поэта (и шире — индивидуума) от толпы стала осмысливаться негативно — как его оторванность от действительной жизни. И то, что прежде было знаком исключительного достоинства, теперь сделалось знаком очевидной ущербности.

О том, что личность, горделиво отворачивающаяся от толпы, отворачивается и от действительности, еще в 30-е годы стал размышлять А.И. Герцен. В «Записках одного молодого человека» эта мысль будет выражена так: «Толпа виновата тем, что она не понимает, почему она так живет; а гордый дух, говоря вашими («молодого человека». — С.С.) словами, виноват вдвое тем, что умея понимать, не признает очевидном власти обстоятельств и тратит силу свою на отстаивание места, то есть на чисто отрицательное дело. Не лучше ли, куда бы и как бы судьба ни забросила, стараться делать максимум пользы, пользоваться всем настоящим, окружающим, — словом, действовать в той сфере, в которую попал, как бы ни попал»¹. Для Герцена периода 40-х действенная связь с действительностью становится главным залогом личного самостояния. Роман «Кто виноват?» главным образом и говорит о том, что бывает с личностью в том случае, когда у нее этого залога нет. У Бельтова его нет, и потому он так и не смог преодолеть в себе воспитанного в нем отвлеченного от действительной жизни «человека вообще».

В новое время действительная жизнь и толпа, ее олицетворяющая, предстали в новых разноликих образах. Толпа теперь может быть вышагивающей строгим тяжелым шагом (как в «Не верь себе» Лермонтова), а может быть и вальсирующей (как, скажем, в «Белых ночах» Достоевского): «Между тем слышишь, как кругом тебя гремит и кружится в жизненном вихре людская толпа, слышишь, видишь, как живут люди... их жизнь... вечно юная и ни один час ее непохож на другой»². Такая толпа уже отнюдь не однообразная мертвая пустыня, она — вихрь. Но при этом ее вихреобразная переменчивость является не знаком ветреного легкомыслия и неумной капризности (как это было у Пушкина), а выражением жизненной полноты и *вечного обновления*. Мечтатель же у Достоевского противопоставляется такой живой толпе как раз мертвенным, пустынным однообразием своего фантазийного существования: «пугливая фантазия, раба тени, идеи», «уныла и до пошлости однообразна». В прежнем, романтическом своем статусе мечтатель стремился удалить и отгородить себя от толпы. Теперь, как у Достоевского, место его существования сместилось на периферию жизненного пространства, откуда он не способен выбраться..

В 1840-е вместе с интересом к действительности подогревается и интерес к толпе. Теперь от толпы не отталкиваются, к ней испытывают притяжение. Толпа становится предметом пристального наблюдения и изучения. Теперь она сопрягается с модным понятием типического, и

¹ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954-1966. Т. 1. С. 305.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972-1990. Т. 2. С. 118.

ведущий жанр натуральной школы — физиологический очерк — главную свою задачу видит в описании типов — представителей толпы: петербургских дворников, шарманщиков, представителей петербургских углов.

Прежде толпа представлялась бесформенной однородной темной массой, теперь — собранием пестрых лиц. Прежде на толпу смотрели исключительно со стороны, теперь, проникнув в самую ее гущу, ее увидели в непосредственной близости. При такой смене ракурса толпа утратила главный свой признак — континуальность — и предстала как некое дискретное образование — в виде скопища разрозненных единиц.

Сближение с толпой с неизбежностью потребовало установления с ней каких-либо вариативно-дифференцированных отношений (чего ранее никак не предполагалось). Вопрос о том, каким может быть их характер, становится главным предметом разговора в произведении Н.П. Огарева с характерным заглавием — «Толпа (Разговор на площади)». Беседу ведут два приятеля — Вольдемар и Леонид. Один из них, Вольдемар, говорит об особом рода удовольствии, которое он испытывает во время развлекающих его психологических наблюдений над жизнью толпы: «Да взгляни на все эти лица; посмотри на этих суетящихся лавочников... Ну, скажи, Леонид, не смешны ли все эти фигуры? Не заставит ли тебя хохотать *эта* заботливость, ни к чему не *ведущая*, эта заботливость, которую можно назвать беспечностью, эта суетливость, которую можно назвать бездействием? Не смешно ли видеть этих людей, которые целую жизнь хлопочут, чтобы ничего не сделать?»¹.

Леонид смотрит на существующую «без всякой цели в жизни» толпу иначе. То, что Вольдемару кажется смешным, Леониду — горестным: «Тысячи людей, не одушевленных никаким общим стремлением, никакую общую идею, тысячи людей, разъединенных в глубине души, занятые частностями, жалкими видами — и это тебе кажется смешно? Вольдемар, Вольдемар! Любил бы я видеть человечество прекрасное, могущественное, гордое своим достоинством, напрягающее все силы свои к добру, изоощряющее все способности свои для блага общего, а не эту жалкую толпу, которой кумир — золото, действия — расчет, которая теряется в ничтожных спекуляциях... в эгоистическом стремлении к безумным наслаждениям...». Но главное в позиции Леонида — его устремление преобразовать это разрозненное скопище в некое единое одушевленное целое, вновь придать толпе облик единого целого, но на других основаниях: «О Вольдемар, если б я мог зажечь в них хотя одну искру жизни общей, устремить их к общей деятельности, где забыли бы они свои корыстолюбивые виды, где перевес имели бы одни качества души... где труд для блага общего был бы единым уровнем людей, и это благо их единой целью — о, если б я смог это, я бы всем пожертвовал, верь, Вольдемар, для этого я бы всем пожертвовал!»².

* * *

Окончательное размежевание умственной жизни в 1840 — 1850-е

¹ Огарев Н.П. Избр. произведения: В 2 т. М., 1956. Т. 2. С. 321.

² Там же. С. 323.

годы (славянофильство / западничество) привело к разграничению понятий «народ» и «толпа» на идеологической платформе. Для одной из противоборствующих сторон толпа — бытие народа, пребывающего в состоянии невежества, пороков и страстей (правда, с таким немаловажным уточнением: в такое состояние народ не по своей вине погрузился), для другой — лишь внешнее, неподлинное (наблюдаемое поверхностным зрением) проявление народной жизни. Однако в одном пункте стороны все же сходятся — в общей для них идее жертвенного служения народу: либо путем активного сопротивления толпе — в западническом варианте, либо — в славянофильском — путем слияния с ним. И в том, и в другом случае Героем мыслится тот, кто, будучи проникнутым к народу подлинной любовью, готов для него пожертвовать собой.

У А.Н. Апухтина есть стихотворение «Два поэта» (1854). И то, что оно так называется, весьма знаково для этой эпохи. В прежнее время «два поэта» представлялись как два ампула — ампула возвышенно-героического персонажа и ампула его комически-пародийного двойника. Апухтин имеет в виду другое — то, что поэт поэту рознь и что у поэта есть **выбор**, каким ему быть. Либо таким, кто ради славы, богатства и чинов, готов запеть «гимн невежеству, порокам и страстям»; либо таким, кто «...дивной силою святого вдохновенья / Порок смеющийся стихом начнет карать». Первый при жизни получит все, но слава его кончится вместе с его смертью («И слава кончится похвальными стихами / Того, кто сам толпу бессмысленно хвалил»), второй не получит при жизни ничего, но будет удостоен *холодной похвалой* далекого потомка («Умрет... И кое-где проснутся сожаленья... / Но только внук, греха не видя за собой, / Смеясь над предками, с улыбкою презренья, / Почтит могучий стих холодной похвалой...»¹).

Поэтом-героем становится поэт-подвижник, доказывающий свою любовь к народу самоотверженной с ним (не требующей ни наград, ни чинов) откровенностью и прямоотой. С еще большей силой о судьбе двух поэтов сказано в стихотворении Некрасова «Блажен незлобивый поэт...» (1852): в отличие от обласканного толпой *незлоблив*ого поэта, к поэту-обличителю (который «проповедует любовь враждебным словом отрицанья») судьба всегда беспощадна: «Со всех сторон его клянут, / И, только труп его увидя, / Как много сделал он, поймут, / И как любил он — ненавидя!»².

В «Элегии» («Пускай нам говорит изменчивая мода...») — своеобразной визитной карточке Некрасова — величина значения статуса поэта (и, соответственно, уготованной ему судьбы) достигает низшей экспоненциальной отметки. В этом случае Некрасов отказывает поэту даже в его «притязаниях» на статус непризнанного героя. И даже посмертному признанию (как воздаянию поэту за его праведные при жизни деяния) отказывается им в статусе «неизбежного». Поэт выпадает из парадигмы героического поведения — «один против всех» — и становится одним из многих, одним среди тех, которые пошли на бой. При этом, однако, нет у Некрасова и твердой уверенности в том, что его поэт

¹ Апухтин А.Н. Полное собрание стихотворений. Л., 1991. С. 43-44.

² Некрасов Н.А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1979. Т.1. С.140-141.

окажется в одном ряду с теми бойцами, которые сумеют нанести врагу хотя бы какой-то вред: «Пускай наносит вред врагу не каждый воин, / Но каждый в бой иди! А бой решит судьба...». Такому поэту остается только одно — утешаться тем, что так или иначе он народу служил, т. е. самим фактом своего служения: «Я лиру посвятил народу своему. / Быть может, я умру неведомый ему, / Но я ему служил — и сердцем я спокоен...»¹. Но и это утешение слабое. Как следует из финала стихотворения, некрасовского поэта (даже несмотря на то, что он обладает *громким* голосом) в конечном счете ожидает та же, что и *негромкого* поэта Баратынского, участь — не быть услышанным и остаться без отзыва. У безысходности некрасовского поэта есть и очевидные лермонтовские коннотации. Как и пророку Лермонтова, некрасовскому поэту суждено остаться одному и в пустынном уединении довольствоваться откликом природы: «И песнь моя громка!.. Ей вторят доли, нивы, / И эхо дальних гор ей шлет свои отзывы, / И лес откликнулся... Природа внемлет мне, / Но тот, о ком пою в вечерней тишине, / Кому посвящены мечтания поэта, — / Увы! не внемлет он (народ. — С.С.) — и не дает ответа...»².

Однако основания для такого исхода у Некрасова отнюдь не лермонтовские. Теперь дело обстоит не в утрате веры в подлинность слова пророка (это — лермонтовское), а в другом — в том, что у поэта Некрасова нет необходимых сил для деятельного служения народу, силы у него есть только лишь на то, чтобы быть, как формульно выражено в заглавии известного стихотворения, — «рыцарем на час». И такая его немощь не случайна — она следствие разлагающего влияния отцовского барства, о котором говорится в знаменитой некрасовской «Родине». Результат этого влияние — приведший его к недужности отрыв от матери, от почвы, от родины.

Поэт у Некрасова совершает немислимое для поэтической традиции дело: он отказывается от звания пророка, считая себя его недостойным, и отдает «вещее перо» в руки другому — тому, кто способен посвятить себя служению родине так, как истовый монах — Богу, целиком и без остатка. «Сознательно мирские наслаждения / Ты отвергал, ты чистоту хранил, / Ты жажде сердца не дал утоленья; / Как женщину, ты родину любил, / Свои труды, надежды, помышленья / Ты отдал ей...» («Памяти Добролюбова»). Статус Героя обретает тот, кто обладает готовностью к самопожертвованию, а силы ему на это дает как раз то, чего у некрасовского поэта нет, — корневая и здоровая связь с почвой, с родной землей, с природой-матерью: «Плачь, русская земля! но и гордись — / С тех пор, как ты стоишь под небесами, / Такого сына не рождала ты / И в недра не брала свои обратно... / Природа-мать! когда б таких людей / Ты иногда не посылала миру, / Заглохла б нива жизни...»³.

* * *

Еще один ракурс на тему «герой и толпа» в 60-е годы был задан Достоевским в «Преступлении и наказании».

¹ Указ. соч. Т. 2. С. 357.

² Там же. С. 358.

³ Там же. С. 95.

Раскольниковская теория, представляя собой очередную вариацию на тему герой и толпа, сама по себе, как отмечают и Порфирий Петрович и Разумихин, не нова. Герой, как ему и положено, преодолевая инерцию толпы, способен видеть новое и прокладывать путь, не боясь идти вперед. Толпа тоже ведет себя соответствующим традиции образом: она сначала казнит тех, которые от нее отличаются, а затем возводит их на пьедестал или — как вариант — делает те же самые шаги, но в обратном порядке.

Вся суть раскольниковской теории заключена в идее изначальной уготованности: одним уготовано быть *тварями дрожащими*, другим — Магометами и Наполеонами. Однако такая уготованность не сразу очевидна, и весь вопрос в том, как определить, что кому уготовано, если, как заметил Порфирий Петрович, необыкновенные внешне никак не отличаются от обыкновенных. Ошибки же в самоопределении (и здесь Раскольников согласен со следователем) не только возможны, но и достаточно часто встречаются. Вот поэтому, согласно Раскольникову, принадлежность к разряду исключительных должна быть проверена действительным (и это обстоятельство принципиально его отличает от гоголевского Поприщина, безосновательно себя вообразившего испанским королем), и не просто действием, а преступным действием. Идея связи героического деяния с преступлением, а героя, соответственно, — с преступником, составляет действительно новый (и имевший далекие последствия) пункт в теории Раскольникова. Между героем и преступником главная «общая точка» — их обоюдная готовность к отсеченности от людского сообщества. Таковую свою готовность Раскольников преступлением и проверяет, в тайне надеясь получить удостоверение на право быть *одному на свете*¹.

В теоретическом отстранении от личного «я» «герой и толпа» существуют в логически обусловленном и обоснованном тандеме. В пространстве же реального существования толпа толпе рознь. В теории толпа — абстрактная категория. В жизненном пространстве толпа есть то, с чем человек связан самыми разными жизненными связями, от которых Раскольников себя и отрезает: «Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту»².

Толпа в этом случае и есть выражение «живой жизни» — и притягательной, и отталкивающей, и доброй, и злой, и притягательной и безобразной и т. д. Символично, что мысль об окончательном с ней разрыве к Раскольникову приходит на мосту, на том месте, где открывается величественная и холодная панорама (красивая и мертвая, как и его логически стройная, но бездушная теория). Мост Раскольников не переходит, а, окончательно отрезая себя от земных связей, от «живой жизни», топтает в глубине Невы (вместе с данным ему из христианского сострадания двугривенным) свое наделенное жизненной тяжестью (жизненной

¹ Ср. в «Господине Прохарчине» слова Марка Ивановича, обращенные к заглавному персонажу: «Что вы, **один**, что ли, на свете? Для вас свет, что ли, сделан? Наполеон вы, что ли, какой? Что вы? Кто вы? Наполеон вы, а? Наполеон или нет?! Говорите же, сударь, Наполеон или нет?…» (*Достоевский Ф.М.* Указ. соч. Т. 1. С. 256-257).

² *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. Т. 6. С. 90.

весомостью) прошлое и обретает отрывающую его от земли (от почвы) легкость: «В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь все это прежнее прошлое, и прежние мысли, и прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления, и вся эта панорама, и он сам, и всё, всё... Казалось, он улетал куда-то вверх, и все исчезало в глазах его...»¹.

Не случайно и то, что первым шагом на пути к жизни для Раскольникова станет его покаянный выход (правда, пока еще совершенно «механистический») на площадную толпу.

Достоевский считал, что появление такого типа, как Раскольников, есть выражение современного болезненного состояния эпохи, ознаменованной *распадением масс на личности*. Первое этому, с точки зрения Достоевского, свидетельство — «потеря живой идеи о Боге». «Второе свидетельство, что это есть болезнь, есть то, что человек в этом состоянии чувствует себя плохо, тоскует, **теряет источник живой жизни**, не знает непосредственных ощущений и всё сознает». Возвращению в *живую жизнь* надлежит осуществиться посредством возвращения личности в массу, но это соединение должно быть «свободное и даже не по воле, не по разуму, не по сознанию, а по непосредственному ужасно сильному, непобедимому ощущению, что *это ужасно хорошо*»².

* * *

У И.С. Тургенева есть стихотворение, где слово «толпа», как и у Огарева, вынесено в заглавие. Но эта *толпа* явно вступает в диссонанс с общим для того времени гражданским пафосом. Во многом соглашаясь с демократическими идеями своего времени (не зря стихотворение посвящено В.Г. Белинскому), в полной мере признавая за массой ее историческую роль и даже выражая готовность вместе со всеми перед толпой преклониться, Тургенев отказывается сделать лишь одно — толпу *полюбить*: «Перед тобой я преклониться мог, / Но полюбить тебя — мне невозможно».

Толпа, о которой говорит Тургенев, — это толпа-море. Она и сильна, как море, а *в час грозы* и страшна; она и, как море, *широка и глубока*. Но Тургеневу важно указать не на эти непререкаемые знаки могущества, а на другое. Ему важно сказать, что все попадающее в эту морскую широту и глубину подвергается абсолютной абсорбции, которая приводит к тотальной неразличимости: «В твоих волнах все тонет: и тоска / Нелепая, и истинное горе». В новое время, на новом витке и во многом новом Тургенев возвращается к вопросу о личности. И *толпа* у писателя предстает лишь одной из форм того всеобщего, которое грозит индивидууму уничтожением. Она чем-то сродни всемогущей природе, но природе не высокой, а низкой — такой, которая в своем равнодушии к

¹ Там же.

² Ср. уточнение этой мысли: «Человек возвращается в массу, в непосредственную жизнь, следственно», в естественное состояние, но как? Не авторитетно, а, напротив, в высшей степени самовольно и сознательно. Ясно, что это... высшее самоволие есть в то же время высшее отречение от своей воли. В том моя воля, чтоб не иметь воли, ибо идеал прекрасен» (Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 20. С. 192).

внутренней жизни человека не величаво-прекрасна, а безобразно-агрессивна: «Толпа — наш царь — и ест и пьет исправно / И, что в душе задумчивой живет, / Болезнью считает своенравной»¹.

Принципиально новый шаг Тургенев делает и в сторону фигуры Героя. В «Отцах и детях» героем оказывается не тот, кто толпе противостоит, а тот, кто ее представляет, — Базаров, наделенный говорящей за себя фамилией («базар», «рынок», «ярмарка» — скопление народа). Во всяком случае, базаровская отсылка к «мы» указывает на то, что герой мыслит себя частью той мощной дикой «калмыцко-монгольской» силы, которая, как выразился базаровский оппонент, не «отдает себе отчета» и «ломает» все на своем пути только потому, что она сила. В самом деле, в тургеневском герое живет стихийное, разрушительное, дионисийское, дикое начало (Базаров в романе не раз, если не прямо, то косвенно, уподобляется хищному зверю). Однако в Базарове есть и другое — то что сопрягается не с понятием всеобщего, а с понятием единичного и отдельного, не с «мы», а с «я»².

Благодаря тому, что его связывает со всеобщим, Базаров ощущает в себе силы дикие и необъятные — благодаря своей единичности и отдельности он (как сказано Тургеневым в «Поездке в Полесье» о человеке вообще) «чувствует свое одиночество, свою слабость, свою случайность»³.

В романе «Новь» Тургенев подошел к теме «герой и толпа» и с привычной, и с непривычной и для него, и для традиции стороны. Героем в этом романе предстал тот, кто (так же, как Печорин или Рудин) не смог состояться в качестве Героя времени, но по другому, непривычному обстоятельству. Нежданов (в соответствии со своей фамилией) так и остался героем несвершившихся ожиданий из-за того, что так и не смог, как ни старался, переломить себя, индивидуально-поэтическую организацию своей души, и *полюбить* толпу. Но и сама толпа в противовес герою старого образца образовала внутри себя некое «героическое» подмножество: «Это — не герои; это даже не те «герои труда», о которых какой-то чудак — американец или англичанин — написал книгу для назидания нас, убогих; это — крепкие, серые, одноцветные, народные люди. Теперь только таких и нужно!». Если Базаров — оторвавшаяся от родной стихии летучая рыба, то Соломин — просто рыба: «Вы смотрите на Соломина: умен — как день, и здоров — как рыба...»⁴.

* * *

Проблематика «Нови» вписывается в многополярный идеологический контекст 1870–1890-х гг, проникнутый, однако, общим пафосом *борьбы за индивидуальность*. Борьба эта стала жизненно необходимой в эпоху, когда общество, по словам автора «Психологии народов и масс» (1895) Г. Лебона, вступило в век массы как толпы, в век господства

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960-1968. Т. 1. С. 25.

² Подробно об этом говорится в разделе первой главы: «Герой и судьба. Случай Базарова».

³ Тургенев И.С. Указ. соч. Т. 7. С. 51.

⁴ Там же.

«души толпы». В России изыскивали возможности для противодействия деструктивной энергии толпы. П.Л. Лавров формулирует идею критически мыслящих личностей — носителей нравственного идеала. Внедренный в сознание масс этот идеал должен способствовать развитию каждой составляющей толпу отдельной человеческой единицы до уровня *человечности*. «Быть человеком, — писал Лавров, — не значит еще стоять во всем в уровень с другими. Кто не достиг *человечности*, то есть всестороннего развития человеческих способностей, тот ниже надлежащего уровня»¹.

Н.К. Михайловский пытается «разгадать великую загадку, выражающуюся словами герой и толпа» на основе методов и принципов (которые он сам и разрабатывал в таких работах 1880-х гг., как: «Герои и толпа», «Снова о герое», «Снова о толпе») социальной психологии. С точки зрения Михайловского, задача состоит в изучении механики взаимоотношений между толпой и тем человеком, которого она признает великим, а не в изыскании мерила величия. Он подходит к проблеме как бы с обратной стороны: идет не от Героя к толпе, а от толпы к Герою. Для того чтобы толпа перестала быть толпой, каждая составляющая ее единица должна пройти путь развития в индивидуальность. До тех пор, пока этого не произошло, толпа живет, как выражается Михайловский, в «хроническом» ожидании Героя. При этом, однако, она ожидает не того героя, каким его представляет себе читатель, воспитанный на литературных понятиях о героическом «в том двусмысленном значении, которое обыкновенно соединяется с этим словом». На самом деле, согласно Михайловскому, героем толпы может оказаться кто угодно: «Сам по себе он может быть... и полоумным, и негодяем, и глупцом, немало не интересным». Им становится тот, кто «просто первый «ломает лед»... делает тот решительный шаг, которого трепетно ждет толпа, чтобы со стремительной силой броситься в ту или другую сторону»². И важен не сам по себе герой, а лишь вызываемое им массовое движение. Такой Герой может увлечь толпу, готовую ему подражать во всем, — и на подвиг, и на преступление.

Героем именно такого сорта, о котором говорит Михайловский, и оказывается главный «бес» в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» — Петр Верховенский. Правда, сам Верховенский считает (и в этом он как бы идет вразрез с Михайловским), что иметь такого героя-provokatora, как он, толпе недостаточно. Толпе нужен не только герой, ей — склонной к идолопоклонству — необходим и идол. До тех пор пока над толпой возвышается бездушный, но прельстительный идол (его роль в романе предназначается Ставрогину) и удовлетворяет живущую в толпе потребность к преклонению, толпа остается толпой, которую можно легко поворачивать в какую угодно сторону.

В «Легенде о Великом инквизиторе» подобному беснованию будет противопоставлена свобода выбора, которая возможна только в том случае, когда народ будет жить не под бездушным идиолом, уповая на чудо, власть и авторитет, а с Богом живым — источником любви и жиз-

¹ Лавров П. Формула прогресса Н.К. Михайловского. СПб., 1906. С. 40-41.

² Михайловский Н.К. Избранные труды по социологии. В 2 т. СПб., 1998. Т. 2. С. 9.

ни. Свобода выбора и личная ответственность и есть, по Достоевскому, то, что делает каждого человека индивидуумом и не дает ему слиться с толпой.

* * *

У Чехова все выглядит куда пессимистичнее. Его толпа чем-то сродни шопенгауэровской безличной мировой воле, которая втягивает человека, всего без остатка, в свою вязкую, инертную среду. Толпа (и сама жизнь), как сорная трава, заглушает (это чеховская метафорика) любые со стороны индивидуума попытки пробиться к самостоянию, она делает тщетными любые его упования. Мысли, которые озвучивает один из персонажей «Трех сестер», имеют для чеховского творчества и смысла и сюжетобразующее значение: «Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны... Город наш существует уже двести лет, в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других... Только едят, пьют, спят, потом умирают... рождаются другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством, и жены обманывают мужей, а мужья лгут, делают вид, что ничего не видят, ничего не слышат, и неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери...».

Такой толпе, лишенной даже «жажды подражания» (инстинктивной имитации подлинной индивидуальности — коренной, по Михайловскому, психологической черта массы, в которой рассеяны однообразные, скудные, монотонные впечатления, слабо и вяло функционирующие в психике ее каждого представителя¹) герой не нужен никакой — ни героический, ни провокационный: «...ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему»².

Впрочем, отсутствие подражания, о котором говорит брат трех сестер Андрей Прозоров, это то, что относится к толпе, а не к самим чеховским персонажам, для многих из которых подражание зачастую оказывается единственным способом существования, позволяющим подпитывать иллюзию своей значимости. Однако подражание это особого рода: оно не прямое, а с таким вывертом, который в полной мере разоблачает изначальную, по слову Чехова, «комолость» подражателя. Соленый из «Трех сестер» во всем подражает Лермонтову, но при этом, как выясняется, никогда не бывал на Кавказе (и это при том, что кавказский героический след — наиважнейшая составляющая лермонтовского образа), и на дуэли с Тузенбахом не был убит, как был убит Лермонтов на дуэли с Мартыновым, а убил сам — и не по убеждению, и не по страсти, а так, как Лермонтова — Мартынов. Герой «Черного монаха» Коврин, подчинившись убедительной силе иллюзии, поверил в свою гениальность и,

¹ Михайловский Н.К. Там же. С. 73.

² Чехов А.П. Собр. соч.: В 8 т. М., 1970. Т. 7. С. 305.

посвятив всю свою жизнь саду «мысленному», прожил иллюзорную жизнь. А между тем мог бы прожить хотя и обыкновенную, но достойную жизнь, как прожил ее, к примеру, Дымов — персонаж «Попрыгуньи». На фоне посредственной, но подражающей великим артистической «богемы», обыкновенное деятельное служение делу обретает у Чехова черты подлинно героического.

Что же, с точки зрения Чехова, следует делать мыслящему человеку? Нельзя жить иллюзиями, нельзя жить подражанием, нельзя жить мечтами, нельзя жить всем тем, что отрывает человека от жизни, а нужно, проникнувшись близким к стоицизму героическим пессимизмом (пессимизмом — потому что, как сказал другой персонаж «Трех сестер» Вершинин: «Само собою разумеется, вам не победить окружающей вас темной массы...»), попытаться сплотиться с близкими по духу людьми, и сделать это, по словам того же Вершинина, с верой в лучшее будущее: «...в течение вашей жизни мало-помалу вы должны будете уступить и затеряться в стотысячной толпе, вас заглушит жизнь, но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее, пока наконец такие, как вы, не станут большинством. Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец»¹.

Героем у Чехова оказывается не тот, кто выделяется из толпы, и даже не тот, кто прилагает героические усилия для того, чтобы из нее выйти, а тот, кто, как выразил свою *давнюю, затаенную* мысль Лыжин, персонаж рассказа «По делам службы», обладает *редким даром проникновения в жизнь* и постижения того, что «...в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, всё полно одной общей мысли, всё имеет одну душу, одну цель...»². И тогда, как сказал другой чеховский персонаж: «толпы в нашем смысле, в каком она есть теперь³, этого зла тогда не будет, потому что каждый человек будет веровать и каждый будет знать, для чего он живет, и ни один не будет искать опоры в толпе»⁴.

* * *

В первые десятилетия XX века взаимоотношения героя и толпы означались полной дискредитацией героя старого образца и возвели-

¹ Чехов А. П. Указ. соч. Т. 7. С. 257-258.

² Чехов А. П. Указ. соч. Т. 6. С. 361.

³ Впрочем, о толпе в другом смысле тоже знают чеховские персонажи, Дорн, персонаж «Чайки», говорит о возможности ощущения всеединства несколько иначе: «Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная» (Чехов А. П. Указ. соч. Т. 7. С. 185).

⁴ Чехов А. П. Указ. соч. Т. 6. С. 446.

чиванием толпы в новом ее качестве. С точки зрения революционной идеологии, не герой, а толпа «открывает дорогу в столетия грядущие, «требуя царственной доли». Брюсов поет славу толпе, как и прежде *глухой, слепой и своевольной*, но при этом и влекомой *таинственным гением к прозрению*: Славлю я правду твоих своеволий, Толпа!»¹. А вот Марина Цветаева в своей дневниковой прозе говорит о страхе перед толпой как перед тем, что грозит уничтожением индивидуального, и уже о страхе не гипотетическом, а самом что ни на есть реальном: «Боязнь пространства и боязнь толпы. В основании обоих страх потери. Потери себя через отсутствие людей (пространство) и наличие их (толпа). Можно ли страдать обеими одновременно? Думаю, что боязнь толпы можно победить исключительно самоутверждением, в девятнадцатом году, напр<имер>, выкриком: „Долой большевиков!“ Чтоб тебя отметили — и разорвали. (NB! Боязнь толпы — боязнь смерти через удушение. Когда рвут — не душат.)»².

Победившая идеология индивидуализму противопоставила коллективизм. Индивидуализм она связала с мещанством. Маяковский клеймит мещанские канареечные обывательщину и ограниченность, а Горький объявляет мещанами великих индивидуалистов Толстого и Достоевского.

В «Грядущем хаме», программной статье Д.С. Мережковского (позиционирующего себя как последователя заложенных русской интеллигенцией лучших традиций), мещанство наделяется противоположным значением. Мещанство — не там, где проявляется индивидуально-личное, а, напротив, — там, где приживается безликое, усредненное, посредственное — абсолютное большинство, которое выстраивает свое существование на принципах не нуждающегося в Боге позитивизма именно потому, что Бог есть личность. «Отрекаясь от Бога, от абсолютной Божественной Личности, человек неминуемо отрекается от своей собственной человеческой личности. Отказываясь, ради чечевичной похлебки умеренной сытости, от своего божественного голода и божественного первородства, человек неминуемо впадает в абсолютное мещанство»³.

Мещанство многолико, но самое страшное его лицо — это лицо разнузданной толпы — «лицо хамства, идущего снизу — хулиганства, босячества, черной сотни...»⁴. И грядущему Хаму интеллигенция должна противопоставить свой *живой дух* в союзе с народом и с Христом.

Однако проблема заключается в том, что, как говорит об этом в своей известной статье С.Н. Булгаков,⁵ и сама интеллигенция вопрос союзе с народом и о своей роли в достижении этого союза подходит с ложной стороны. Интеллигентскому героизму Булгаков противопоставляет героизм христианского подвижничества. И если задачей интеллигентского героизма оказывается «внешнее спасение человечества

¹ Брюсов В.Я. Избр. сочинения: В 2 т. М., 1955. Т. 1. С. 212.

² Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 531-532.

³ Мережковский Д.С. Собр. соч. Грядущий Хам. М., 2004. С. 6.

⁴ Там же.

⁵ Речь идет о статье «Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции)».

(точнее, будущей части его) своими силами, по своему плану, „во имя свое“¹), то задачей христианского подвижничества становится принципиально иное — «превратить свою жизнь в незримое самоотречение, послушание, исполнять свой труд со всем напряжением, самодисциплиной, самообладанием, но видеть и в нем и в себе самом лишь орудие Промысла»².

Интеллигентскому индивидуалистскому героизму³ Горький противопоставит другой индивидуализм и, соответственно, другой героизм⁴. «Первый ставит «я» в центре мира <...> Второй говорит: «Мир во мне; я все вмещаю в душе моей, все ужасы и недоумения, всю боль и радость жизни, всю пестроту и хаос ее радужной игры. Мир — это народ. Человек — клетка моего организма. Если его бьют — мне больно, если его оскорбляют — я в гневе, я хочу мести... Великое, неисчерпаемое горе мира, погрязшего во лжи, во тьме, в насилии, обмане, — мое личное горе. Я есть человек, нет ничего, кроме меня»⁵.

Для того чтобы проникнуться героическим желанием преобразования, жизнь необходимо увидеть так, как ее увидел герой одноименного романа Горького Фома Гордеев: она представлялась ему в виде «темной толпы людей, неисчислимо большой и даже страшной огромностью своей. Столпившаяся где-то в котловине, окруженной буграми и полной пыльного тумана, эта толпа в смутном смятении толкалась на одном и том же месте и была похожа на зерно в ковше мельницы»⁶. Так нарисованная картина выглядит инверсией того места в «Войне и мире», где Пьеру привиделся странный глобус: «...тот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею». И этот глобус (как подсказал Пьеру в его сне учитель старичок) представляет модель жизни: «В середине бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать его. И растет, сливается, и сжимается, и уничтожается на поверхности,

¹ И, соответственно, в этой перспективе — «герой — тот, кто в наибольшей степени осуществляет свою идею, хотя бы ломая ради нее жизнь, это — человекобог» (Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 330-331).

² Булгаков С.Н. Указ. соч. С. 330-331.

³ «Что делать мещанину? Он не герой, героическое непонятно ему, только иногда на сцене театра он любуется героями, спокойно уверенный, что театральные герои не помешают ему жить» (Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949-1955. Т. 23. С. 355).

⁴ В «Разрушении личности» Горький представит философию истории, в которой покажет как происходили процессы, приведшие сначала к возникновению героя, а затем к его гибели. Сначала отделение от коллектива (а затем и ему противопоставление) с неизбежностью привело индивидуума к разрушению. Однако коллектив, наделенный творческой силой, способен к созиданию новых героев, проникнутых его духом и жизненной энергией.

⁵ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949-1955. Т. 23. С. 355.

⁶ Указ. соч. Т. 4. С. 192.

уходит в глубину и опять всплывает»¹. У Горького в середине жизни-толпы, конечно, не живой Бог, а Молох. «Как будто невидимый жернов, скрытый под ногами, молот ее, и люди волнообразно двигались над ним, не то стремясь вниз, чтобы там скорее быть смолотыми и исчезнуть, не то вырываясь вверх, в стремлении избежать безжалостного жернова... Шум, вой, смех, пьяные крики, азартный спор о копейках, песни и плач, носятся над этой огромной, суетливой кучей живых человеческих тел, стесненных в яме; они прыгают, падают, ползают, давят друг друга, вспрыгивают на плечи друг другу, суются всюду, как слепые, всюду наталкиваются на подобных себе, борются и, падая, исчезают из глаз»². В отличие от Пьера, Фома Гордеев приходит к постижению жизни через отрицание жизни-толпы.

Интеллигентский героизм — героизм отвлеченный. Народ и человечество, во имя которых такие герои работают, как сказал персонаж горьковского очерка «Мужик», «величины мало реальные, не осязательные»³. Отвлеченности и книжности Горький противопоставляет непосредственную и болевую реакцию на все отвратительные жизненные проявления. «В груди его (Фомы. — С.С.) возникало что-то хаотическое, одно большое, неопределенное чувство, в которое, как ручьи в реку, вливались и страх, и возмущение, и жалость, и злоба, и еще многое. Все это вскипало в груди до напряженного желанья, расширившего ее, — до желанья, от силы которого он задыхался, на глазах его являлись слезы и ему хотелось кричать, выть зверем, испугать всех людей — остановить их бессмысленную возню, влить в шум и суету их жизни что-то новое, свое, сказать им какие-то громкие, твердые слова, направив их всех в одну сторону, а не друг против друга. Ему хотелось хватать их руками за головы, отрывав друг от друга»⁴.

Подлинный героизм не там, где идет борьба за книжные идеалы, а там, где идет борьба за жизнь. Фома Гордеев, малограмотный и совершенно не книжный человек, предстает у Горького тем, у кого из глубины смутной, но при этом и совестливой души пробивается пророческое слово правды. У Горького Фома Гордеев — пророк, имеющий и схожую и не схожую судьбу со своими предшественниками. Он не тот пророк, который со стороны приходит к толпе со словом божьей истины, — он сам вышел из недр этой толпы-жизни. Однако его ждет та же участь, что и его предшественников, — одиночество и остракизм, но только теперь по воле тех, кого он считал прежде *родней себе*.

Интеллигентскому единичному подвижничеству и пробудившейся одинокой купеческой совести (в лице Фомы Гордеева) пролетарская революция противопоставила другого героя, непобедимого и неуязвимого, — героя, чем-то напоминающего мифических титанов. Его тело — партия («партия — рука миллионнопалая, сжатая в один громающий кулак»), его голова — дальновидный и мудрый пролетарский вождь, который, владея искусством управления массами, знает *что делать* в

¹ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1981. Т. 7. С. 169.

² Горький М. Указ. соч. Т. 4. С. 192.

³ Там же. С. 332.

⁴ Горький М. Указ. соч. Т. 4. С. 193.

обращении с ними в той или иной конкретной ситуации. «Что же касается до призыва массы к действию, то это выйдет само собой, раз только есть налицо энергичная политическая агитация, живые и яркие обличения. Поймать кого-либо на месте преступления и заклеить перед всеми и повсюду тотчас же — это действует само по себе лучше всякого «призыва», это действует зачастую так, что потом и нельзя будет определить, кто собственно «призывал» толпу и кто собственно выдвинул тот или иной план демонстрации и т. п. Призвать — не в общем, а в конкретном смысле слова — можно только на месте действия, призвать может только тот, кто сам и сейчас идет». А наше дело, дело социал-демократических публицистов, углублять, расширять и усиливать политические обличения и политическую агитацию»¹.

¹ Ленин В.И. Избр.соч.: В 4 т. М., 1986. Т. 1. С. 128.

Глава 2.

Категория «готовости» и метаморфозы героического

I. На пути к роману Достоевского: типология героя

С конца 1830-х гг. в русской литературе складывается ситуация параллельного сосуществования персонажей, наделенных принципиально разнополярной структурой — готовой и неготовой. Тип неготового персонажа парадигматизируется лермонтовским Печориным, а готового — гоголевским Башмачкиным. Неготовый — это, как отмечалось в критике, — тот, кто «...с развитой мыслью, но с неопределенной волей и ничтожным характером, с громкими задачами для жизни и... с бессилием к исполнению самой малой доли житейских обязанностей»¹, а готовый — тот, кто, подобно Акакию Акакиевичу, «так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове»².

Элементы «печоринского» фрейма так или иначе наличествуют у всего того последовавшего за «героем нашего времени» персонажного ряда, который традиционно именуется галереей лишних людей. Однако этот персонажный ряд имеет и иное типологическое родство: и Печорин, и его литературные преемники суть те, кто, обладая большими задатками Героя, как герои не состоялись именно в силу отсутствия у них внутренней цельности, в каждом отдельном случае, конечно, различно обусловленной.

Так, печоринская нецельность — на языке близкой лермонтовской эпохе философии — есть следствие чрезмерного развития сознания, приведшего к уродливой асимметрии между субъективным и объективным, идеальным и реальным, мыслительным и деятельным началами. Подмена действия рефлексивным самосозерцанием являет для Лермонтова характерную черту «нашего времени», по-женски изнеженного и по-старчески немощного. (Ср., как в «Вадиме» нынешний негероический век противопоставляется героическому былому: «...теперь жизнь молодых людей более мысль, чем действие; героев нет, а наблюдателей чересчур много...»)³

«Герой нашего времени», наделенный всеми задатками Героя, ока-

¹ Анненков П. В. О мысли в произведениях изящной словесности // Русская критика и эстетика 40—50-х годов XIX века. М., 1982. С. 330.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937-1952. Т. 3. С. 143.

³ См. об этом: Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004.

зался не в своем, героическом, а в «нашем» времени, и это обстоятельство стало главной причиной его внутренней раздвоенности: один человек в Печорине живет полной — деятельной, героической — жизнью; другой занят наблюдением за поведением первого, мыслит и судит его. Как Герой, Печорин не может не действовать; как человек, лишившийся цельности, Печорин не может действовать, как Герой.

По этой модели будут выстраиваться и другие несостоявшиеся Герои. Так и не сможет при «огромном чувстве самобытности» отыскать себя в мире Бельтов. Не сможет и Илья Ильич Обломов, наделенный богатырскими задатками, на тридцать третьем году жизни подняться с дивана (как его былинный тезка — с печи) в условиях меркантильного Петербурга. По-своему вписываются в заданную лермонтовским героем парадигму и тургеневские персонажи, в частности Базаров. В Базарове, как и в Печорине, тоже противоборствуют два человека или, лучше сказать, два противоположных начала: стихийно-природное, дионисийское конфликтует в нем со «слишком человеческим»¹. Благодаря тому, что его связывает со всеобщим, Базаров ощущает в себе силы дикие и необъятные, благодаря своей единичности и отдельности он, как сказано Тургеневым в «Поездке в Полесье» о человеке вообще, «чувствует свое одиночество, свою слабость, свою случайность»².

Итак, общая черта героев печоринского ряда — внутренняя нецельность, неравенство самим себе или, как бы сказал Герцен, «неконсеквентность» собственным началам. Эта «неконсеквентность» и лишает их главного для Героя свойства — быть деятелем.

Однако у этой нецельности есть и обратная сторона. По существу, нецельность оказывается тем, что противостоит героическому как такой сверхличной инстанции, которая не имеет человеческого измерения. Лишним людям не суждено стать Героями, но именно это «не суждено» и раскрывает их с человеческой стороны.

С «человеческой стороны» связано еще одно важное — жанровое — обстоятельство. Рожденные быть героями не смогли ими состояться не только потому, что оказались не в своем времени и не в своем пространстве, но и потому, что оказались не в своем жанре.

* * *

Герой принадлежит эпическому миру. Мир эпопеи — место обитания героя — характеризуется М.М. Бахтиным³ как мир недостижимого героического прошлого: «начал» и «вершин» национальной истории, отцов и родоначальников, «первых» и «лучших»⁴. В этом мире все пре-

¹ Об этом см.: *Савинков С.В.* «Как равнодушна, как нема природа»: К вопросу об авторской телеологии в «Отцах и детях» // *Филологические записки*. Воронеж, 2007. Вып. 26. С. 136-149.

² *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.:Л., 1960-1968. Т. 7. С. 51.

³ О категории героического и проблеме героизации у М.М. Бахтина подробнее см.: *Савинков С.В.* Герой и проблема героизации в понимании М. М. Бахтина // *Филологический журнал*. 2005. № 1. С. 188-194.

⁴ *Бахтин М.М.* Эпос и роман (О методологии исследования романа) // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 456.

бывает в равной самой себе успокоенности: здесь уже все произошло, и поэтому ничего не может произойти. Такой, условно говоря, героический Герой пребывает в полном соответствии со своим миром: «Он завершен на высоком героическом уровне, но он завершен и безнадежно готов, он весь здесь, от начала до конца, он совпадает с самим собой, абсолютно равен себе самому». Будучи сплошь завершенным и законченным, он «весь сплошь овнешнен». На языке Бахтина это означает, что «между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции, все его возможности до конца реализованы во внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности... Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал»¹.

Пребывая не в эпическом, а в романном мире, герой уже не способен иметь тот «готовый» вид², который он имел тогда, когда между его внешним и внутренним не было ни малейшего зазора. Находясь в открытом, неуспокоенном мире настоящего, он не способен обладать былой наивностью³ (а если способен, то это — вариант князя Мышкина): в мире, подверженном раздраю, героя печоринского типа не может не разъезжать напрочь противопоставленная наивному взгляду рефлексия.

Эпический Герой не может не знать, кто он, откуда он и зачем он. Для героя, не ставшего Героем, это незнание становится главной точкой приложения его рефлексивных усилий.

Печорин: «...Спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился? А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначенье высокое... но я не угадал этого назначенья...»⁴.

Бельтов: «По слабости ли сил, по недостатку ли характера, но дело в том, что я — бесполезный человек, и, убедившись в этом, я полагаю, что я один хозяин над моей жизнью...»⁵.

Обломов: «Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится»⁶.

Базаров: «Я нужен России... Нет, видно, не нужен. Да и кто нужен?»⁷.

¹ Там же. С. 476.

² Теперь, находясь в непосредственной «близости» к своему автору (эпической дистанции теперь нет), герой становится тем самым ближе и к его не «демиургическому», а к человеческому измерению. А это означает, что он, как, к примеру, тургеневский Базаров, не может не испытывать на себе сомнений, колебаний, амбивалентных эмоций, присущих автору — человеку.

³ Наивность, как считает Бахтин, представляет одну из существеннейших черт героического сознания: «Его (такого сознания. — С.С.) «наивная, уплотненная до данности нравственность: добродетели преодоления нейтрального, стихийного природного бытия (биологического самосохранения и проч.) ради бытия же, но ценностно утвержденного (бытия дружности), культурного бытия, бытия истории (застывший след смысла в бытии — ценный в мире других; органический смысл роста в бытии)». См.: Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. М., 1979. С. 148.

⁴ Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л., 1954-1957. Т. 6. С. 321.

⁵ Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954-1966. Т. 4. С. 154.

⁶ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. СПб., 2000. Т. 4. С. 190.

⁷ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. В 28 т. М.; Л., 1960-1968. Т. 8. С. 384.

И вот рядом с таким, по слову Герцена, «неконсеквентным» себе героем ведет параллельное существование персонаж другой, подобно эпическому Герою, абсолютно себе тождественный, готовый, но — не Герой.

* * *

Вслед за Бахтиным стало общим местом говорить о совершенном Достоевским коперниковском перевороте: «Уже в первый, „гоголевский период“ своего творчества Достоевский изображает не „бедного чиновника“, но самосознание бедного чиновника (Девушкин, Голядкин, даже Прохарчин). То, что было дано в кругозоре Гоголя как совокупность объективных черт, слагающихся в твердый социально-характерологический облик героя, вводится Достоевским в кругозор самого героя и здесь становится предметом его мучительного самосознания; даже самую наружность „бедного чиновника“, которую изображал Гоголь, Достоевский заставляет самого героя созерцать в зеркале»¹.

По всей видимости, однако, коперниковский переворот заключается не только в том, что Достоевский изображает самосознание маленького, бедного человека, а в том, что он изображает сознание, которым наделяется тот, кто по определению не должен и не может его иметь — персонаж готовый. Иными словами, рефлексия вменяется тому, кому вменяться не должна. Объектом рефлексии становится не нецельность, не раздвоенность, а такая готовность, с которой, как с некоей данностью, нельзя ничего поделать. Соответственно, и предмет рефлексии готового существа выстраивается не по печоринской, а по принципиально иной модели, такой, где на фоне собственного, готового «Я» так или иначе присутствует готовое «Я» другого². Это коренным образом меняет структуру самого вопрошания, исходной точкой которого становится теперь, условно говоря, не печоринское «кто», а поприщенское «отчего» — не кто есть Я, а почему Я есть Я, а не Он: «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?»³.

Поприщин начал свои притязания на корону испанского короля с сомнения в том, что он есть тот, кто он есть, Голядкин со своими матримонциальными устремлениями продвинулся дальше и дошел до сомнения в собственном своем существовании. Тайное желание не быть самим собой, доводящее готовое существо до самоотрицания, становится необходимым и достаточным условием для возникновения его двойника, который, материализуясь, отвечает на действия оригинала зеркально-симметричным образом: пока тот нацеливается занять место другого, его двойник захватывает его собственное. Победоносная агрессия со стороны безобразной копии и становится возможной потому, что оригинал не хочет идентифицировать себя в качестве оригинала. Или можно сказать иначе: копия только потому и может захватить место оригинала, что оригинал восстает против своей оригинальности.

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 80.

² О фигуре маленького человека и его отношениях к другому в другом ракурсе см. в главе 3.

³ Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. 3. С. 206.

В «Записках из подполья» логика самоотрицания достигает своего окончательного предела. Их «автор», яростно ненавидя собственную готовность, делает ее, как говорит Бахтин, главным объектом своей все-разъедающей рефлексии. Она же растворяет все возможные твердые черты его облика настолько, что лишает его их вовсе: «у него уже и нет этих черт, нет твердых определений, о нем нечего сказать, он фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания и мечты»¹.

* * *

В «Проблемах поэтики Достоевского» Бахтин оттеняет своеобразие героя «Записок из подполья» путем его сравнения с готовым героем эпохи классицизма. «Только у классицистов, только у Расина можно еще найти столь глубокое и полное совпадение формы героя с формой человека, доминанты построения образа с доминантой характера... Герой Расина — весь бытие, устойчивое и твердое, как пластическое изваяние. Герой Достоевского — весь самосознание. Герой Расина — неподвижная и конечная субстанция, герой Достоевского — бесконечная функция. Герой Расина равен себе самому, герой Достоевского ни в один миг не совпадает с самим собою»².

Что стоит за таким ни в один миг несовпадением с самим собой у героя Достоевского? Очевидно, что такое самому себе неравенство, каким оно является у персонажа «Записок...», какого-то особого пошиба, во всяком случае — принципиально не такого, каким наделен «неконсеквентный» себе герой печоринского типа.

Как это ни парадоксально, но у Достоевского «подпольный» герой ни в один миг не совпадает с самим собою именно потому, что и он тоже, как и его классицистический предшественник, изначально и безнадежно готов, правда, — в другом — не классицистическом — смысле.

Его неравенство самому себе зиждется не на печоринско-бельтовской раздвоенности, а на никогда не прекращающейся балансировке между тем «Я», которое ему дано готовым, и тем другим «Я», которое ему не дано, но в которое ему во что бы то ни стало надо «переделаться». Не зря Достоевский использует именно это слово. Сделать кем-то для подпольного человека означает переделаться в кого-то: «чувствуешь, что до последней стены дошел... что уж никогда не сделаешься другим человеком; что если б даже и оставалось еще время и вера, чтоб переделаться во что-нибудь другое, то, наверно, сам бы не захотел переделываться...»³.

Если «неконсеквентный» себе самому герой печоринско-бельтовского склада страдает от невозможности стать другим (от невозможности измениться таким образом, чтобы стать самоотжественным и цельным), то тот, кто пребывает в состоянии готовности, переживает по совсем иному поводу: он страдает не от невозможности стать другим (готовое не способно к имманентному развитию по определению), а от невозможности стать другим существом. Если первый хочет измениться

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского... С. 85.

² Там же. С. 85-86.

³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972-1990. Т. 5. С. 102.

для того, чтобы найти себя и свое место в жизни, то второй, готовый, хочет совсем другого — не измениться, а переделаться и, переделавшись, занять место высокопоставленного другого. При этом, однако, ни для одного, ни для другого задача оказывается невыполнимой.

Сближаются эти разнополярные типы — неготовый и готовый — и еще в одном чрезвычайно важном пункте: оба они обнаруживают свою несостоятельность в качестве деятелей, и так или иначе оба ее демонстрируют на фоне Героя-деятеля. Тень фигуры Героя так или иначе всегда маячит за спиной маленького человека, который на ее фоне смотрится не просто маленьким, а сниженно-пародийной копией большого. Это есть уже в «Шинели», где в ее подтексте, как давно отмечено, очевидно прослеживается параллель между переписыванием Акакия Акакиевича и героически-деятельным служением библейским букве и слову писцов-монахов. И уж в открытой совсем форме это отталкивание от фигуры Героя представляется в «Записках...», где их создатель осмысливает себя в такой системе координат, где «либо герой, либо грязь, середины не было»¹.

Все эти обстоятельства наводят на мысль, что, как казалось, у кардинально полярных литературных типов — неготового и готового — был общий предок — Герой-деятель. Неизбежная, с точки зрения истории литературы, деградация большого эпического Героя шла, по всей видимости, разными путями: один путь привел к его расщеплению (к образованию печоринско-бельтовского типа), второй — к его редукции, в результате которой некогда большой Герой превратился в маленького готового человека. И при внимательном взгляде связывающие их родовые пятнышки становятся заметными. Одно из них, к примеру, — несоизмеримая малой величине амбиция, которой в полной мере наделены готовые персонажи Достоевского. Между прочим, определенным способом она напоминает о себе и в «Шинели». В ее неожиданном финале, где призрак маленького Акакия Акакиевича ведет себя как большой, всемогущий и страшный герой, наверное, и может восприниматься не в качестве фантастического преувеличения, а в качестве свидетельства (хотя и посмертного) о принадлежности бедного чиновника к героической родословной.

Исключительность — еще один реликтовый след родственной связи маленького человека с большим Героем. И хотя у маленького человека она выглядит как минус-исключительность (как перевернутая исключительность), тем не менее значение свое сохраняет. Как и его большому собрату, маленькому человеку суждено проживать свой век вне всяких связей и отношений.

* * *

Тому, кому отказано и в том, чтобы меняться, и в том, чтобы быть деятелем, остается означивать свое существование либо а плоскости письма (как Башмачкину, Поприщину или Девушкину), либо в области мечты, воображения, литературности, книжности — в том семиотическом пространстве, которое располагается поверх действительной жиз-

¹ Там же. С. 133.

ни и никак с ней не соприкасается.

Фигуру Мечтателя у Достоевского и нужно рассматривать как одну из редакций его «готового» персонажа. Тому, кому не дано быть деятелем, ничего, по словам героя «Записок...», не остается, как мечтать о том, как он что-то сделает, когда будет делать. Мечта для готового существа — единственное место, где он может переделываться, как хочет и сколько хочет, и сразу, в готовом виде, все получать. «Мечтал я ужасно... я не похож был на того господина, который, в смятении куриного сердца, пришивал к воротнику своей шинели немецкий бобрик. Я делался вдруг героем... Была вера, надежда, любовь. То-то и есть, что я слепо верил тогда, что каким-то чудом, каким-нибудь внешним обстоятельством все это вдруг раздвинется, расширится; вдруг представится горизонт соответственной деятельности, благотворной, прекрасной и, главное, совсем готовой (какой именно — я никогда не знал, но, главное, — совсем готовой), и вот я выступлю вдруг на свет божий, чуть ли не на белом коне и не в лавровом венке...»¹.

Мечтатель — фигура исключительная. Однако такая исключительность — отнюдь не полнокровная исключительность индивидуальности, а то, что делает его для всех актуально живущих чужим, ненужным, неинтересным и незаметным и потому фатально одиноким. Как и положено исключительной фигуре, мечтатель у Достоевского противостоит толпе. Но это противостояние, вопреки традиции, Достоевским подается с минусовым знаком. В отличие от отвлеченного от жизни мечтателя, толпа живет подлинной действительной жизнью. Пустынное однообразие мечтательского фантазийного существования («пугливая фантазия, раба тени, идеи», «уныла и до пошлости однообразна») противопоставляется ярко-пестрому разнообразию жизни толпы. И если собственно романтический мечтатель стремился во что бы то ни стало себя от толпы отгородить, то мечтатель Достоевского, в конечном счете, нацеливается на другое — на то, чтобы как-то вписаться в толпу и найти в ней себе место. Однако сделать он это, как правило, оказывается не в состоянии: его существования сместилось на периферию жизненного пространства, откуда он не способен выбраться.

Но если силы мечтателю не хватает, то прекраснодушия в нем предостаточно. Мечтатель мечтает о счастье всего человечества, но сам своего счастья никогда обрести не может. Главное событие «мечтательного» сюжета — фиаско, которое герой-мечтатель терпит в отношениях с героиней, и осмысливается оно как фатальная для него невозможность обрести реальное, действительное бытие и свою собственную *историю*. У мечтателя, как об этом говорится в «Белых ночах», нет истории, и нет ее потому, что нет у него такой включенности в жизнь, которая предполагает движение, развитие, изменение, сопротивление материальной среде. Тому, кому отказано и в том, чтобы меняться, и в том, чтобы быть деятелем, остается означивать свое существование в области мечты, воображения, литературности, книжности (как Мечтателю («Белые ночи»), Ордынову («Хозяйка»), Васе Шумкову («Слабое сердце»), — в том семиотическом пространстве, которое рас-

¹ Достоевский Ф.М. Указ соч. Т. 5. С. 132.

полагается поверх действительной жизни и никак с ней не соприкасается.

«Записки из подполья...» принято считать не просто переходным, а переломным произведением в творчестве Достоевского. Р.Г. Назиров написал об этом так: «Повестью „Записки из подполья“ писатель в известном смысле рассчитался со своим собственным прошлым. Подпольный человек — это „перевернутый“ тип романтика-мечтателя, цинически оплевывающего свои собственные романтические идеалы. Поэтому он сам в конце своей исповеди называет себя «антигероем»¹. По всей видимости, это не совсем точно. Кризис мечтателя подан Достоевским как состояние ломки, такой ломки, которую может испытывать нечто такое готовое, с которым нельзя ничего сделать другого, кроме как положить под мощный пресс и раздавить. (Не зря говоря о состоянии своего персонажа Достоевский характеризует его словом «раздавленный».) Готовый герой «Записок...» корежится от испытываемого им давление жизни, и уже не в состоянии укрыться от этого давления в подполье книжной мечтательности. С ним произошло то, чего не происходило ни с одним готовым персонажем — его поняли, и были готовы к нему привязаться. Ему предоставилось то, чего не предоставлялось ни *герою времени*, ни *готовому* существу — шанс укорениться в «живой жизни» и обрести судьбу. Но он так и не смог им воспользоваться.

* * *

Раскольников — и тот, кто замыкает галерею *готовых* персонажей у Достоевского, и тот, кто открывает в его творчестве новый тип героя-идеолога. Он вписывается в разряд готовых, потому что наделен всеми присущими им признаками, хотя и видоизмененными. Его «Я» всегда ему дано в аспекте Другого. Как и положено книжно-мечтательному типу, Раскольников соизмеряет свое «Я» с легендарно-героическим «ОН». К нему вполне можно было бы применить то, что в «Неточке Незвановой» говорится о Елфимове: «он мечтатель; он думает, что вдруг, каким-то чудом, за один раз, станет знаменитейшим человеком в мире. Его девиз: aut Caesar, aut nihil. Как будто Цезарем можно сделаться так, вдруг, за один миг. Его жажда — слава»². Для него, как и для персонажа «Записок...», — «либо герой, либо грязь, середины не было»: он или Наполеон или *тварь дрожащая*, третьего не дано. Вопрос: «Отчего Я есть Я, а не Он?» — стоит и перед Раскольниковым, хотя и в несколько иной редакции: «Кто есть Я: Он или они?». Вся суть раскольниковской теории в идее изначальной уготованности: одним уготовано быть *тварями дрожащими*, другим — Магометами и Наполеонами³.

Но есть и то, что принципиально отличает Раскольникова от его «готовых» предшественников. В отличие от них, не имевших ни привяз-

¹ Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов, 1982. С 134.

² Достоевский Ф.М. Указ соч. Т. 2. С. 175.

³ Однако в идее уготованности есть и другое. Раскольников самому себе признается, что он с самого начала знал, что он — не Он, и что провалился он только потому, что ему с самого начала было уготовано быть не Им.

ки к действительной жизни, ни привязанности, Раскольников обладает всем этим с самого начала: у него, в отличие от Акакия Акакиевича Башмачина, изначально есть те, кому он дорог и кем любим. И это обладание придает его готовности иной смысл. Готовое в этом ином смысле есть то, что дано изначально, то что дано от Бога. Принципиальное отличие Мечтателя от Идеолога состоит даже не в том, что идеолог, в отличие мечтателя, способен совершить деяние и перейти из семиотического плана в бытийный¹, оно состоит в том, что идеолог (в отличие от Мечтателя, который изначально всегда один) всегда изначально не один. (Ср. раскольниковское: «О, если б я был один и никто не любил меня, и сам бы я никого никогда не любил! Не было бы всего этого!»²). Мечта, ткущая свою легкую паутину, замещает Мечтателю *живую жизнь*, идея же заставляет Идеолога разорвать с ней корневые (а не паутинные) связи, она режет по живому. Идея как «новое слово» (переключки с Евангелием здесь очевидны) противостоит живому Божьему Слову.

Раскольников не зря так поименован Достоевским. Расколоться может только то, что было цельным, — то, что было готовым. Печорин, к примеру, не мог расколоться: он, обнаружив в себе другого, мог только раздвоиться. Раскольников, будучи изначально готовым, но вознамерясь изменить своей готовности с тем, чтобы стать Другим (отдельным и обособленным, выше всяких человеческих связей и привязанностей Героем), может только расколоться.

II. Неоконченность и окончательность: о формах бытия гоголевского человека

Присущая Акакию Акакиевичу Башмачкину готовность (абсолютно неизменная тождественность) напрочь лишает его возможности изменения. Однако в другой системе координат — не в пространстве дискретной петербургской реальности, а в синтетическом фольклорно-мифологическом пространстве «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (где «превращение и тождество пребывают в глубоком сочетании»³) — та же в особом смысле готовность (субстанциальная неизменность) оказывается главным условием изменчивости: превращения, метаморфозы (μεταμόρφωσις), стремительного перехода из одного состояния в другое⁴.

¹ В отличие от гоголевского Поприщина, который мог быть Испанским Королем только на письме, Раскольников желает удостовериться, что его о себе мечтание как о другом имеет реальное, действительное основание. Что он как Наполеон в действительности, а не на письме.

² Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 6. С. 401.

³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.262.

⁴ «Высшая форма движения у Гоголя — это превращение, метаморфоза, стремительный переход в другое состояние». Райку Лучиан. Гоголь, или Фантастика банального // Литература и жизнь народа: Литературно-художественная критика в СРР. М., 1981. С. 394-404.

В мире замкнутого пространства, где каждой вещи и каждому человеку отведено определенное место (и в этом порядке между человеком и вещью принципиальной разницы нет), каждое существо способно принимать различные непохожие друг на друга формы, но всякий раз при этом сохранять предначертанную ему субстанциальную тождественность: в разных формах оставаться одним и тем же¹.

Таким образом, между одной готовостью и готовостью другой обнаруживается разница такого же порядка, как оговоренная в «Вечерах...» разница между словом изустным и словом напечатанным: слово сказовое при всяком новом воспроизведении обретает для себя новую форму, а слово напечатанное всегда остается одним и тем же, раз и навсегда законченным, законченным, готовым². В первом случае неизменяемая субстанция облекает себя в новые одежды, во втором между нею и формой устанавливается абсолютное тождество, которое сродни тому равенству самому себе, которым обладает какой-нибудь камень: он есть только то, что он есть, и с этим «есть» ничто не может произойти.

Такое готовое образование лишено возможности поменять свою форму и предстать в другом облике. Видоизмениться оно не может, оно может лишь расколоться, разделиться, раздробиться, расчлениваться, и в этот синонимичный ряд укладывается все то, что с ним может произойти. И если такое случится, то каждая отделившаяся часть от такого готового образования тут же, как в гоголевском «Носе», предстанет новым готовым образованием. Нос, за которым гоняется майор Ковалев, ведет себя не так, как полагается себя вести отпавшей от целого части, а как самостоятельное готовое существо. А сам майор, потеряв нос, стремится во что бы то ни стало присоединить его к своему лицу для того, чтобы вернуть себе адекватную майорскому званию готовость.

Когда хотят объяснить, почему столь живо обрисованных Гоголем в «Мертвых душах» помещиков и чиновников следует считать мертвыми, обычно говорят, во-первых, об ограниченности существования этих персонажей (и в прямом, и переносном смысле) и, во-вторых, об их невключенности во временную перспективу: ни у Манилова, ни у Коробочки, ни у Собакевича нет и не может быть биографии (Плюшкин и Чичиков — исключения, о которых следует говорить особо). Заметим, что и ограниченность, и неизменность — первые признаки готовности.

Есть и еще один важный — и тоже не раз обозначенный — аспект, свидетельствующий о готовности гоголевских персонажей — их зооморфность и вещественность, которые зачастую каким-то странным образом друг с другом сочетаются и друг друга взаимодополняют. Собакевич, к примеру, и средней величины медведь, и полено, над обработкой которого природа не очень-то постаралась. А в Коробочке пти-

¹ О фольклорных превращениях как универсальном архетипе поэтики Гоголя см.: *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград, 2007. С. 83-92; *Иваницкий А.И.* Логика тропа и логика сюжета. Гоголь // Вестник МГУ. Серия 10. Журналистика. 1989. № 4. С. 16-26.

² См. об этом: *Фаустов А.А.* «Сад расходящихся тропок»: рассказывание, сюжет и реальность в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Вестник Самарского государственного университета. 1998. № 3 (9). С. 23-38.

чье как-то сочетается с дубиноголовостью. По всей видимости, зооморфность и вещественность можно рассматривать не просто как разносторонние характеристики этих персонажей, а как причудливые формы несостоявшихся метаморфоз. К примеру, Ноздрев, у которого много собачьего (о такой общности говорит и отмеченный буйной растительностью внешний вид Ноздрева, и его ухватки, и его откровенно собачье поведение во время губернаторского бала, когда он, уже не стоя на ногах, старается укусить танцующих за ноги) все же не собака: в собаку он, как того требует классика жанра, не превращается. Все выглядит так, что процесс метаморфозы начался, но не закончился, а где-то на середине пути вдруг взял да и остановился. В результате образовалась такая окостенелая готовая форма, которая не может ни доосуществиться, ни дать задний ход, чтобы вернуться в исходное состояние.

И в Петербургских повестях (в таких, как «Нос» или «Шинель»), и в «Мертвых душах» Гоголь говорит о такой готовности, которая сама с собой поделаться ничего не может. Для того чтобы персонажи переменялись (а желание такой перемены и есть главное желание Гоголя), они нуждаются не в метаморфозе, а в преобразении, предполагающем изменение не формы, а самой субстанции — души.

Кроме того, в отличие от самостановящейся метаморфозы, преобразование нуждается в участии некоей внешней силы. Тому, кто пребывает в состоянии готовности и сам оказывается не в состоянии изменить в себе готового «внутреннего человека», нужен Преобразитель — тот, с помощью которого акт преобразования мог бы состояться. Метаморфоза сама по себе не чудесна (для фольклорно-мифологического мира она в порядке вещей). Преобразование же всегда означено печатью чудесного: то, что было одним — готовым от начала и до конца, в результате преобразования становится другим — тоже от начала и до конца готовым, но совершено новым готовым.

Однако преобразование может быть у Гоголя разным — истинным и ложным, спасительным и губительным.

* * *

В первый раз гордая полячка продемонстрировала над Андрием свою девичью власть тогда, когда облачила его, козака-воина, перед ней совершенно обезволившего, в женские одежды: «Бурсак не мог пошевелить рукою и был связан, как в мешке, когда дочь воеводы смело подошла к нему, надела ему на голову свою блистательную диадему, повесила на губы ему серьги и накинула на него кисейную прозрачную шемизетку с фестонами, вышитыми золотом. Она убирала его и делала с ним тысячу разных глупостей...» [2; 57]. Окончательно же она овладела Андрием в осажденном городе, когда предстала перед ним «во всей развившейся красе своей» и силе: «...эта была красавица — женщина во всей развившейся красе своей... Как ни велика была ее бледность, но она не помрачила чудесной красоты ее; напротив, казалось, как будто придала ей что-то стремительное, неотразимо победоносное. И ощутил Андрий в своей душе благоговейную боязнь и стал неподвижен перед нею» [2; 101].

В первый раз Андрий позволил преобразить свою внешность, теперь — завладеть собой целиком. (В редакции 1835 года сделан еще и

акцент на проглядывающее сквозь женские слезы плохо скрываемое торжество властительницы с «могучим» взором: «Он бросился к ногам ее, приник и глядел в ее могучие очи. Улыбка какой-то радости сверкнула на ее устах, и в то же время слеза, как бриллиант, повисла на реснице» [2; 318]).

Отрекаясь от отца и отчизны, от всего, «что ни есть на земле», Андрия преобразается и внешне и, самое главное, внутренне. И, по сути, это его добровольное «самозаклание» *Царице небесной* (оппозиция небесное = панночка / земное = отец особенно контрастна в первой редакции повести) есть выражение ее полной победы даже не столько над ним, сколько над *земными* «узами товарищества», на страже которых стоит властный и неколебимый *Отец*⁵, и которые, как оказалось, крепко стягивали «душевные движения и чувства» Андрия: «Его душе вдруг стало легко; казалось, все развязалось у него. Душевные движения и чувства, которые дотолка как будто кто-то удерживал тяжкою уздою, теперь почувствовали себя освобожденными, на воле...» [2; 102]. Не зря Бульба готовит дочери воеводы казнь в былинном духе, достойную врага, посягнувшего на святое святых — *русскую землю*⁶: «И выполнил бы он свою клятву: не поглядел бы на ее красоту, вытащил бы ее за густую, пышную косу, поволок бы ее за собою по всему полю... Избились бы о землю, окровавившись и покрывшись пылью, ее чудные груди и плечи, блеском равные нетающим снегам, покрывающим горные вершины; разнес бы по частям он ее пышное, прекрасное тело» [2; 122].

Итак, главное поражение *отцовскому* войску наносит ОНА, «Гордая женщина», выигрывая сражение за Андрия, ради нее осмелившегося проявить своеволие («решимость на дело, неслыханное и невозможное для другого» [2; 106]) и «перенести» отчизну в сердце свое, увидеть ее не во вне, а внутри себя. Однако такое преобразование с неизбежностью влечет Андрия к гибели. И постигшая его за отступничество кара отца лишь конечная точка на этом пути.

Преобразование Андрия сопряжено с обретением новой отчизны. Но оно не может стать полным и настоящим именно потому, что оно ведет не к прозрению, а в конечном счете — к ослеплению и к беспамятству. В последнем бою «Андрий не различал, кто пред ним был, свои или другие какие; ничего не видел он. Кудри, кудри он видел, длинные, длинные кудри и подобную речному лебедю грудь, и снежную шею, и плечи, и все, что создано для безумных поцелуев» [2; 142-143].

Андрий прозревает благодаря открывшейся ему новой небесной красоте, но эта сияющая красота его и ослепляет. В *отчизне* отца он забывает мать; в *отчизне* любви — отца. В отчизне отца он лишается той опоры в памяти и спасительной вере, которые олицетворяет собой материнское начало. В *небесной* отчизне любви он лишается того, что укореняло его жизнь в *земном* отце и в роде. О неподлинности такого преобразования говорит его конечная форма выражения — смена одежды. Свою козачью кольчугу и свиту Андрий поменяет на ярко-пышную одежду польских витязей.

* * *

Как полячка преобразила Андрия своей неземной небесной красотой, так и шинель преобразила Башмачкина. Хотя сказать так будет не

совсем точно, потому что у шинели в этой повести несколько ипостасей. В повести она не только разновидность зимней одежды, она еще и атрибут чиновничьего мира, к которому принадлежит Башмачкин, и она же еще и идея, которая явится к Акакию Акакиевичу в образе прекрасной «подруги жизни»¹. Так что шинель преобразила Башмачкина тогда, когда предстала перед ним не вещью, а (едва ли не в платоновском смысле) идеальным (вечным и неизменным) ее прообразом. «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился... Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель... Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли точно куницу на воротник» [3; 155].

Подобно тому, как это случилось с Андрием, у Акакия Акакиевича, можно сказать, спадает повязка с глаз, и ему вместе с новой шинелью открывается и новый мир — не мир букв и строчек, а мир, в котором обретаются магазины с яркими витринами, красивые женщины и статные мужчины. Как и Андрий, который отрекся от своей старой отчизны, Акакий Акакиевич отрывается от своей ветхой жизни. Как и Андрий, Башмачкин совершает замену, он меняет на новую шинель свой старый капот, которому никак не по силам выдержать конкуренцию со своей молодой соперницей². (Акакий Акакиевич «выташил, для сравнения, прежний капот свой, совершенно расплывшийся. Он взглянул на него, и сам даже засмеялся: такая была далекая разница! И долго еще потом за обедом он все усмехался, как только приходило ему на ум положение, в котором находился капот» [3; 158]) Но, как и Андрию, Башмачкину также будет суждено понести суровое наказание за свое отступничество.

Итак, несмотря на, казалось бы, колоссальное различие между Андрием и Акакием Акакиевичем, с точки зрения повествовательной структуры эти персонажи выполняют одну и ту же актантную роль. И тот, и другой, обвороченные «неземными» вестницами, дерзают выйти за пределы отведенных им тех границ, в которые они изначально не очень-то вписываются (один — за границы казацкого сообщества, другой — за границы чиновничьего), и за этот проступок оба несут наказание. На головы того и другого обрушивается смертная кара, которая ниспосылается на них теми особого рода персонажами. Они совмещают в одном лице функции учредителя, распорядителя и ревизора — того, кто на вмененной ему территории и учреждает закон и порядок и зорко следит за его исполнением — за соблюдением всех предписаний и традиций. В одном случае это Тарас Бульба, в другом — Значительное лицо.

Оказавшись перед ними лицом к лицу и Андрий и Башмачкин испытывают одно и то же — *страх* и *трепет*. Как уже было отмечено, тот страх, который Андрий испытывает перед грозным и «страшным отцом», подобен тому, какой испытывает Хома Брут перед Виём³. Однако

¹ Ср., напр.: *Кривонос В. Ш.* Шинель-блудница (Вокруг «Шинели» Гоголя) // Творчество Н. В. Гоголя: истоки, поэтика, контекст. СПб., 1997. С. 30-35.

² О многозначности этого жеста см. в главе 3.

³ Функциональное сближение между Тарасом Бульбой и Виём неоднократно отмечалось исследователями.

и тот страх, который испытывает Акакий Акакиевич перед значительным лицом, не менее нуминозен. В своей основе он сродни тому ужасу, который ветхозаветные народы испытывали перед *трубно гласящим* божеством¹: «„Знаете ли вы, кому это говорите? понимаете ли вы, кто стоит перед вами? понимаете ли вы это, понимаете ли это? я вас спрашиваю“. Тут он топнул ногою, возведя голос до такой сильной ноты, что даже и не Акакию Акакиевичу сделалось бы страшно». К слову сказать, такого же рода страх перед ревизором в гоголевской комедии будут испытывать градоначальник и чиновники.

И в том, и в другом случае *Его* (страшного отца или громогласного начальника) неудержимый гнев имеет одну и ту же интерпретанту — это знак обрушившийся на несчастного смертной кары, характер поражающего воздействия которой и в случае Андрия, и в случае Акакия Акакиевича описывается с указанием на одни и те же психосоматические характеристики: «Оглянулся Андрий: пред ним Тарас! Затрясся он всем телом и вдруг стал бледен... И видел он перед собой одного только страшного отца» [2; 143]; «Акакий Акакиевич так и обмер, пошатнулся, затрясся всем телом и никак не мог стоять... его вынесли почти без движения... Он не слышал ни рук, ни ног» [3; 167]. Из отважного воина Андрий в один миг превратиться в покорного ребенка. Такая же возрастная редукция произойдет и с Акакием Акакиевичем: «„Что, что, что?“ сказал значительное лицо: „откуда вы набрались такого духу? откуда вы мыслей таких набрались? что за буйство такое распространилось между молодыми людьми против начальников и высших!“ Значительное лицо, кажется, не заметил, что Акакию Акакиевичу забралось уже за пятьдесят лет» [3; 167].

Оплакивая судьбу Акакия Акакиевича, повествователь утешается только тем, что: «хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь...» [3; 169]. «Светлый гость», по слову А.А. Фаустова, — «комбинированная» цитата из нескольких стихотворений В.А. Жуковского², образующих единый цикл с общим сюжетом преображения. «Гость прекрасный с вышины», «добрый вестник», «ангел неземной», «призрак», «гений чистой красоты» — таков ряд именованний Преобразителя, «в темной области земной» озаряющего небесным светом жизнь всякого, кто с ним, хотя на миг, соприкасается: «Он лишь в чистые мгновенья / Бытия бывает к нам / И приносит откровенья, / Благотворные сердцам; / Чтоб о небе сердце знало...». Поэтика «мига» преображения в «Шинели» имеет другой исход: этот миг не такой, который, даря «надежду», «любовь», «поэзию» и «предчувствие» (см. «Таинственный посетитель»), пробуждает в душе память об ожидающей ее вечности, этот миг оживляет бедную жизнь только затем, чтобы на нее «потом нестерпимо обрушилось несчастье,

См. об этом: *Друбек-Майер Н.* От «Песочного человека» Гофмана к «Вию» Гоголя. К психологии зрения в романтизме // Гоголевский сборник. СПб., 1993.

¹ О ветхозаветной божественной ипостаси значительного лица см.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 344.

² Таких, как «Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу», «Лалла Рука», «Таинственный посетитель». Подробнее об этом см. В главе 3.

как обрушивалось на царей и повелителей мира...» [3; 169]. И такой исход заставляет посмотреть на шинель как-то иначе и несколько усомниться в том, что она есть то, за что себя выдает, — что она «светлый гость», а не вавилонская блудница.

* * *

Ситуация ложного преобразования разыгрывается и в «Ревизоре». Комический эффект достигается размытой оптической перспективой, когда не ясно, кого считать кем: кто в этой пьесе обманщик, а кто обманутый? Все дело в том, что как Хлестакову, так и Городничему в этой пьесе присваиваются одни и те же взаимоисключающие парные функции: обманщика и обманутого.

Как известно, фигуре Хлестакова Гоголь придавал особое значение. В его неоднократных «предуведомлениях» к актерам — потенциальным исполнителям этой роли — настойчиво проводится мысль и об исключительной важности этого персонажа, и о его драматургической сложности, требующей от исполнителя незаурядного дарования: «...Актер для этой роли должен иметь очень многосторонний талант, который бы умел выражать разные черты человека, а не какие-нибудь постоянные, одни и те же», и это потому, что «этот пустой человек и ничтожный характер заключает в себе собрание многих тех качеств, которые водятся и не за ничтожными людьми» [4; 118].

Гоголевские требования к актерской протейности находятся в полном соответствии с нарочито неопределенными очертаниями, которые автор придал Хлестакову в тексте самой пьесы. Благодаря некоей туманной расплывчатости своего облика этот, как его назовет Городничий, «вертопрах» и для себя самого (когда теряет грань между воображаемым и реальным), и для других (у которых *от страха глаза велики*) всегда предстает со знаком вопроса: «кто такой, что такое?»

Однако сценическое своеобразие Хлестакова обуславливается не только отсутствием каких-либо опор в его характере. Дело в том, что отведенная ему в пьесе сюжетная функция вписывается в определенный типологический ряд. Роль Хлестакова перекликается с ролями тех гоголевских персонажей, которым просто по их статусу положено быть наделенными неопределенными чертами, правда, уже на других — не на характерологических, а на «метафизических» основаниях. Эти персонажи относятся у Гоголя к разряду «гостевых» — тех, которые так или иначе, званно или незванно, появляются в чужом для них пространстве. Их изначальная потусторонность по отношению к тому месту, которое его обитатели считают своим, всегда и накладывает на их облик отпечаток какой-то чужести, всегда таящей в себе некую ускользающую от привычного к очертаниям своего мира взора иносказательность.

Гость у Гоголя может быть «светлым» и добрым, как у Жуковского, но он может быть темным и злым, как к примеру, в «Страшной мести» отец Катерины, о котором говорится как о *недобром* госте: «Не так еще страшно, что колдун ... как, страшно то, что он недобрый гость» [1; 247]. В этом случае враждебная чужестность недоброго гостя, сопрягаясь со злодейским коварством колдуна, усиливается настолько, что становится невозможным отличить лицо от личины. И только страшным усилием воли Катерине удается проникнуть в тайный умысел ее отца: «“Этот

гость вылечит ее! она уже слушает, как разумная!» Гость начал рассказывать... Страшно вонзила в него очи Катерина. “А!” вскрикнула она: “это он! это отец!” и кинулась на него с ножом» [1; 275].

В удивительном портрете, найденном Чартковым в картинной лавке Щукина двора, специально будет отмечена его «неокончателность» («Портрет, казалось, был не кончен; но сила кисти была разительна» [3; 82]). И то, что эта его черта в качестве устойчивого признака «гостя» выступает и здесь, с должной наглядностью обнаруживается в первой редакции повести: «Во всем портрете была видна какая-то неокончателность; но если бы он приведен был в совершенное исполнение, то знаток потерял бы голову в догадках, каким образом совершеннейшее творение Вандика очутилось в России и зашло в лавочку на Щукин двор. С биющим сердцем, молодой художник, отложивши его в сторону, начал перебирать другие, не найдется ли еще чего подобного, но все прочее составляло совершенно другой мир и показывало только, что этот **гость** глупым счастьем попал между них» [3; 404].

Как Акакию Акакиевичу Башмачкину явилась шинель в облике поустороннего «гостя», так и оставшемуся безымянным городу явился из Петербурга (а это все равно, что из другого мира) Хлестаков. Как и положено «таинственному призраку», Хлестаков (ясно, что предуведомляющее его появление слово *инкогнито* в этом случае приобретает несколько отличный от прямого значения оттенок) имеет подчеркнuto размытые очертания

Правда, случай Акакия Акакиевича требует дополнительного пояснения. Дело в том, что прежде всего не шинель, а сам Башмачкин выглядит своеобразным «гостем» в пространстве петербургской реальности (впрочем, так же, как и нежно-мечтательный Андрий в отцовско-брутальном пространстве Запорожской Сечи) и с точки зрения его «игрушечно-биоморфной» внешности, и с точки зрения его (как бы заводной) моторики поведения, и с точки зрения его особого (состоящего из слогов и междометий) языка¹. Относится Акакий Акакиевич к этому типу и по ключевому для всех гоголевских «гостей» признаку. Так же, как и они, он наделен «колеблющимися», «неопределенными» чертами, которые лишь только благодаря шинели преобразуются и начинают приобретать твердые очертания: «С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность, словом все колеблющиеся и неопределенные черты» [3; 155].

Однако такая диспозиция вызывает закономерный вопрос: если Акакий Акакиевич — «гость», то кто такая шинель — настоящая гостя или самозванка²? Во всяком случае, в отличие от Акакия Акакиевича и от его старой потерявшей различительные признаки шинели-капота, новая шинель имеет откровенно не призрачные, а сугубо материальные, грубо-вещественные формы: является она «на толстой вате, на крепкой подкладке без износу». Как видно, здесь разыгрывается типичная для

¹ О Башмачкине как своего рода иностранце на петербургских улицах и шинели как «светлом госте» см. в главе 3.

² Ср. *Кривонос В. Ш. Шинель-блудница (Вокруг «Шинели» Гоголя) // Творчество Н. В. Гоголя: истоки, поэтика, контекст. СПб., 1997. С. 30-35.*

Гоголя ситуация оптического обмана, когда одно принимается за другое: проститутка за божественной чистоты создание, Хлестаков за ревизора, а шинель за подругу жизни и за «светлого гостя». При этом, однако, важно и то, что принять одно за другое — толстую «приземленную» шинель за «светлого гостя» — способен не всякий, а тот, кто «не от мира сего», как Акакий Акакиевич Башмачкин или Пискарёв из «Невского проспекта», который — принадлежа к особому классу «гостевых» существ, именуемых петербургскими художниками — «...вовсе не принадлежит к гражданам Петербурга, так же как лицо, являющееся нам в сновидении, не принадлеж<ит> к существенному миру» [3; 16]). Пребывание в состоянии «бифуркации» и не позволяет Пискарёву принять красавицу в ее готовой данности — такой, какая она есть на самом деле: в глазах художника ее образ раздваивается на прекрасный и безобразный, которые нельзя свести воедино именно потому, что они изначально нечто единое и представляют¹.

* * *

В «Ревизоре» коллизия выстраивается на основе сложной ролевой и оптической игры, в которой у одного и того же лица возможно обнаружить личины, принадлежащие разным гоголевским типажам.

Сначала Хлестакова благодаря его аморфным признакам от страха принимают за скрывающегося под маской «гостя» всемогущего «хозяина», Ревизора, который по статусу сродни тем гоголевским персонажам, перед которыми (как перед Тарасом Бульбой или перед Виём) немеют от ужаса и трясутся от страха.

Затем его принимают за того самого гостя-инкогнито, который, как, сказано у Жуковского: «Подымает покрывало / И в далекое манит»². И в самом деле, слова Городничего о том, что он выдает свою дочь замуж не «за какого-нибудь простого человека, а за такого, что и на свете еще не было, что может все сделать, все, все, все!», возводят Хлестакова в ранг не меньший «Таинственного посетителя». Уносимый мыслями в *далекое* городничий мечтает о своем преображении в генералы не хуже, чем Акакий Акакиевич о своем облачении в новую шинель. «Ведь почему хочется быть генералом? потому, что случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед: лошадей! и там на станциях никому не дадут, все дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь...» [4; 82]. Но в отличие от Башмачкина, который на свою беду принял шинель за «светлого» гостя, Городничий в своей «перевернутой» голове иначе себе «светлого гостя» и не представлял, как в облике черта или дьявола: «Что, Анна Андреевна? а? думала ли ты что-нибудь об этом? экой богатый приз, канальство! Ну, признайся откровенно: тебе и во сне не виделось: просто из какой-нибудь городничихи и вдруг, фу ты, канальство, с каким дьяволом породнилась!» [4; 81].

В перспективе Городничего и города в целом Хлестаков оказывает-

¹ Ср. Фаустов А.А. Мечта и истина в «Невском проспекте» // Филологические записки. Воронеж, 2002. Вып. 18. С. 28-29.

² Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.;Л., 1959. Т. 1. С. 368.

ся ложным, обманым «светлым гостем». Однако в другой перспективе роль «гостя» он все-таки исполняет. Пусть и невольно, он заставляет «мертвый» город (*мертвый* с точки зрения его абсолютной *готовности*) прийти в движение, которое, конечно, не дает ему достигнуть нового, лучшего образа, но которое зато позволяет узреть, как на самом деле выглядит то, что принимает вид лица¹.

* * *

Нельзя обойти вниманием и Чичикова — еще одного гоголевского персонажа, у которого в наличии есть все признаки «гостя», а в качестве особой приметы — все та же неопределенность формы («ни толст, ни тонок», «чин не слишком большой и не слишком малый»). Такая неопределенность особенно бросается в глаза на фоне предельной готовности гоголевских персонажей, о которой В.В. Розанов высказался так: «...у всех этих фигур мысли не продолжают, впечатления не связываются, но все они стоят, неподвижно, с чертами, докуда довел их автор, и не растут далее ни внутри себя, ни в душе читателя»²

В сюжете «Мертвых душ» есть и своя «ревизоровская» ситуация. Подобно Хлестакову, Чичиков-«кинкогнито» проникает в город и приводит его в такое движение, в результате которого все, что в нем есть, утрачивает определенный устойчивый вид. «Город был решительно взбунтован; все пришло в брожение, и хоть бы кто-нибудь мог что-либо понять. Дамы умели напустить такого тумана в глаза всем, что все, а особенно чиновники, несколько времени оставались ошеломленными» [6; 189].

Чичиков, однако, гость особый. В отличие от простодушного Хлестакова, он прибывает в город NN как мастер интриг и не очень красивых комбинаций. Совсем не просто так в «Повести о капитане Копейкине» автором уточняется, что вся история с Чичиковым происходила «вскоре после достославного изгнания французов»: «В это время все наши помещики, чиновники, кушцы, сидельцы и всякий грамотный и даже неграмотный народ сделались, по крайней мере, на целые восемь лет заклетыми политиками», и в основном разговоры велись о том, «не выпустили ли опять Наполеона из острова». Угроза чиновникам города NN еще казалась настолько возможной, что с перепугу им и почудилось, что их таинственным гостем был не кто иной, как свирепый антихрист: «...и вот он теперь и пробирается в Россию будто бы Чичиков, а в самом деле вовсе не Чичиков» [6; 206].

И в самом деле, Чичиков чем-то близок Наполеону и по логической безупречности замыслов и по фантастическому упорству в их достижении. Но все же настоящая их близость в другом — в уверенности, что судьба — индейка, что можно в одночасье коренным образом изменить свой статус: быть одним и вдруг стать другим, без всякого постороннего участия из неизвестного человека в один миг превратиться в императора могущественнейшей державы.

¹ Ср. реплику городничего: «Вот когда зарезал, так зарезал! убит, убит, совсем убит! Ничего не вижу. Вижу какие-то свиные рылы, вместо лиц; а больше ничего...» [4; 93].

² Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 162.

Судя по всему, в глазах Гоголя Наполеон должен был являть собой пример *Гостя* (особого типа) самого высокого образца, поскольку то, что в городах учиняют Хлестаков и Чичиков, Наполеон производит с целым миром. Он приводит мир в движение, и все в нем, что казалось устойчивым и раз и навсегда определенным, в один миг изменяется, красноречиво свидетельствуя о зыбкости, изменчивости и, в конечном счете, обманчивости мирового пространства.

Однако образ Чичикова не ограничивается только наполеоновской составляющей, он, по словам Ю.М. Лотмана, «окружен литературными проекциями, каждая из которых и пародийна и серьезна: новый человек русской действительности, он и дух зла, и светский человек, и воплощенный эгоист Германн, рыцарь наживы, и благородный (грабит, как и Копейкин, лишь казну) разбойник». И это, с точки зрения ученого, не ограничивается литературной пародией, а выражает гоголевское понимание современного положения вещей, при котором «обыденное и ничтожное страшнее, чем литературное величественное зло: Чичиков — антизлодей, антигерой, антиразбойник, человек, лишенный признаков («ни толстый, ни тонкий»), — оказывается истинным антихристом, тем, кому предстоит завоевать весь свет. Он знаменует время, когда порок перестал быть героическим, а зло — величественным»¹.

Но если Чичиков — человек, лишенный признаков, то каким образом, если иметь в виду перспективу гоголевского замысла, могло бы осуществиться его преображение в будущем? По мнению Ю.М. Лотмана, согласно гоголевской концепции (органически связанной с христианством), возможность полного и абсолютного возрождения и может быть осуществлена в том случае, если зло будет явлено в своей абсолютной беспросветности — «не только в чистом виде, но и в ничтожных формах». Суждение это глубоко и верно, но, как представляется, требует пояснений и уточнений.

Как было уже отмечено, неопределенность формы — важная опознавательная черта гоголевского гостевого персонажа. Этот признак указывает на близость между, казалось бы, ничего общего между собой не имеющими Андрием и Башмачкиным, Башмачкиным и Хлестаковым, Хлестаковым и Чичиковым. Тем не менее между этими персонажами есть и существенное различие. Хлестаков, конечно, не Чичиков, хотя его так же, как и Чичикова, принимают за «значительное лицо». Разница в том, что, в отличие от Чичикова, который и сам по себе Чичиков, Хлестаков таким самостоянием не обладает: когда его принимают за другого, он тут же с бьющим через край энтузиазмом присваивает себе чужое лицо, и это единственное, что ему остается за неимением собственного. При определенных условиях его так же, как и Чичикова, могли принять и за Наполеона, и он, несомненно, принял бы соответствующий этому образу вид, хотя, разумеется, с Наполеоном ничего общего у него нет. А вот у Чичикова с Наполеоном, как можно было убедиться, что-то общее как раз и есть. И не только с Наполеоном. Есть в Чичикове (помимо уже

¹ Лотман Ю.М. Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине» (К истории замысла и композиции «Мертвых душ») // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 248.

отмеченных Лотманом литературных проекций) что-то и от Дон Кихота, и от Санчо Панса (и тот, и другой с одинаковой легкостью принимают желаемое за действительное), есть что-то и от Одиссея, даже несмотря на огромную дистанцию между героическими деяниями гомеровского героя и жульническими проделками Чичикова.

Наличие этого «есть» заставляет увидеть в чичиковской неопределенности формы совершенно особое образование, которое можно было бы обозначить словом (употребляемым самим Гоголем) «неоконченность». В отличие от «материи», пребывающей в состоянии неопределенности, аморфности (которая принимает на себя любые отпечатки, но сама в себе абсолютно бескачественна, *ничтожна*), *неоконченность* свидетельствует о внутренней активности формы, о ее потенциальной возможности когда-то обрести завершенные, законченные черты. Иными словами, *неоконченное* есть то, что при определенных условиях могло бы быть доведено до состояния готовности.

* * *

В самом деле, Чичиков, конечно, плут, но какой-то не полный плут, не окончательный. Стать окончательным ему мешает излишняя чувствительность и на свой лад склонность к мечтательству, благодаря которым он время от времени попадает в нелепые ситуации (едет в одно место, а попадает в другое или совсем некстати, подобно Андрию из «Гараса Бульбы», ослепляется губернаторской дочкой и забывает о своей копеечной «отчизне»). В неокончательном, неполном, одностороннем виде присутствует в Чичикове и героическое начало. Чичиков, можно сказать, — Дон Кихот наоборот: он, как писал Н.Я. Данилевский, герой не идеальной, а практической жизни: «И наш Чичиков есть своего рода герой, но — сообразно привитому нам характером века воззрению — герой практической жизни, умный, твердый, изворотливый, неунывающий, Улисс своего рода, только, с одной стороны, лишенный всякой идеальности стремлений...»¹.

Собственно говоря, Гоголь и сам на это укажет, когда во втором томе «Мертвых душ» поручит старику Муразову сказать Чичикову о его богатырских задатках: «Павел Иванович, у вас столько воли, столько терпенья. Лекарство горько, но ведь больной принимает же его, зная, что иначе не выздоровеет <...> Эх, Павел Иванович, ведь <у> вас есть эта сила, которой нет у других, это **железное терпенье** — и вам ли не одолеть? Да вы, мне кажется, были бы богатырь. Ведь теперь люди без воли все, слабые». Муразов убеждает Чичикова в том, что тот обладает необходимой силой волей на то, чтобы довести свою богатырскую неоконченность до завершенной формы: «У вас нет любви к добру, — делайте добро насильно, без любви к нему. Вам это зачтется еще в большую заслугу, чем тому, кто делает добро по любви к нему. Заставьте <себя> только несколько раз, — потом получите и любовь. Поверите, все делается. Царство нудится, сказано нам. Только насильно пробираясь к нему, насильно нужно пробираться, брать его насильно» [7, 114].

То, что не окончено, впоследствии может обрести окончательную

¹ Данилевский Н. Я. Россия и Европа. М., 1991. С. 501.

форму. Но может быть и другое: не совсем крепкое, не совсем твердое, не совсем глубокое может не окрепнуть, а ослабеть, не утвердиться, а размягчиться, не углубиться, а обмельчать. В этом случае с недооконченной формой совершается обратное обретению действие: она деградирует, и такая деградация способна дойти до самой последней стадии, когда от формы ничего не остается, и она превращается в ничто. Именно это движение в противоположную сторону и представляет собой история Плюшкина — история постепенного превращения «бережливого хозяина» (при этом, правда, не до конца твердого в этом своем качестве) в «прореху на теле человечества»: «человеческие чувства, которые и без того не были в нем глубоки, мелели ежеминутно, и каждый день что-нибудь утрачивалось в этой изношенной развалине» [6; 119].

В отличие от «готовых» Манилова, Собакевича, Коробочки, два этих персонажа — Чичиков и Плюшкин — наделены способной к самодвижению формой, а эта способность, судя по всему, рассматривается Гоголем как такое условие, без которого никакое преобразование невозможно¹. Как невозможно оно и в том случае, если нет трудоемкой инерционности, внутреннего сопротивления в процессах обретения или утраты. Плюшкин, конечно, сдает свои человеческие позиции, но сдает их постепенно, сдает потому, что не в его пользу складываются обстоятельства, сдает потому, что не хватает у него силы воли, чтобы оказать им достойное противодействие. Значительно худший и значительно более распространенный, с точки зрения Гоголя, вариант иной, когда безо всякой страды и энергосберегающей экономности жизнь расходуется впустую: «тут же в соседстве подвернется помещик, кутящий во всю ширину русской удали и барства, прожигающий, как говорится, насквозь жизнь» [6; 120]. Согласно такому взгляду, «насквозь прожигаемая форма» не только преобразению, но и даже восстановлению вряд ли может быть подвержена.

Надо сказать, что в разговоре о человеческой форме и способах ее преобразования Гоголь охотно и часто прибегает к специальной метафорике. Чтобы затвердевшая, заскорузлая человеческая форма смогла преобразиться, прежде она должна, как и упорный металл, подвергнуться воздействию силы такой мощи, которая потрясла бы ее до основания — расплавила бы ее и размягчила². Как думал Гоголь, удары судьбы обладают такой преобразующей силой в полной мере. Об этом, к примеру, он будет говорить в письме к потерявшему жену М.П. Погодину: «Друг, несчастья суть великие знаки божией любви. Они ниспосылаются для **перелома жизни в человеке**, который без них был бы невозможен; ибо природа наша **жестка** и ей трудно без великого душевного

¹ Сад Плюшкина — единственное место, которое демонстрирует превращение негативно в — хотя бы эстетически — положительное.

² Размышляя в «Выбранных местах...» о существовании русской поэзии, Гоголь видит ее современное состояние как национально неформенное: «Еще только размягчена и приготовлена наша природа к тому, чтобы принять ей следуемую форму... Мы еще расплавленный металл, не отлившийся в свою национальную форму; еще нам возможно выбросить, оттолкнуть от себя нам неприличное и внести в себя все, что уже невозможно другим народам, получившим форму и закалившимся в ней» [8, 404].

умягченья преобразоваться и **принять форму лучшую**». Поэтому к несчастьям нужно относиться как к дарованной судьбой возможности преобразования, и важно не упустить свой шанс: «Теперь это возможно тебе: **душа твоя умягчена** и чрез это вся природа твоя в твоей власти; она теперь как **воск** и ждет того напечатления, которое ты дашь ей, совещаясь духом с самим творцом ее. Теперь тебе возможно то, что никогда не было бы возможно доселе и что никогда не будет возможно потом» [12; 400, 402].

Судя по материалам второго тома «Мертвых душ», подобного рода потрясение ожидало и Чичикова: «Чичиков остался <один>. Вся природа его потряслась и размягчилась. Расплавляется и платина, твердейший из металлов, всех долее противящийся огню: когда усилит<ся> в горниле огонь, дуют мехи и восходит нестерпимый жар огня до<верху> — белеет упорный металл и превращается также в жидкость; подается и крепчайший муж в горниле несчастий, когда, усиливаясь, они нестерпимым огнем своим жгут отверделую природу» [7; 115].

Однако для того, чтобы процесс формообразования мог бы достичь своей окончательной стадии, обязательно нужен тот, кто помог бы этому завершению — нужен Наставник. Без рано ушедшего наставника в Тентетникове — как сказано еще об одном ведущем герое второго тома — «не успел образовать<ся> и окрепнуть начинавший в нем строиться высокий внутренний человек... что, **растопившись** подобно **разогретому металлу**, богатый запас великих ощущений не принял **последней закалки**, и что слишком для него рано умер необыкновенный наставник...». В этой связи не случайно, что первый том завершается событием, имеющим особое, можно сказать, провиденциальное для героя значение. Рядом с Чичиковым открыто появляется Автор — тот, кто, глядя на своего героя «глубоко-устремленным взором», способен уже сейчас сказать всю правду о нем, с тем, кто и дальше мог бы вести его, и — как сказано уже во втором томе по поводу сильнейшей для русского человека нужды в наставнике — был бы «в силах воздвигнуть шатаемые вечными колебаниями силы и лишенную упругости, немощную волю, кто бы крикнул душе пробуждающим криком это бодрящее слово: вперед...», «кто, зная все силы, и свойства, и всю глубину нашей природы, одним **чародейным мановеньем** мог бы устремить нас на высокую жизнь» [7; 22-23].

* * *

Однако «устремить на высокую жизнь» возможно только тому, кто на такое чародейство способен — «светлому гостю», но не ложному, не обманному, а подлинному Преобразителю. Без этой фигуры писатель (и сам претендующий на эту роль¹) все же не обходится ни при каких условиях.

У Гоголя, как можно видеть, «гостевые» персонажи разделяются на два типа. К первому относятся такие гости, которых можно было бы

¹ Об этом уже много сказано. См., хотя бы: *Паперный В.* «Преображение Гоголя» (к реконструкции основного мифа позднего Гоголя) // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1997. Band. 39. S. 155-173.

назвать гостями-провокаторами. Они проникают в чужое пространство и производят в нем переполох: при этом все, что казалось устойчивым и определенным обнаруживает свою фиктивную, двусмысленную природу. Отличительная особенность таких гостей — их неопределенная расплывчатость их очертаний.

Другие гости, гости-преобразители, напротив, наделены такой степенью окончательности, при которой, как в Улиньке из второго тома «Мертвых душ», не может быть *ничего утаенного*: «Ничего не было в ней утаенного» [7; 24]. Именно своей **безутайностью** красавица Улинька¹ прежде всего отличается и от «двусмысленной» красавицы, встреченной Пискаревым на Невском проспекте, и от покоривший Андрия панночки. И это несмотря на то, что о польской красавице (вторично представшей перед Андрием) тоже говорится как о законченном создании: «Тогда было в ней что-то неконченное, недовершенное, теперь это было произведение, которому художник дал последний удар кисти... Полное чувство выражалось в ее поднятых глазах, не отрывки, не намеки на чувство, но все чувство». Однако в этом случае все же есть нечто двусмысленное (что подтверждается и сюжетно) в том особенно подчеркнутом обстоятельстве, что между ее прежним образом и нынешним нет ни малейшего сходства: «...это была не она, не та, которую он знал прежде; ничего не было в ней похожего на ту, но вдвое прекраснее и чудеснее была она теперь, чем прежде» [2; 101].

Итак, *гость*, наделенный абсолютной окончательностью, у Гоголя является антитезой *гостю*, наделенному неопределенной формой. И оба они, с разных сторон, оппозиционны тем персонажам, которые наделены раз и навсегда данной готовостью (как Башмачкин или как Манилов, Коробочка, Собакевич). Но если различие между неопределенным (неоконченным) гостем и «готовым» (раз и навсегда) существом, как говорится, налицо, то о различии между *неоконченным* и *готовым* как достигшим высшей степени окончательности², следует сказать особо.

Между ними такая же разница, как между скороспелыми заказными портретами Чарткова и проникнутым долготерпением созданием художника-творца. Подчиняясь требованиям заказчиков, «чтоб было хорошо и скоро», Чартков, «увидел, что **оканчивать** решительно было невозможно, что все нужно было заменить ловкостью и быстрой бойкостью кисти». Успевая «схватывать одно только целое», придавать лицу «одно общее выражение», он уже не мог «следить природу во всей ее

¹ Высшая степень законченности — атрибут живого. Ср. описание ускользающего от устойчивых определений описание портрета Улиньки: «Необыкновенно трудно изобразить портрет ее. Это было что-то живое, как сама жизнь... Было в ней что-то стремительное. Когда она говорила [было] как бы она сама вот улетит вослед за собственными ее словами». [7, 145-146]. Первое впечатление Чичикова от нее: «Если бы в темной комнате вдруг вспыхнула прозрачная картина, освещенная сзади лампою, она бы не поразила так, как эта сиявшая жизнью фигурка ...» [7, 163].

² Иногда в письмах, обращаясь к своим адресатам, Гоголь говорит им об их душах или как об изначально готовых или как о достигших самой высокой степени окончательности: «Душа твоя больше открыта, характер твой получил уже давно **оконченную форму** и остался навсегда тем же» [12, 381].

окончателности», и как следствие — «кисть его хладела и тупела, и он нечувствительно заключился в однообразные, определенные, давно изношенные формы» [3; 109]. Бойкости чартковской кисти противопоставлено «окончателное совершенство кисти» художника-создателя: «...картина между тем ежеминутно казалась выше и выше; светлей и чудесней отделялась от всего и вся превратилась наконец в один миг, плод налетевшей с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление» [3; 112]. «...Его кисть, следуя божественному внушению, не столько повторяет, сколько преобразует очертания реальности, и внешний, зримый мир отражается в этом зеркале лишь постольку, поскольку иначе *небесные фигуры* не были бы доступны взору»¹.

Картина художника-создателя подобна чудной *светлой гостье*. Ее внезапное появление оказывает на всех такое потрясающее воздействие, после которого уже нельзя оставаться прежним. Заметим, что производимый ею эффект всеобщего потрясения² представляется с помощью той же психомоторики, что и заключительная сцена в «Ревизоре» — оцепенения и немоты: «Почти невозможно было выразить той необыкновенной тишины, которою невольно были объаты все, вперившие глаза на картину — **ни шелеста, ни звука**» [3; 112]. И это не случайно. У Гоголя «немая сцена» есть не что иное, как знаменование наступившего момента потрясения, того момента, когда все, что до сих пор пребывало в состоянии суетливости (когда что-то не очень красивое и не очень достойное как-то прикрывается, затеняется) вдруг, будто под воздействием мощной вспышки, резко останавливается и замирает, и в этот момент остановки форма человеческая высвечивается вся от начала до конца и предстает такой, какой она есть на самом деле.

Немая сцена знаменует наступление перелома, после которого форма в своем окаменении достигает такой степени напряжения, после которого остаться прежней у нее нет никакой возможности. И произойти такое «онемение» может и в зрительном зале, и перед картиной великого художника, и перед чудным и светлым созданием — перед всем тем, что обладает подлинным окончательным совершенством, наивысшей степенью готовности. И при встрече с такой «окончателностью» невозможно обознаться потому, что для нее есть верный и неоспоримый критерий идентификации, — тотальность поражающего воздействия. Можно ли усомниться в красоте «римской» Аннунциаты, если она так же одна на всех, как одно на всех солнце. «Это была красота полная, созданная для того, чтобы всех равно ослепить! Тут не нужно было иметь какой-нибудь особенный вкус; тут все вкусы должны были сойтись, все должны были повергнуться ниц; и верующий и неверующий упали бы пред ней как пред внезапным появлением божества» [3; 248].

Подлинная «окончателность» затрагивает всех (как подлинный те-

¹ Фаустов А.А. Герменевтика повести Гоголя «Портрет» // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2003. С. 115-117 и др.

² Ср. Такие аффекты «олицетворяют взрывной путь к мгновенному преобразению». См.: Франк С. Страсти, пафос и бафос у Гоголя // Логос. 1999. №2. С. 80-88.

атр захватывает весь зрительный зал¹), и это «всех» обладает такой силой убедительности, при которой уже не может быть никакой тени сомнения, всегдашней спутницы двусмысленного.

III. Готовое и неготовое как формы существования в творчестве Достоевского

Потребность всего готового Достоевский считал отличительной и главенствующей чертой своего времени, выражаемой в неистребимом желании пользоваться «уже готовым содержанием и выполнять его как задачу»². Значение ведущего жизненного принципа — научно обоснованного и математически рассчитанного — эта потребность обретает в новейших теориях, согласно которым (в подробном изложении героя «Записок из подполья») «...человек потому только делает пакости, что не знает настоящих своих интересов; а что, если б его просветить, открыть ему глаза на его настоящие, нормальные интересы, то человек тотчас же перестал бы делать пакости, тотчас же стал бы добрым и благородным...» [5; 110]; «Тогда-то — это все вы говорите — наступят новые экономические отношения, совсем уже **готовые** и тоже вычисленные с математической точностью, так что в один миг исчезнут всевозможные вопросы, собственно потому, что на них получатся всевозможные ответы. Тогда выстроится хрустальный дворец» [5; 113].

Правда, истово выступая против запланированной для него уготованности с одной стороны, подпольный человек с не меньшим энтузиазмом ожидает ее с другой. Он мечтает об увенчающей его славой *прекрасной благотворной деятельности*, которая — и в этом состоит главный пункт его мечтания — каким-то чудесным образом должна явиться ему в совершенно готовом виде — «сразу» и «вдруг»: «...вдруг представится горизонт соответственной деятельности, благотворной, прекрасной и, главное, совсем **готовой** (какой именно — я никогда не знал, но, главное, — совсем готовой)...». В одном случае уготованность сделает его таким же, как все, а в другом — сделает из него героя: «...и вот я выступлю вдруг на свет божий, чуть ли не на белом коне и не в лавровом венке...» [5; 132].

Ни то, ни другое — ни умственные теории, ни созданные искусством *прекрасные, совсем готовые формы* бытия, которые подпольный человек, укрываясь от действительности, прекрасно приспособил «ко всем услугам и требованиям» своего капризного «Я», — не предполагает

¹ Ср. гоголевские размышления по поводу театра и той силы воздействия, которой он может обладать.

² *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972-1990. Т. 19. С. 168. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием тома и страниц.

того, что обозначается такими словами, как развитие, как становление. *Сделаться* подпольный человек так никем и не сумел — «ни героем, ни насекомым», потому что не смог, как сказал Достоевский, *выделаться* в человека. А для того чтобы в него выделаться «сразу» и «вдруг» не годятся¹: «...**готовым** ничего не дается; все нужно сделать, выжить и даже выстрадать...»; «Никто разом не доходит до последнего слова, до окончательной гармонии в жизни» [19; 173].

Для праздного духа самое привлекательное во всякого рода готовности есть то, что обозначается словом «тотчас», которое обещает фантастическое, сиюминтое переделывание из одного в другое — был одним, а стал другим. Однако и для *стремящегося духа* готовое может стать опасно-притягательным в том случае, если, как говорит Достоевский, под ногами нет почвы и если невозможна деятельность. Вот тогда такой стремящийся дух прежде всего и выразится именно «в явлениях ненормальных и беспорядочных, именно примет фразу за жизнь, **накинется на готовую чужую формулу**, обрадуется даже ей и **ею заменит действительность!** В фантастической жизни и все отправления фантастические».

По сути, это замечание из критической статьи 1860 года представляет собой своеобразное резюме еще не написанного «Преступления и наказания», где стремящийся к *новому слову* Раскольников как раз и «накинется на «готовую чужую формулу... и ею заменит действительность» [19; 173].

1. Человек без середины: фантастическое и действительное

Естественно, что тот, кто, как и подпольный человек, измеряет свое «Я» по меркам готового идеала, не желает о себе думать как об обыкновенном человеке: «Либо герой, либо грязь, середины не было... в грязи я утешал себя тем, что в другое время бываю герой, а герой прикрывал собой грязь: обыкновенному, дескать, человеку стыдно грязниться, а герой слишком высок, чтоб совсем загрязниться, следственно, можно грязниться» [5; 133].

Подпольный человек мыслит себя в системе координат, в которой отсутствует середина, а есть только полярные величины. Он потому и уединяется в подполье — туда, где возможность какого-либо сцепления с действительностью сведена до минимума, где есть только одно его *слишком сознающее «я»*, и потому всегда ему обеспеченная первостепенность. Подполье — то место, где ничто не препятствует оставленному на самого себя сознанию испытывать особого рода наслаждение от им же самим *самосочиненных* самоунижения и самовозвышения. Созна-

¹ Ср. суждение Достоевского: «По-моему, одно: осмыслить и прочувствовать можно даже и верно и разом, но сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека. Тут дисциплина... Вот в этой-то неустанной дисциплине и непрерывной работе самому над собой и мог бы проявиться наш гражданин. С этой-то великодушной работы над собой и начинать надо, чтоб поднять потом нашу „Новь“, а то незачем выйдет и подымать ее» [25, 47].

ние подпольного человека — зеркало в котором отражается не действительность, а его собственное «я» в готовых, литературно обработанных формах, и это отраженное «я» им всячески ублажается и лелеется. Можно сказать и иначе, для подпольного человека литература, а не действительность, является тем зеркалом, в котором его «Я» красуется во всех возможных книжных высоко-прекрасных готовых планах: «Я, например, над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все мои совершенства, а я всех их прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий и тут же исповедываюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно много „прекрасного и высокого“, чего-то манфредовского» [5; 133].

Действительность же в этом случае — зазеркалье, где все выглядит нелитературно, пугающе неэстетично. Страх подпольного человека перед действительностью — это страх перед тем, что может жестоко проигнорировать все заготовленные им для своего «я» готовые мерки и все расставить по другим — по уготовленным уже ею — местам. «Второстепенной роли я и понять не мог и вот именно потому-то в действительности очень спокойно занимал последнюю... Это-то меня и сгубило...» [5; 133].

Вторая часть «Записок...» — реакция сознания подпольного «я» на вынужденную зацепленность действительностью, на то обстоятельство, что в ситуации, когда уже «зацепило», приходится поневоле включаться в событийную канву. Подобно Раскольникову, который как будто бы уже не по своей воле идет совершать преступление ради того, чтобы окончательно убедиться в своей обыкновенности (о которой он не теоретически, а непосредственным образом изначально знает), подпольный человек также идет делать своеобразную «пробу» (хотя, так же, как и Раскольников, знает о своей «ординарности»). Ситуация сразу же усугубляется тем, что при заранее определенной действительными обстоятельствами второстепенной роли, подпольный человек всячески пыжится (по инерционной привычке своего сознания) выставить себя в центр. И это со всей неизбежностью заканчивается для него полным и абсолютно позорным провалом. Отчаянные же его попытки перевести свое положение в литературную, эстетически оформленную плоскость в условиях «зазеркалья» не спасают, но с еще с большей жестокостью оттеняют все безобразие его реального положения.

Подпольный человек боится прихода Лизы даже не потому, что боится, что она увидит его ничтожным и жалким, он боится другого — самому увидеть себя в ее глазах — в глазах существа, опущенного действительностью на самое дно, — не героем, а таким, какой он есть на самом деле, — ничтожным и жалким. Сам о своей ничтожности он мог бы говорить все что угодно, и даже в таком самоуничижении испытывать своего рода мазохистское наслаждение, но увидеть себя ничтожным в глазах униженного до крайней степени существа, означало бы для него (для его, по слову Достоевского, *фантастического «я»*) наступление полного и уже окончательного краха.

Раскольников тоже придет к Соне с тайной надеждой увидеть себя

отраженным не в зеркале теории, а в зеркале действительности, в надежде, что эти отражения наложатся одно на другое. Но, как и в случае с подпольным человеком, ожидание его будет обманутым. Ни подпольный человек не увидит себя в глазах Лизы ничтожным, ни Раскольников не увидит себя в глазах Сони «право имеющим», а увидят они одно и то же — сострадание и любовь, не находящие себе места ни в одной из берущимися ими в расчет систем координат — ни в системе координат действительности, ни в системе координат книжно-литературной, ни в системе координат отвлеченной теории. Там, где есть сострадание и любовь, там нет ни верха, ни низа, нет ни первостепенных ролей, ни второстепенных, потому что сострадание и любовь есть средоточие всеобъединяющей *живой жизни*. Там, где есть сострадание и любовь, там нет «фантастического», с которым у Достоевского, с одной стороны, рифмуется и сама действительность¹, которая, как сказано в «Записках из мертвого дома», «стремится к раздроблению», а с другой, — книжная мечтательность или отвлеченная теория. Первая противопоставляет действительному раздроблению измышленные готовые формы, а вторая подводит под него логико-математическое обоснование.

«Фантастическое» (если учитывать его контекстуальную семантику) оказывается оторванным у Достоевского не от действительности, а от *живой жизни*. Поэтому и потерявшая связь с *живой жизнью* действительность имеет с *фантастическим* общие точки². В системе координат, где есть только действительное и фантастическое, есть только верх и низ, и нет середины. И потому то, что порождается в отвлечениях, мечтах-идеях как бы естественно (а для живой жизни — противоестественно) дублируется в действительности (отсюда и феномен двойничества), принимая в ней самые фантастические и при этом агрессивные формы. Возникающие при таких обстоятельствах двойники, готовые копии, начинают отстаивать свое право на действительное существование и вытеснять свои оригиналы за пределы жизненного пространства: Голядкин-младший вытеснит Голядкина-старшего, то же попытается сделать с Раскольниковым его главный двойник — Раскольников «право имеющий»; герой романа «Подросток» «Крафт *изживет* из себя идею о второсортности русской нации, и она — его ментальный двойник — заставит его (между прочим, немца по происхождению) совершить самоубийство, то же самое заставит сотворить над собой и идея идеолога Кириллова.

¹ «Действительность бесконечно разнообразна сравнительно со всеми, даже и самыми хитрейшими, выводами отвлеченной мысли и не терпит резких и крупных различий. Действительность стремится к раздроблению». («Записки из Мертвого дома» [4; 197]).

² Фантастическое у Достоевского — невероятное, беспорядочное, придуманное и деланное, чрезвычайное, ненормальное, нелепое, болезненное — такое, что так или иначе представляет собой некое отклонение от нормы, но именно это доходящее до предельной границы отклонение в действительности оказывается правдоподобным до невероятия. Ср. к примеру, следующее замечание Достоевского: «Неужели фантастичный мой „Идиот“ не есть действительность, да еще самая обыденная! Да именно теперь-то и должны быть такие характеры в наших **оторванных от земли слоях общества**, — **слоях, которые в действительности становятся фантастичными**» [29 - I, 19].

Фантастический человек (человек, оторванный от *живой жизни*) представляет у Достоевского достаточно разнообразный характерологический тип. Это и мечтатель, который «справляет годовщину своим фантастическим ощущениям» [18; 34]. Это и наделенный *теоретически раздраженным сердцем* идеолог, которому всегда *мало одного существования*. Его цель — посвятить себя превышающей обычную жизнь идеи. Раскольников, даже будучи уже на каторге, долгое время мучается только одним — своей «наполеоновской» несостоятельностью: «Зачем ему жить? Что иметь в виду? К чему стремиться? Жить, чтобы существовать? Но он тысячу раз и прежде готов был отдать свое существование за идею, за надежду, даже за фантазию. Одного существования всегда было мало ему; он всегда хотел большего» [6; 417]. Заметим, что в теории, которой Раскольников хотел отдать свое существование, нет середины — в ней есть только верх и низ.

Противоположную и мечтателю, и идеологу разновидность фантастического типа представляет господин Прохарчин, своеобразный Раскольников-наоборот¹. В отличие от Раскольникова, он доходит до другой *ужасающей крайности*: отклоняется от *живой жизни*, условно говоря, не «кверху», а «книзу»: уходит от нее не в отвлечения, а в голую действительность. В отличие от Раскольникова, который выше денег, Прохарчин их ниже. Он копит деньги, но копит их не идейно (как это, к примеру, делал пушкинский скупой рыцарь), а исключительно ради самого процесса накопления и убережения накопленного. Деньги Прохарчина не делают богатым, да и вообще они не делают его никем. Раскольниковым движет идея, Прохарчиным — голый, замкнутый сам на себя, расчет. Однако между Раскольниковым и Прохарчиным все есть общие точки. Пусть у Прохарчина нет, как у Раскольникова, идеи, зато у него есть накопительная система, которой он следует с не меньшей, чем его антипод, методичностью, и эта система *исключает в нем человека*² так же, как идея исключает Раскольникова.

Еще одну разновидность фантастического человека у Достоевского представляет тип игрока. Рулетка для игрока становится единственным средством, обеспечивающим фантастическую возможность безо всякой *выделки* — «сразу» и «вдруг» — все получить в готовом виде: «один оборот колеса и все изменяется». В одно мгновение игрок может стать всем, правда, точно так же в другую минуту — никем. Вращающийся круг с нумерованными делениями становится для него таким устройством, благодаря которому идея, соединяясь со страстным желанием³, мо-

¹ См. об этом: Топоров В.Н. «Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 142-143.

² В «Петербургской летописи» Достоевский скажет, что противоположный мечтателю тип — немец-бюргер — «доходит до другой, ужасающей крайности, до флегматической неподвижности, иногда совершенно исключаящей человека и включающей на место его систему, обязанность, формулу...» [18, 32].

³ Мечта, сопрягавшаяся в элегической культуре с воспоминанием, у Достоевского соединяется с идеей, а идея — порождение рациональной культуры — обретает у него (открыто в «Подростке») союз с чувством. И если тандем мечты и идеи в отношении к жизни ока-

жет дать фантастический (пусть и *оправдываемый арифметикой*) результат¹. И результат этот, конечно, — деньги, к которым у игрока отношение совершенно особое. Деньги нужны игроку не для чего-то, а как он говорит, для него самого. «Мне деньги нужны для меня самого, а я не считаю всего себя чем-то необходимым и придаточным к капиталу» [5; 226]; Как и подпольный человек, игрок не имеет середины и существует в такой системе координат, где — «либо герой, либо грязь». Однако в отличие от подпольного человека, который, по его признанию, ничем не смог сделаться, игрок получает фантастически реальную возможность сегодня быть одним, а завтра стать другим, сегодня, как он говорит, быть рабом, а завтра человеком. «Что я теперь? Zero. Чем могу быть завтра? Я завтра могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить! Человека могу обрести в себе, пока еще он не пропал!» [5; 311]².

Однако в системе координат, где нет *порядка* и *чувства меры*, а есть только головокружительные скачки от одного «готового» состояния к другому, там нет и требующей постоянства любви. Ради той, которую как будто бы любит, герой готов прыгнуть в пропасть (и это вписывается в модель поведения игрока), но не готов к такой любви, которая требует ежедневной самоотдачи. В какой-то момент игрок себе признается, что игорные деньги выдвинулись на первый план его существования и заместили собой все остальное: «...с самой той минуты, как я дотронулся вчера до игорного стола и стал загребать пачки денег, — моя любовь отступила как бы на второй план» [5; 300]. Такое самоисключение из *живой жизни* приводит, как замечает мистер Астли (во многом антипод игрока), к *одревенению*: «...вы не только отказались от жизни, от интересов своих и общественных, от долга гражданина и человека, от друзей своих... вы не только отказались от какой бы то ни было цели, кроме выигрыша, вы даже отказались от воспоминаний своих» [5; 314].

Все то, что требует готовых форм — отвлеченность (по словам следователя Порфирия Петровича, — «книжные мечты-с», «теоретически раздраженное сердце» [6; 348]) или доведенное до крайней, ко всему безотносительной, степени скопидомство — отрывает человека от *живой жизни*, и этот разрыв превращает его в нечто на самом деле *одревенелое* — ко всему равнодушное, безразличное, безучастное — в марионетку, управляемую потусторонними по отношению к *живой жизни*

зывается взрывоопасным, то идея в соединении с чувством приводит к подлинному «художественному» постижению «живой жизни».

¹ Ср. размышления по этому поводу героя Достоевского из романа «Игрок»: «...если идея соединяется с сильным, страстным желанием, то, пожалуй, иной раз примешь ее наконец за нечто фатальное, необходимое, предназначенное, за нечто такое, что уже не может не быть и не случиться! Может быть, тут есть еще что-нибудь, какая-нибудь комбинация предчувствий, какое-нибудь необыкновенное усилие воли, самоотравление собственной фантазией или еще что-нибудь — не знаю; но со мною в этот вечер (который я никогда в жизни не позабуду) случилось происшествие чудесное. Оно хоть и совершенно оправдывается арифметикою, но тем не менее — для меня еще до сих пор чудесное.» [5; 291].

² Ср. слова рассказчика «Игрока», обращенные к той, которую он, как ему кажется, любит, — к Полине: «Разумеется, есть цель, — сказал я, — но я не сумею объяснить — какая. Больше ничего, что с деньгами я стану и для вас другим человеком, а не рабом» [5; 229].

силами. В паре — Раскольников — идея — одушевленный Раскольников пассивен, а неодушевленная идея активна¹. Идея совершает преступление, герой ощущает себя всего лишь орудием, исполняющим чью-то чужую волю: «Последний день... подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой... с неестественной силой, без возражений» [6; 58]. В паре господин Прохарчин (в описании которого главенствует марионеточный код) — деньги, по замечанию В.Н. Топорова, — «герой пассивен, а неодушевленные деньги активны; именно они ищут героя, выбирают его, овладевают им и, не дав ему ими воспользоваться, доводят его до смертельного финала»². Не игрок определяет направление своей жизни, а втянувшая его в свою действительно-фантастическую сферу игра на деньги.

Если Раскольникову деньги не нужны, а господину Прохарчину деньги нужны ради денег, а игроку — ради него самого, то вот таким персонажам Достоевского, как Петр Петрович Лужин, деньги нужны для других целей. Так или иначе денежный мотив всегда семантизируется у Достоевского в интертекстуальном взаимодействии с пушкинским «Скупым рыцарем». Для пушкинского барона, как известно, золото — не деньги. Скупой рыцарь не собирается превращать золото в деньги и пускать их в оборот. Не деньги, а недвижимое золото наделено для него магическим свойством, обеспечивающим ощущение власти над миром. Для таких же героев Достоевского, как Петр Петрович Лужин, уже не золото, а именно деньги наделяются фантастическим качеством, обеспечивающим уже действительную возможность обрести желаемое *сразу* и *вдруг*, получать его в совершенно *готовом* виде³. Для Лужина деньги становятся не средством обращения, а средством для фантастического превращения его малопривлекательного «я» в «я» другое — большое и важное. Свой статус большого и важного человека он собирается обеспечить покупкой (хотя и тщательно благовидно замаскированной) любви той, которую он выберет себе в жены. Весь фантастически казуистический смысл такой сделки состоит именно в этом пункте — покупки не тела, а любви.

Мотив купли / продажи женского тела и женской любви впервые возникает в «Записках из подполья». Подпольный человек покупает Лизу дважды. Один раз он покупает ее тело (на занятые деньги) и одновременно право на то, чтобы предстать перед ним властителем ее души. «И

¹ Идея Родиона Раскольникова появляется на свет дважды: сначала как логическая теория («механика», «математика»), и только затем, не сразу, не скоро проклеивается в его голове, как сказано у Достоевского, «как из яйца цыпленок» и начинает жить активной самостоятельной жизнью.

² Топоров В.Н. «Господин Прохарчин». К анализу петербургской повести Достоевского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 142-143.

³ Для героя романа «Подросток» Аркадия Долгорукого, проникнутого ротшильдовской идеей, деньги нужны не для денег. Они для него средство, которое позволило бы ему обратить на него, некрасивого и невзрачного, внимание целого мира. Но это ему нужно лишь для того, чтобы все увидели его невиданное великодушие в тот момент, когда он, самый богатый человек в мире, в один миг расстанется со всеми своими деньгами.

как мало, мало, — думал я мимоходом, — нужно было слов, как мало нужно было идиллии (да и идиллии-то еще напускной, книжной, сочиненной), чтоб тотчас же и повернуть всю человеческую душу по-своему. То-то девственность-то! То-то свежесть-то почвы!» [5; 166]. Второй раз он это пытается сделать у себя в углу тогда, когда он, привыкший примеривать на себя готовые литературно-книжные маски, оказался совершенно неготовым к встрече с живой жизнью. Не сумев принять дарованной ему любви, подпольный человек так и остался по ту сторону *живой жизни*, которая ничем не опосредуется — ни книжно-головными инсинуациями, ни деньгами.

* * *

Персонажная пара «Записок из подполья» напрашивается на сравнение с парой из «Кроткой»¹. В самом деле, есть несомненная переключка между, с одной стороны, Закладчиком и Кроткой, а с другой — Подпольным человеком и Лизой. Нетрудно также увидеть, что характер взаимоотношений между этими персонажными парами выстраивается контрверсным образом. В отличие от Лизы, которая проникается состраданием и жалостью к истерзанному комплексами и всеми отверженному «герою», «прекрасная и высокая» гордая Кроткая не хочет принимать в Закладчике то, чего принять не может — скарденности, трусости и подлости. В отличие от Подпольщика, Закладчик не исповедуется перед Кроткой. Его задача — привить ей «широкий взгляд», т. е. сделать так, чтобы она сама бы увидела в нем то внутреннее благородство, которым, с его точки зрения, он наделен, и, увидев, сама бы прониклась состраданием к его страданиям: «Я был выброшен всеми, выброшен и забыт, и никто-то, никто-то этого не знает! И вдруг эта шестнадцатилетняя нахватала обо мне потом подробностей от подлых людей и думала, что все знает, а сокровенное между тем оставалось лишь в груди этого человека!.. Я хотел, чтоб она узнала сама, без меня, но уже не по рассказам подлецов, а чтобы сама догадалась об этом человеке и постигла его! Принимая ее в дом свой, я хотел полного уважения. Я хотел, чтоб она стояла предо мной в мольбе за мои страдания — и я стоил того» [24; 14].

По роду деятельности герой «Кроткой» — Закладчик, тот, кто выдает деньги под заклад вещи. Закладчик или ростовщик — фигура, наделенная в романтической литературе дьявольскими коннотациями², и не зря поэтому Достоевский заставляет своего героя при первой попытке сближения с Кроткой «полушутливо-полутаинственно» сравнить себя с гетевским Мефистофилем: «Я — я есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро...» [24; 9]. Дьявольские коннотации связывают фигуру Закладчика с традиционным сюжетом о закладе души. Овладевая не ему принадлежащей вещью, Закладчик на самом деле овладевает не вещью, а — посредством нее — душой того, кому эта

¹ В этом фрагменте использованы некоторые наблюдения из статьи: *Савинков С.В., Косяков С.А.* «Кроткая» Ф.М. Достоевского: самоотрицание мечтательства // Универсалии русской литературы. Воронеж, 2009. С. 434-440.

² Ближайший пример — «Портрет» Гоголя, на который Достоевский в данном случае, по всей видимости, и ориентируется.

вещь принадлежит. «Процентщику» вещь не продают, а отдают за деньги на время (на время — потому что закладывают вещь дорогую не в денежном, а в душевном измерении), но это *на время* и становится той приманкой, на которую несчастный ловится, попадая в полную от Закладчика зависимость. Акт выкупа вещи выглядит в этом сюжете как акт высвобождения и искупления души.

Романтическая ситуация демонического господства над душой в творчестве Достоевского обретает, однако, новую идеолого-экономическую платформу. Лужин, приверженец новых экономических теорий, купец Рогожин, Закладчик — все эти персонажи, несмотря на существенное между ними различие, принадлежат у Достоевского одному функциональному ряду. Так или иначе, они все изначально стремятся завладеть женской душой посредством своего капитала, и никому из них, в отличие от их романтических предшественников, этого сделать не удается. Лужин ошибается в своих расчетах, Рогожину достается тело Настасьи Филипповны, но не ее душа, а вот Закладчик попадает у Достоевского в особую ситуацию.

Закладчик в «Кроткой», конечно, не Мефистофель, не бес и даже не Лужин, хотя, на первый взгляд, он следует именно лужинской стратегии и тактике. Когда он избирает Кроткую в качестве своей жертвы-невесты, он следует лужинской установке (хотя опять-таки с существенными поправками, о которых еще будет сказано) иметь рядом с собой — ничем особенно не примечательным, но чрезмерно амбициозным — существо, обладающее высокой, чистой и прекрасной душой. Подобно Лужину, Закладчик исполнен «пресладострастной» для него мыслью о таком изощренном господстве над жертвой, при котором жертва (сама того не подозревая, что она жертва) всю жизнь должна будет испытывать жертвенную благодарность к нему, к тому, кто предложил ей руку помощи в тот крайний момент ее жизни, когда идти ей было решительно некуда.

Лужинская изощренность такого господства над благодарной за спасение жертвой похлеще мефистофелевской. Это такое господство, которое держится не на страхе, а на чувстве долга. В этом случае жертва сама будет видеть свой главный жизненный долг в жертвенной любви к своему спасителю и при этом не будет подозревать, что она жертва, что она отдает свою жертвенную любовь тому, кто сам ее в безвыходное положение и поставил, все заранее спланировав. Так по отношению к Кроткой поступает и Закладчик. Он все рассчитал: что у Кроткой «одна тетка вдова, многосемейная, шесть человек детей, мал мала меньше, другая в девках, старая, скверная. Обе скверные», что «отец ее был чиновник, но из писарей, и всего лишь личный дворянин — одним словом: все мне на руку...», что живущий по соседству толстый лавочник «ей гаже меня» [24; 10]. И в результате такого анализа, достойного лучших образцов «разумного эгоизма», Закладчик со всей четкостью и ясностью себе представляет, насколько при таких обстоятельствах он выигрышно позиционируется: «Я являлся как бы из высшего мира...» [24; 11], «...я... являюсь освободителем» <...> «и главное, я тогда смотрел уже на нее как на *мою* и не сомневался в моем могуществе. Знаете, пресладострастная это мысль, когда уж не сомневаешься-то» [24; 10].

Но вот в чем дело. Поступая по-лужински, Закладчик одновременно

поступает и не по-лужински, потому что с самого начала полюбил это кроткое существо. В отличие от *возлюбившего исключительно самого себя* Лужина, у Закладчика вместе с мечтой о любви к себе сочетается и мечта о любви к другому. Закладчик — по природе своей мечтатель. Правда, теперь он не тот самый мечтатель из «Белых ночей», который не может удержать свою Настеньку, а такой, который, во-первых, взял на вооружение что-то вроде теории разумного эгоизма, а во-вторых, поставил свои мечтания на прочную материальную основу. Закладное золото мечтателя должно обеспечить ему власть не только над Кроткой, но и в лице Кроткой над самой жизнью (обозначенная в пушкинском «Скупом рыцаре» связь золота и мечты приобретает у Достоевского новое смысловое наполнение). Мечта о власти над жизнью порождается (как и в случае с героем «Записок из подполья») в душевном подполье Закладчика. А причины образования самого душевного подполья коренятся в *обиде на жизнь* — факторе, играющем, по Достоевскому, роль первого толчка в сторону отвержения человека от «живой жизни» и, как следствие, его превращения в мечтателя-идеолога. Подпольный человек — первый из мечтателей Достоевского, который обиделся на жизнь и вместе с обидой обрел душевное подполье, первый из мечтателей Достоевского, в ком мечта, соединившись с обидой на жизнь, приобрела новое отвратительное качество.

Закладное дело имеет для героя особый мечтательный колорит и еще в одном важном аспекте. Мечтатель, как ему и положено, ищет уединения. Только в уединении Мечтатель — былой, романтический — мог обрести искомое им сопряжение со всеобщим. Об уединении мечтает и герой «Кроткой». Однако в этом случае уединения ищет не просто мечтатель, а мечтатель, обиженный на жизнь: «Вы отвергли меня, вы, люди то есть, вы прогнали меня с презрительным молчанием. На мой страстный порыв к вам вы ответили мне обидой на всю мою жизнь» [24; 16]. И это обстоятельство придает принципиально иной смысл и такому поиску, и такому уединению. Деньги и есть то, что способно, с точки зрения обиженного на жизнь мечтателя, дать ему власть и свободу.

Отверженный жизнью мечтатель, приобретя все свойства и навыки расчетливо ведущего дело разумного эгоиста, вынашивает идею (имеющую под собой денежное основание) об изоляции от действительной жизни с тем, чтобы где-то от нее вдали обрести свою собственное, обособленное от людей жизненное пространство. Однако, сохраняя при своем разумном эгоизме еще и не окончательно искорененную привычку к литературной аранжировке своих замыслов, Закладчик придает этой «коммерциализованной» идее вполне романтический вид: «Теперь я, стало быть, вправе был оградиться от вас стеной, собрать эти тридцать тысяч рублей и окончить жизнь где-нибудь в Крыму, на Южном берегу, в горах и виноградниках, в своем имении, купленном на эти тридцать тысяч, а главное, вдали от всех вас, но без злобы на вас, с идеалом в душе, с любимой у сердца женщиной, с семьей, если бог пошлет, и — помогая окрестным поселянам» [24; 16].

* * *

Закладчику оказалось мало того, что Кроткая вошла в его дом с открытой к нему навстречу любовью: «она с самого начала, как ни крепи-

лась, а бросилась ко мне с любовью, встречала, когда я приезжал по вечерам, с восторгом, рассказывала своим лепетом (очаровательным лепетом невинности!) все свое детство, младенчество, про родительский дом, про отца и мать» [24; 13]. Для привития «широкого взгляда» своей подопечной понадобилось создать целую систему воспитания в духе разумного эгоизма. И все для того, чтобы, дав ей действительное представление о жизни, представить ей **себя**, свой «подвиг великодушия», который он сам в себе лелеет и, лелея, несет по жизни как крест: «подвиг великодушия, трудный, тихий, неслышимый, без блеску, с клеветой, где много жертвы и ни капли славы, — где вы, сияющий человек, пред всеми выставлены подлецом, тогда как вы честнее всех людей на земле, — ну-тка, попробуйте-ка этот подвиг, нет-с, откажетесь! А я — я только всю жизнь и делал, что носил этот подвиг». Закладчик знает, что такой его подвиг не может быть увиден и оценен, как он считает, при узком, инфантильном взгляде высокой, прекрасной и чистой шестнадцатилетней девушки, не знающей жизни и потому не способной осознать ее тотальной порочности. Закладчик знает, что только на таком фоне он сможет предстать в глазах Кроткой сияющим полным блеском Героем. Простого дружеского участия и непосредственной любви к себе Закладчику было бы мало. Идущее от чистого сердца непосредственное счастье для него было бы не полным, а только лишь половинчатым: «О, я всегда был горд, я всегда хотел или всего, или ничего! Вот именно потому, что я не половинщик в счастье, а всего захотел, — именно потому я и вынужден был так поступить тогда: "Дескать, сама догадайся и оцени!"» [24; 14].

Кроткая догадалась и оценила, но только увидела она его не на том фоне, на котором мечталось быть увиденном Закладчику, а на другом — на фоне жизни прекрасной, высокой и чистой. И так же, как Лиза поняла подпольного человека, Кроткая поняла Закладчика таким, какой он есть, — несчастным заложником собственной амбициозности, который, как и всякий приобретший душевное подполье человек, бросается из крайности в крайность — «либо грязь, либо герой» — и не может понять, что подлинная жизнь — на середине, она — там, где человек ощущает себя находящимся не *над* жизнью и не *под* жизнью, а в самой жизни. И только в том случае, если человек ощущает себя находящимся в самой жизни, он всем существом своим познает жизнь подлинную, «живую жизнь».

Третирующий «прекрасное и высокое», Закладчик вынуждает крепко в них верящую Кроткую к направленным против него действиям, кульминацией которых становится приставленный к его голове револьвер. Это происшествие, из которого герой выносит подлинное переживание, становится новым «материалом для мечтаний» (вспомним о том, насколько ценны были для Мечтателя «минуты жизни»).

Закладчик, как ему кажется, обретает в Кроткой друга; ему кажется, что его одиночество и покинутость уходит в прошлое. «Выдержав револьвер, я отместил всему моему мрачному прошедшему. И хоть никто про то не узнал, но узнала *она*, а это было все для меня, потому что она сама была все для меня, вся надежда моего будущего в мечтах моих! Она была единственным человеком которого я **готовил** себе, а другого

и не надо было, — и вот она все узнала; она узнала по крайней мере, что несправедливо поспешила присоединиться к врагам моим» [24; 24].

«Готовил» — важное слово. Готовил для чего? Или в качестве кого? Кроткая или Дуня и уготовлены Закладчиком или Лужиным для того чтобы исполнять роль своеобразного зеркала, глядя в которое они, будучи существами даже не ординарными, а ничтожными, могли бы видеть свое отражение в прекрасно-возвышенных формах, которые они сами для себя и подготовили. Вся изощренность такой манипуляции заключается в том, что, в отличие от мечтателей и от подпольного человека, такие деятели, как Лужин, изобретают для себя возможность видеть отражение своей собственной драгоценной особы не в зеркале литературы, а в зеркале, хотя и униженной действительностью, но при этом возвышенно-прекрасной жизни. В отличие от подпольного человека, они (чтобы избежать провала, чтобы не бояться, как боялся подпольный человек, что Лиза действительно к нему придет, и он увидит себя в ее глазах таким, какой он есть на самом деле) все подвергают тщательному расчету. Другое дело, что все их расчеты, годные для действительности, оказываются совсем не годными для «живой жизни», не терпящей никакой сулящей фантастические результаты арифметики.

После пережитой Закладчиком «катастрофы» в этом обиженном жизнью герое вновь пробуждается мечтатель, у него появляется новый «материал» для мечтаний — теперь он снова готов поверить в прекрасное и высокое и полюбить все человечество. Но (как всегда с мечтателем и происходит) этот новый мечтательный материал снова заслонил от него «живую жизнь»: «Того, что произошло, было слишком пока довольно для моего спокойствия и заключало слишком много картин и матерьяла для мечтаний моих. В том-то и скверность, что я мечтатель: с меня хватило матерьяла, а об ней я думал, что *подождет*» [24; 25].

Но Кроткая не ждет, она выбрасывается из окна, и все мечтания на этом заканчиваются. Закладчик не захотел половинчатого счастья (хотя оно шло к нему в руки), а Кроткая не согласилась на половинчатую любовь, потому что другой любви, после того, как была отвергнута ее открытая и полная любовь, дать не могла, и это осознание приходит к Закладчику у ее гроба: «Просто потому, что со мной надо было честно: любить так всецело любить, а не так, как любила бы купца. А так как она была слишком целомудренна, слишком чиста, чтоб согласиться на такую любовь, какой надо купцу, то и не захотела меня обманывать. Не захотела обманывать полулюбовью под видом любви или четвертьлюбовью. Честны уж очень, вот что-с! Широкость сердца — то хотел тогда привить, помните? Странная мысль» [24; 33-34]. «Широкость», мгновенно привитая кроткому целомудренному характеру, потрясает его так, что он не выдерживает этого потрясения.

Впрочем, вопрос о том, почему Кроткая покончила жизнь самоубийством, остается открытым, и вряд ли таким, на который возможно получить полный и обстоятельно мотивированный ответ. Дело, в конечном счете, оказывается в другом. Любые умозрительные системы и любой мечтательный материал загоняют живое чувство в угол, а если оно все же пробивается, то пробивается не непосредственно, не прямо, а искривленно. И это искривление, которое только на мгновение способно

задержать достижение живым чувством своей цели, может, как это и происходит в «Кроткой», привести к последней и ни чем не поправимой финальной черте. Закладчик в финальной части рассказа выглядит не Мефистофелем (если вновь подключиться к гетеанскому плану рассказа), а Фаустом, упустившим главное мгновение в своей жизни.

2. «Золотая середина»: ее лакеи и идолы

Подпольный человек не мог понять для себя второстепенной роли, а между тем, «в действительности очень спокойно занимал последнюю» [5; 133]. В действительности Героем оказывается вовсе не он, а приглушавший, нагловатый, с большим самомнением, с напрочь отсутствующим намеком на способность к рефлексии, самодовольный Зверков. Этот персонаж один из тех, кто представляет в творчестве Достоевского «золотую середину», которую Достоевский осмысливает отнюдь не паристотелевски. Одна из главных, по Достоевскому, характеристических черт «золотой середины» не добродетельная умеренность, а причудливо сочетающаяся с бездарностью, фанаберией (заносчивостью, кичливостью; зазнайством; тщеславием, спесью, чванством)¹ и потребностью всего готового тотальная индифферентность².

Впрочем, сказать о том, что Зверков (носящий, конечно, говорящую фамилию) испытывает *потребность ко всему готовому*, даже и не совсем точно: этот индивид просто и естественно (можно сказать, непосредственно-животно) на всем готовом живет, и ему и в голову не может прийти, что может быть как-то иначе. Зверков — олицетворенное самодовольство, его облик (такой, каким он видится глазами подпольного человека) представляет собой комбинацию черт, списанных с портретов самых именитых в русской литературе баловней судьбы и самовлюбленных нарциссов. Есть в нем что-то и от пушкинского Сильвио — блистательного счастливица и всеобщего любимца. Есть в нем что-то и от лермонтовского Грушницкого. Подобно Грушницкому, не смеевшему надеяться на благосклонство княжны Мери без путеводных офицерских звездочек, Зверков «не решался начинать с женщинами, не имея еще офицерских эполет, и ждал их с нетерпением». Проступает в Зверкове и необузданная широта гоголевского Ноздрева, например, в тот момент, «когда он, толкая раз в свободное время с товарищами о будущей клубничке и разыгравшись наконец как молодой щенок на солнце, вдруг объявил, что ни одной деревенской девы в своей деревне не оставит без внимания». А между тем, до конца он не тянет и не графа, и не на Груш-

¹ Ср. высказывания Достоевского: «Золотая середина — это нечто трусливое, безличное, а в то же время чванное и даже задорное. Боятся заговорить, чтобы как-нибудь себя не скомпрометировать, дичатся и совестятся: умные, потому что считают всякий самостоятельный шаг как бы ниже ума своего, а глупые из гордости» [21; 160-162].

² По поводу тяготения к «готовому» как характеристической черте своего времени Достоевский высказывался не раз — и от своего собственного лица (в записных книжках, письмах), и от лица своих героев. К примеру, от лица покончившего самоубийством Крафта, персонажа романа «Подросток»: «...нынешнее время — это время золотой середины и бесчувствия, страсти к невежеству, лени, неспособности к делу и потребности всего готового. Никто не задумывается; редко кто выжил бы себе идею» [13; 54].

ницкого, и не на Ноздрева, он такой, каких много, а среди этого множества он просто *добрый малый*: «Это был пошляк в высшей степени, но, однако ж, добрый малый, даже и тогда, когда фанфаронил» [5; 136].

При всем своем пошлячестве и фанфаронстве Зверков с самых низших классов всегда оказывался в центре внимания, всегда относился к числу тех, перед кем все увиваются. Вот и в Hôtel de Paris он по-прежнему остается тем центром, вокруг которого и собирается вся школьная компания, и где подпольному человеку достается самое периферийное «угловое» место. И в конечном счете, все потуги подпольного человека сводится к тому, чтобы со всеми его амбициями и превышающим норму сознанием не быть отринутым той самой (на словах им презираемой) золотой серединой, на которой царствуют такие, как Зверков: все в публичный дом, и ему непременно надо туда же.

Обратим внимание на одну любопытную деталь. Рисуя портрет своего врага, подпольный человек говорит о наметившейся в Зверкове склонности к ожирению. «Года в три он очень опустил, хотя был по-прежнему довольно красив и ловок; как-то отекает, стал жиреть; видно было, что к тридцати годам он совершенно обрюзнет» [5; 136]. Мотив ожирения связывается у Достоевского не с теми персонажами, которые, согласно классификации подпольного человека, относятся к разряду мыслящих представителей человеческого рода (не-деятели), и не с теми, которые относятся к разряду людей непосредственных, людей от природы (деятели), а с теми, у которых при отсутствии развитого сознания, чрезвычайно выражена бездеятельность, а при отсутствии деятельного начала — природная непосредственность. О таком существе — о *сочувствующем прекрасному и высокому* лентяя и обжоре (оказавшимся в классификации подпольного мыслителя между умными и непосредственными, между *Homo sapiens* и *Homo actus*) — с откровенной завистью, хотя и прикрытой иронией, говорится в записках подпольного человека. По сути, этот жирный господин и есть тот *золотосрединный* идеал, движение в сторону которого уже наметилось в Зверкове. А оказаться на месте Зверкова, или, лучше сказать, переделаться в такого, как Зверков, как выяснилось, — заповедная мечта подпольного человека¹.

Пожалуй, самую развернутую характеристику такому золотосрединному идеалу Достоевский дал в тексте, написанном задолго до «Записок из подполья», — в «Маленьком герое», где об упитанности говорится именно как о качестве, определяющем одну из разновидностей человеческого рода — *Человека упитанного*. «Упитанный человек всю жизнь прожил навеселе, на **всем готовом**, сам ничего не сделал и

¹ Ср.: «...я был бы лентяй и обжора, но не простой, а, например, сочувствующий всему прекрасному и высокому. Как вам это нравится? Мне это давно мерещилось... Уважения к себе за это потребую, преследовать буду того, кто не будет мне оказывать уважения. Живу спокойно, умираю торжественно, — да ведь это прелесть, целая прелесть! И такое себе отрастил бы я тогда брюхо, такой тройной подбородок соорудил, такой бы сандаальный нос себе выработал, что всякий встречный сказал бы, смотря на меня: „Вот так плюс! вот так уж настоящее положительное!“ А ведь как хотите, такие отзывы неприятно слышать в наш отрицательный век, господи» [5; 109].

не знает, как трудно всякое дело делается, а потому беда какой-нибудь шероховатостью задеть его жирные чувства: за это он никогда не простит, всегда припомнит и отомстит с наслаждением» [2; 277].

* * *

В «Маленьком герое» — в «Детской сказке» по первоначальному заглавию — роль злого сказочного гения отводится мужу m-me M*, который, как мертвый Кощей, держит в своем плену молодую и красивую живую душу своей жены¹. Правда, в отличие от сказочного персонажа, этот «злодей» наделен вполне презентабельным видом. Но именно эта европейская презентабельность и является той опознавательной чертой, которая, в соответствии со сказочной логикой, выдает его принадлежность враждебному чужому миру: «Прежде всего это был европеец, человек современный, с образчиками новых идей и тщеславящийся своими идеями. С виду это был черноволосый, высокий и особенно плотный господин, с европейскими бакенбардами, с самодовольным румяным лицом, с белыми как сахар зубами и с безукоризненной джентльменской осанкой» [2; 275].

Безукоризненная джентльменская осанка (наряду с другими важными характеристиками) изобличает в муже m-me M* джентльмена. Согласно проведенному исследованию портретного тезауруса в творчестве Достоевского², доминанта *джентльмен*, в первую очередь, указывает на обретение определенной формы, чего-то законченного, на достижение некоего предела — т. е., как видно, всего того, что сопрягается у Достоевского с понятием «готового» и «готовости». Джентльмен — тот, кто умеет производить впечатление своей внешностью, благовоспитанной формой — строгим изяществом манер и костюма. Это умение изобличает в нем человека иноземного, западного, для которого на первом месте всегда стоит все, что имеет отношение к форме. Вот как говорится об этом в романе «Игрок»: «Это только у французов и, пожалуй, у некоторых других европейцев так хорошо определилась форма, что можно глядеть с чрезвычайным достоинством и быть самым недостойным человеком. Оттого так много форма у них и значит [5; 230]. Француз... это — законченная красивая форма... Национальная форма француза, то есть парижанина, стала слагаться в изящную форму, когда мы еще были медведями... у него есть изящная форма... и барышни принимают эту форму за его собственную душу, за натуральную форму его души и сердца, а не за одежду, доставшуюся ему по наследству [5; 316].

В то же время коннотативный фон доминанты *джентльмен* указывает и на то, что эта фигура так или иначе всегда оказывается связанной с уподоблением, унификацией, со стремлением походить на других, быть как все. Если в сказке Кощей фигура единичная и исключительная, то таких, как муж m-me M* (Достоевский для описания этого господина нарочито использует обобщающие конструкции³), достаточно много, все

¹ Подобная ситуация разыгрывается в «Хозяйке».

² Сырица Г. Поэтика портрета в романах Ф.М. Достоевского. М., 2007. С. 71-145.

³ То, что Достоевский, говоря о муже m-me M*, использует обобщающие конструкции, получит дополнительное объяснение, если учесть особое отношение Достоевского к типо-

вместе они представляют особый разряд существ, которые, никоим образом не допуская в себе недостатков, «похожи на ту породу житейских плутов, прирожденных Тартюффов и Фальстафов, которые до того заплутывались, что наконец и сами уверились, что так и должно тому быть...» [2; 276].

Муж m-те М*, представляя собой законченную готовую форму, поддерживает ее другими готовыми формами: «На все у него **припасена готовая** фраза, и, — что, однако ж, верх ловкости с их стороны, — самая модная фраза. Даже они-то и способствуют этой моде, голословно распространяя по всем перекресткам ту мысль, которой почуют успех. Именно у них есть чутье, чтоб пронюхать такую модную фразу и раньше других усвоить ее себе, так, что как будто она от них и пошла. Особенно же запасаются они своими фразами на изъятие своей глубочайшей симпатии к человечеству, на определение, что такое самая правильная и оправданная рассудком филантропия, и, наконец, чтоб безостановочно карать романтизм, то есть зачастую все прекрасное и истинное, каждый атом которого дороже всей их слизняковой породы». Джентльмен — существо отнюдь не фантастическое, создающее для своего «я» литературно-книжное или теоретическое зеркало. Для джентльмена, у которого «на первом плане... всегда и во всем их собственная золотая особа, их Молох и Ваал, их великолепное я» зеркалом становится не литература и теория, а вся природа, весь мир: «Вся природа, весь мир для них не более как одно великолепное зеркало, которое и создано для того, чтоб мой божок беспрерывно в него на себя любовался и из-за себя никого и ничего не видел; после этого и немудрено, что все на свете видит он в таком безобразном виде»¹ [2; 276].

На все припасенная готовая фраза обеспечивает такому господину почти стопроцентную неуязвимость перед живым словом, чувством, поступком. Напротив, живое слово, чувство и поступок могут оказаться совершенно незащитными перед готовым, и именно потому незащитным, что живое, будучи живым, а не мертвым, сочетается с сомнением, нерешимостью, колебанием. То, что не может не испытывать сомнений

ванью в духе натуральной школы. Как известно, для представителей новой реалистической эстетики изображение одиночного, исключительного, никому не известного несовместимо с понятием истинного искусства. Достоевский смотрел на это иначе и, понятно, почему: в лабораториях натуральной школы субъект утрачивает свою субъективность и превращается в «готовый» объект. А это никоим образом не было близко Достоевскому, видевшему в человеке загадку и тайну. Поэтому, говоря о муже m-те М* как о типе, Достоевский хочет указать не только на общие черты, но и на нечто иное. Тип (такой, как все) именно потому, что он тип, есть то что принадлежит «золотой середине».

¹ Зеркало — неперменный атрибут такого плана героев: таких, конечно, как Лужин, который «высоко ценил свой ум и способности и даже иногда, наедине, любовался своим лицом в зеркале» [6; 234], или — как Степан Трофимович Верховенский, который без этого предмета никак не мог бы обойтись в его эффектной театрально-закулисной жизни. Зеркало замыкает Степана Трофимовича на самом себе и закрывает не только мир реальной действительности, но и мир истинной духовной жизни. Снижению данной доминанты способствует также следующий контекст, Варвара Петровна, уговаривая Степана Трофимовича жениться на Даше, говорит, она заведет чистоту, порядок, все будет как зеркало... [10; 61].

и колебаний, оказавшись лицом к тому, что вместо лица имеет непроницаемую маску оракула, безапелляционно из себя извергающую годные на все случаи жизни прописные истины, невольно начинает смотреть на свои колебания как на выразительные знаки собственной ущербности, несостоятельности, неполноценности и зачастую при этом даже и не подозревать, что имеет дело с абсолютным ничтожеством.

Именно о такой ситуации речь идет в «Селе Степанчиково...», где его обитатели столкнулись лицом к лицу с Фомой Опискиным, на первый взгляд, не имеющим ничего общего с господином из «Маленького героя»: «Представьте же себе человечка, самого ничтожного, самого малодушного, выкидыша из общества, никому не нужного, совершенно бесполезного, совершенно гаденького, но необъятно самолюбивого и вдобавок не одаренного решительно ничем, чем бы мог он хоть скольконибудь оправдать свое болезненно раздраженное самолюбие» [3; 11]. Фома Опискин — типичный приживальщик, из тех, кого из милости берут в дом на готовые харчи. Но это с одной стороны, а с другой, он, как об этом сказано, «исключение из правила» и исключение потому, что для тех, у кого приживался, он стал полным и абсолютным господином. Важно и то, Фома Опискин приживальщик от литературы — тот, кто за неимением своего пользуется чужими «описками» (Опискин, конечно, говорящая фамилия) так же, как обычный приживальщик — чужими обносками. Однако этот набитый чужими готовыми сентенциями идол до самой своей почетной смерти держит в страхе всех обитателей Степанчиково. «...Нельзя себе представить, до каких необузданных фантазий доходила иногда его пресыщенная, праздная душа в изобретении самых утонченных, нравственно-лукулловских капризов» [3; 164]. И даже и после его смерти беломраморный на его могиле памятник, «весь испещренный плачевными цитатами и хвалебными надписями», вызывает у обитателей Степанчиково благоговейный трепет. «Они и теперь не могут говорить о нем без особого чувства; припоминают каждое его слово, что он ел, что любил. Вещи его сберегаются как драгоценность» [3; 165].

Однако приживальщик может выглядеть и не столь исключительно, как муж m-me M* или Фома Опискин. Он может выглядеть и поджентльменски весьма респектабельно и быть весьма толерантным. И жить на готовом такой приживальщик будет иначе — не открыто и грубо, а учтиво, вежливо, льстиво, вкрадчиво или, как, зачастую у Достоевского встречается, — «складно». Такой приживальщик относится к их особому разряду — «приживальщиков хорошего тона». И не зря, что именно в таком обличье, а не с копытами и рогами, к Ивану Федоровичу Карамазову в его кошмаре явится черт. «Похоже было на то, что джентльмен принадлежит к разряду бывших белоручек-помещиков, процветавших еще при крепостном праве; очевидно выдавший свет и порядочное общество, имевший когда-то связи и сохранивший их пожалуй и до сих пор, но мало-помалу... обратившийся в роде как бы в приживальщика хорошего тона, скитающегося по добрым старым знакомым, которые принимают его за уживчивый складный характер, да еще и в виду того, что все же порядочный человек, которого даже и при ком угодно можно посадить у себя за стол, хотя конечно на скромное место» [15;

70].

Приживальщик — такого рода существо, которое не претендует на то, чтобы позиционировать себя, как это делал Фома Опискин, исключением из общего правила, напротив, его тактика другая — жить за счет других незаметно, прилаживаясь и подлаживаясь к лицам и обстоятельствам. Эта тактика отвечает и «природной» способности черта к перевоплощению (чему способствует исходная неопределенность, неокончателность его формы) и, самое главное, его стратегии, направленной на то, чтобы приживанию придать статус главного, единственного и всеобщего способа существования, сделать так, чтобы каждый мог бы о себе сказать также, как и он: «Кто ж я на земле, как не приживальщик?» [15; 72].

И тогда, если это случится, каждый будет существовать с ощущением временности своего пребывания на земле и будет стремиться не отягощать его какими бы то ни было связями и моральной ответственностью за них, а жить легко и приятно — в свое удовольствие: «Такие приживальщики, складного характера джентльмены, умеющие порассказать, составить партию в карты и решительно не любящие никаких поручений, если их им навязывают, — обыкновенно одиноки, или холостяки, или вдовцы, может быть и имеющие детей, но дети их воспитываются всегда где-то далеко, у каких-нибудь теток, о которых джентльмен никогда почти не упоминает в порядочном обществе, как бы несколько стыдясь такого родства. От детей же отвыкает мало-помалу совсем, изредка получая от них к своим именинам и к Рождеству поздравительные письма и иногда даже отвечая на них. Физиономия неожиданного гостя была не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение» [15; 72]. Заметим, что той же самой манерой поведения будет наделен и главный бес в романе «Бесы» — Петр Верховенский: «при всяких обстоятельствах и в каком угодно обществе он останется тот же..., слова... всегда подобранные и всегда готовые к вашим услугам» [10; 143].

Приживальщик — временщик. Одна из форм временного удобного приспособления приживальщика к жизни — привыкание к любым предлагаемым действительностью, даже самым фантастическим, обстоятельствам, привыкание к тому, к чему человек (если он не стал еще приживальщиком) привыкать не должен, в противном же случае он становится подлецом. Напрямую затрагивает эту тему одно из примечательных парадоксальной логикой (во всяком случае, на первый взгляд) размышлений Раскольникова о человеке. «...Ай да Соня! Какой колодезь, однако ж, сумели выкопать! и пользуются! Вот ведь пользуются же! И привыкли. Поплакали, и привыкли. Ко всему-то подлец-человек привыкает!.. Он задумался. — Ну а коли я соврал, — воскликнул он вдруг невольно, — коли действительно не подлец человек, весь вообще, весь род то есть человеческий, то значит, что остальное все — предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!..» [6; 25].

У этого двухступенчатого, противоположного умозаключения имеются, соответственно, два опирающиеся на разные основания логические колена. Согласно первому, подлец есть качество, которое путем привы-

кания может обрести человек, т.е. сначала не быть подлецом, а потом стать им. Согласно второму, подлость — не качество, а коренной атрибут человеческого рода, и поэтому человек, *весь вообще*, — «не подлец». *Не подлец* он потому, что подлость с самого начала входит в понятие человек. А если человек изначально подлец, то, по правилам логики, — ему все дозволено. Приживание к этой идее, сживание с ней и приводит к практической вседозволенности.

Еще одну разновидность существования на готовом у Достоевского представляет *лакей* — фигура, на первый взгляд, джентльмену противоположная, а по существу, по приживальческой психологии ей очень близкая. В каждом джентльмене живет лакей и в каждом лакее есть тяга к джентльменству. «Лакей не виноват, если, по темноте своей, видит привилегию в немецком платье. Для него главное в том, что он вошел в соприкосновение с господами, то есть с высшими; он обезьянничает их манеры, замашки; платье отличает его от прежней среды... Ему хочется показать себя. Он становится самонадеян, нетерпелив, превращается в какого-то деспотика... Он нетерпелив; он дерзок на словах; ему неприлично перенести то, что все переносят, — особенно при свидетелях; он надменен. Надменность порождает в нем легкомыслие, легкомыслие — заносчивость» [18; 64].

Некоторые из черт такой «лакейской» психологии были запечатлены Достоевским в образах лакея Видоплясова из «Села Степанчикова» и в особенности в характеристике «лакея, дворового», который, нося «фрак, белый официантский галстук и лакейские перчатки», «презирает» на этом основании народ¹ [18; 64], но, безусловно, законченным воплощением такого типа приживальщика стал Смердяков — своего рода alter ego, двойник Ивана, лакей, исполняющий волю хозяина. Смердяков лакей особый, он представляет одну из самых нетривиальных форм готового существования — лакейство перед чужой мыслью². Его лакейская роль — роли посредника между «готовым» отвлеченным мыслительным «продуктом» и *специальном* его употреблении в практической сфере. При этом, однако, в отношениях между Иваном Карамазовым и Смердяковым есть и другая связь. Дело в том, что и Иван относится к числу тех, кто живет на всем готовом. Как сказано, он лишь «два первые года в университете» жил, «кормя себя своим трудом», все же остальное время то «на чужих хлебах у благодетеля», то на наследство и т. д.³ Смердяков же оказывается для Ивана тем, кто в определенном смысле

¹ См.: «Ряд статей о русской литературе 1861 года. Введение» (Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 18. С. 64).

² Лакейство перед чужой мыслью — это тоже, как говорит Достоевский, одна из форм существования на готовом. «ибо страх как любит человек все то, что подается ему готовым» [25; 47].

³ И не только Иван. Так или иначе все Карамазовы так или иначе сам повествователь: даже об Алеше он пишет буквально следующее: «Характерная тоже, и даже очень, черта его была в том, что он никогда не заботился, на чьи средства живет» [14; 20]. Дмитрий Федорович, по словам повествователя, принадлежал к тем, кто «всю жизнь свою умеют лишь тратить и мотать доставшиеся по наследству деньги даром, а о том, как добываются деньги, не имеют никакого понятия» [14; 332].

обеспечивает ему такое существование с помощью гастрономии. Как повар (что, конечно же, не случайно), Смердяков выступает, так сказать, в качестве посредника между животом Ивана и тварной природой, из которой для него изготавливается еда. Для Смердякова же Иван тоже оказывается своеобразным посредником: интеллектуальные послылы Карамазова повар-лакей воспринимает как готовые инструкции, «рецепты», по практическому использованию для собственной надобности. «Я, положим, только бульончик (признается Смердяков. — С.С.), но я при счастье могу в Москве кафе-ресторан открыть на Петровке. Потому что я готовлю специально, а ни один из них в Москве, кроме иностранцев, не может подать специально» [14; 205]. В результате такого обоюдного посредничества богоборческие идеи Ивана адаптируются к животным пристрастиям золотой середины ко вкусной и здоровой пище, и круг замыкается. Так и получается, что умный и гордый Иван Карамазов невольно оказывается на службе у той самой посредственной золотой середины, на которой Смердяков мог бы занять достойное место.

«Золотая середина» устроена таким образом, что в своем устремлении жить на готовом, она всегда нуждается в том, кто и концентрированно выражал бы эти устремления, и одновременно их бы оправдывал. В «Легенде о Великом инквизиторе» делу обеспечения готового существования даже придается гуманистический смысл и пафос, которые и выражает Великий инквизитор в обращенной к Христу своей «прокурорской» речи. Великий инквизитор обвиняет Христа в нелюбви к людям: тот дал им то, чего они вынести не могут — свободу, основанную на праве выбора. Толпе же нужно только одно — преклониться перед тем, кто возьмет на себя миссию обеспечить ей готовое (и в плане пропитания, и в плане совести) счастливое существование. Плата же за такую «счастливую» жизнь — всеобщее повиновение.

Петр Верховенский, соединяющий в себе признаками и приживальщика, и джентльмена, и лакея в их крайних проявлениях¹, для осуществления своих планов по переустройству мира вопрос о подходящей кандидатуре на роль идола решает в пользу Ставрогина, который будучи «ни холоден, ни горяч» в то же время и прельстителен: «Ставрогин вы красавец?... Знаете ли, что вы красавец!» [10; 323], «Вы их победите взглянете и победите» [10; 326]. Такой «золотой телец», как муж из «Маленького героя», Верховенскому бы не сгодился. Ему нужен не тот, кто сам себе поклоняется, а тот, перед кем толпа сама бы преклонилась в восхищении и в страхе одновременно. Вся иезуитская тактика главного беса состоит в том, чтобы совершить грандиозную подмену — идола выдать за мессию², а живого Бога подменить «всевидящим оком» руководящего и карающего центра (на самом деле не существующего, фиктивного) всемирной революционной организации.

¹ Петр Верховенский — золотая середина в ее концентрированном выражении. Вот его автохарактеристика: «Золотая середина: ни глуп, ни умен, довольно бездарен и с луны соскочил» [10; 175].

² На роль лжемессии не случайно выдвигается Ставрогин — лже-центр, лже-свет («Вы свет и солнце...» [10; 404]); актуализированной является и этимология фамилии героя — крест.

3. Идол и идеал

Как уже было отмечено, весь сюжет «Маленького героя» развивается как непрерывный спектакль, в котором каждый персонаж исполняет роль в соответствии с театральным амплуа. «В противопоставлении шаловливой блондинки и грустной m-me M* угадываются сценические гран-кокеты и молодая героиня, в хозяине поместья — водевильный старый рубака, гусар-ворчун; сам «маленький герой» выступает в роли влюбленного пажа, персонажа многих пьес, театральным предтечей которого был Керубино в «Женитьбе Фигаро». В своих характеристиках повествователь часто пользуется сравнениями, почерпнутыми из драматических произведений. Остроумная пикировка блондинки с влюбленным в нее молодым человеком напоминает ему отношения Беатриче и Бенедикта в комедии Шекспира «Много шума из ничего»¹.

Однако при всей этой нарочитой театрализованности и целом веере разнообразных амплуа (т. е. готовых ролей) есть две фигуры, которые стоят особняком — это муж m-me M* и одиннадцатилетний мальчик. Всем ролям, которые так или иначе мужу m-me M* приписываются (и мольеровского Тартюфа, и шекспировских Фальстафа и Отелло), он соответствует крайне однобоко: от глубины и объемности их индивидуального своеобразия остается только безликий ярлык. От ревности Отелло остается только тупая ревность. От имеющей и человеческое измерение житейской философии Фальстафа остается только личный интерес. И даже тартюфовская ходячая мораль в приложении к этому господину оказывается лишенной той живости и одушевленности, которыми она наделена у мольеровского персонажа. Такие, как муж m-me M*, представляют истину в последней инстанции в доведенной до безликой готовности форме. И именно поэтому «... грубо не узнают они истины в уклоненной, переходной и неготовой форме и отталкивают все, что еще не поспело, не устоялось и бродит» [2; 276-277].

Переходную, неготовую форму и представляет собой мальчик. И эта его неготовость также не соответствует отведенным для него рамкам амплуа cavalier servant, но совсем иначе. Не ролевой, а подлинный героизм *маленького героя* заключается даже не в том, что он не испугался неукротимого коня, а в том, что выступил против непробиваемой брони готовности с оружием для нее самым опасным — с живым чувством, и оно в этой сказке о маленьком герое и есть то самое главное, благодаря чему совершается не сказочное, а действительное чудо преображения. И совершается оно тогда, когда у самых разных действующих лиц этого спектакля вдруг на глазах начинают распадаться готовые формы их амплуа, и сквозь них начинает просачиваться *живая жизнь*. С особой выразительной откровенностью это происходит в том эпизоде, когда мальчик, приняв вызов от той, кто так беспощадно будоражила его детские чувства, вскочил на неукротимого Танкреда, чуть не расшибся, но одержал победу и над конем и, главное, над своей мучительницей. И главная победа была в том, что эта женщина, для всех и всегда прятанная свои

¹ Перлина Н.М. «Маленький герой». Комментарий к тексту // Ф.М.Достоевский. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 2. С. 505-508.

чувства под маской водевильной кокетки, вдруг их обнаружила, и при этом ее оживленная живым чувством красота стала еще, и как-то по-особому, прекраснее. «Все это неожиданное, быстрое движение ее, это серьезное личико, эта простодушная наивность, эти не подозреваемые до сих пор сердечные слезы, накипевшие в ее вечно смеющихся глазках, были в ней таким неожиданным дивом, что все стояли перед нею как будто наэлектризованные ее взглядом, скорым, огненным словом и жестом. Казалось, никто не мог свести с нее глаз, боясь опустить эту редкую минуту в ее вдохновенном лице. Даже сам хозяин наш покраснел как тюльпан, и уверяют, будто бы слышали, как он потом признавался, что, „к стыду своему“, чуть ли не целую минуту был влюблен в свою прекрасную гостью. Ну, уж разумеется, что после всего этого я был рыцарь, герой» [2; 287].

Мальчику удалось сделать то, что не удалось сделать художнику-теоретику¹ Ордынову в «Хозяйке» (тексте одного с «Маленьким героем» периода), где коллизия разыгрывается сходным образом. Злой старик, сказочный колдун, держит в своем плену душу Катерины, а Ордынову, вопреки сказочной логике, так и не суждено было стать спасителем-вызволителем² ее красоты и прежде всего потому, что не было в нем той пренебрегающей смертельной опасностью головокружительной решимости, которая маленькому герою была необходима для того чтобы спасти репутацию одной (после того, когда ее кавалер, отказавшись от неукротимого коня, отказался тем самым и от рыцарской обязанности повсюду следовать за повелительницей его сердца), и той героической самоотверженности самопожертвования (совершаемой уже не на виду, а так, чтобы никто не увидел) для того, чтобы спасти репутацию другой, и даже больше, чем репутацию. Грозящую опасность m-me M* мальчик — это специально оговаривается — не понимает, но, *болея сердцем*, предчувствует, что могло ожидать эту прекрасную женщину в том случае, если ее тайна была бы раскрыта: «А между тем, в этом нет сомнения, внезапное обнаружение тайны было бы ужасом, громовым ударом в ее жизни. Я еще помню лицо ее в ту минуту: нельзя было больше страдать. Чувствовать, знать, быть уверенной, ждать, как казни, что через четверть часа, через минуту могло быть обнаружено все; пакет кем-нибудь найден, поднят; он без надписи, его могут вскрыть, а тогда... что тогда? Какая казнь ужаснее той, которая ее ожидает?.. Но, что бы ни заключа-

¹ Ордынов мечтает стать «художником в науке», т. е. достичь такой формы мышления, которая доступна одним гениям. Образ художника-теоретика Ордынова создавался Достоевским под влиянием философии Гегеля. Абсолютный дух, по мнению Гегеля развивался в трех формах: как интуиция в искусстве, как представление в религии и как понятие в философии. См. об этом: *Истомин К.К. Из жизни и творчества Достоевского в молодости (введение в изучение Достоевского) // Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С. 45.*

² Одним из первых о таком значении «Хозяйки» написал К. К. Истомин, который проницательно заметил, что «злой старик Мурын околдовал не только Катерину, но все творчество Достоевского». Герой-мечтатель в борьбе за «царь-девицу», символизирующую русскую национальную душу, греховную, психически неуравновешенную, но рвущуюся к добру, «не в силах вырвать ее из объятий порочного фанатика-старовера, демонического носителя зла, отождествленного со злым колдуном...». См.: *Истомин К.К. Из жизни и творчества Достоевского в молодости (введение в изучение Достоевского)... С. 34.*

лось в ее тайне, — теми скорбными минутами, которых я был свидетелем и которых никогда не забуду, было искуплено многое, если только нужно было что-нибудь искупить» [2; 291].

В одном случае героизмом руководит первое уязвленное в мальчишке мужское, рыцарское, достоинство, в другом первая любовь с готовностью самопожертвования во имя своего идеала. И то и другое вознаграждается. Однако настоящим, не дружеским, а *скорым, горячим, обжигающим* поцелуем мальчик награждается именно той, во имя которой был совершен скрытый подвиг самоотвержения.

Коллизия «Маленького героя» разыгрывается в зеркально-симметричной системе координат. Мальчик оказывается между двумя прекрасными замужними дамами, друг другу во всем противоположными, и с точки зрения внешности, и с точки зрения характера, и с точки зрения их замужества. Одна — идол для своего мужа, который ей как будто предоставляет полную свободу, другая, напротив, находится в полной зависимости от своего «ревнивого, как Отелло» мужа, идола для самого себя. Так или иначе, и та, и другая принадлежат тем, кто их недостойн: и тот муж, который обожает свою жену, и тот муж, который обожает не свою жену, а себя, не видят в своих женах того идеала, который нуждается в тех, кто к нему стремится. А эти две женщины, каждая по своему, прекрасны. Одна — сама отвага и смелость, другая — робость и беспокойство. Одна — неумное движение, другая — душевное смятение при внешнем спокойствии. Состояние динамичной импульсивности, неопределенности, неровности, прерывистости близко им обоим. При том, что образы и той и другой прорисовываются с помощью огненной метафоры, одна представляет огонь наружный, другая — внутренний, скрытый. Мотив жжения все время сопутствует маленькому герою. Силу поражающего его огня он постоянно испытывает то с одной стороны, то с другой. И этот огонь ни на миг не оставляет его сердце в покое: он заставляет его трепетать, сжиматься, раздражаться, негодовать и восторгаться.

Конечно, не случайно Достоевский помещает своего маленького героя между этими двумя прекрасными женщинами, или — если перейти в символично-аллегорическую плоскость этой повести — между двумя жизненными ориентирами, к достижению которых, по мысли Достоевского, и должна быть расположена живая душа — к подвигу самопреодоления и к подвигу самоотвержения. Осуществление каждого из них требует требует усиленного труда над собой, по слову Достоевского, — «выделки», внутреннего роста. Однако все это окажется возможным только в том случае, если у человека есть идеал.

Заметим, что заданное в «Маленьком герое» положение «между», у Достоевского воспроизводится в тех текстах, где идейным центром оказывается мысль об идеале, а не об идоле. Но и в этом случае преградой для мятущегося в поисках идеала героя может оказаться его готовность. И хотя такая готовность выглядит иначе, чем та готовность, которую представляет муж m -ме M^* , при этом, однако, все равно остается готовностью.

В положении «между» окажется, к примеру, герой «Униженных и оскорбленных» князь Алексей Петрович, Алеша. Влюбившись в Ната-

шу, он предпочитает «любить и повиноваться, чем руководить» [3; 247]. Но его отец быстро берет дело в свои руки и выбирает ему в качестве невесты богатую наследницу Катю. Алеше так и суждено будет прибегать то к одному, то к другому берегу и, в отличие от маленького героя, оставаться в одном и том же готовом состоянии *прекрасного, протодушиного, с благородными порывами*, но так и невыросшего ребенка. Присущая Алеше уживчивость затем откликнется и в образе Версилова, способного «чувствовать преудобнейшим образом два противоположные чувства в одно и то же время»¹ [13; 171]. Эту ситуацию Достоевский воспроизведет и в «Идиоте», где положительно прекрасный человек князь Лев Мышкин (конечно, много сложнее, чем Алеша, но тем не менее и в чем-то с ним, несомненно, схожий) будет пребывать между двумя прекрасными женщинами, но, будучи не способным к самодвижению, к самопреодолению, ничего (в состоянии своей прекрасной готовности) не сможет сделать для того, чтобы спасти красоту. Князь Мышкин у Достоевского, если судить о нем как о персонажном типе, парадоксально совмещает в себе функции идеала и идола.

Совсем иная ситуация представляется в романе «Подросток». Аркадий как раз и окажется тем подростком, у которого будут все возможности для дальнейшего роста². Как и маленький герой, он будет постоянно пребывать в движении (этот герой Достоевского даже не передвигается, а именно *летает*) от одного полюса к другому: от одного отца к другому, от матери к Екатерине Николаевне Ахмаковой, от Ахмаковой к Анне Андреевне Версиловой. Он будет ошибаться, обманываться, разочаровываться, но одновременно и очаровываться, и восторгаться, и интуитивно находить верные решения. Он попытается и сотворить себе кумира, и самому сделаться для всех кумиром. Но не сотворит, и не сделается. И помешает ему в этом — живое чувство, которое, соединившись с идеей³, устремится к идеалу, к подлинному «художественному» постижению «живой жизни».

Человек, стремящийся к идеалу красоты и нравственности⁴ (который Достоевский связывал, конечно, с именем Христа) — человек мягущийся и тоже не знающий середины. Но не знает он середины не

¹ Ср. версиловское суждение об уживчивости как характернейшей черте его поколения: «А то ведь нет, я ведь знаю, что я бесконечно силен, и чем, как ты думаешь? А вот именно этою непосредственною силою уживчивости с чем бы то ни было, столь свойственною всем умным русским людям нашего поколения. Меня ничем не разрушишь, ничем не истребишь и ничем не удивишь. Я живуч, как дворовая собака» [13; 171].

² О замысле «Подростка» Достоевский писал: «... тут дитя уже вышло из детства и появилось лишь неготовым человеком, робко и дерзко желающим поскорее ступить свой первый шаг в жизни. Я взял душу безгрешную, но уже загаженную страшною возможностью разврата, раннею ненавистью за ничтожность и „случайность“ свою и тою широкостью, с которою еще целомудренная душа уже допускает сознательно порок в свои мысли, уже лелеет в сердце своем, любит его еще в стыдливых, но уже дерзких и бурных мечтах своих...» [27; 143].

³ В отличие от Раскольникова, у которого с идеей соединяется не живое чувство, а мечта, и такое взрывоопасное соединение приводит к катастрофическим последствиям.

⁴ Ср. известное высказывание из Дневника 1881 года: «Нравственно только то, что совпадает с вашим чувством красоты и с идеалом, в котором вы ее воплощаете» [27; 57].

потому, что опускается ниже жизни или поднимается выше нее (как это было с человеком фантастическим и с человеком действительным), а потому, что, падая и поднимаясь, стремится «к идеалу, *противуположному* его натуре». Подросток — это именование Достоевский мог бы отнести и к человеку вообще, который, исполняя закон стремления к высшему идеалу, «есть на земле существо только развивающееся, следовательно, не оконченное, а переходное» [20; 173].

IV. Человек без титула: к образу *титularного советника*

«Слово «титularный» тиранит мои уши; «мне так и приходит на ум бог знает что. Я хочу, чтобы сын мой служил в гвардии. На штафирку, просто, не могу и смотреть теперь»¹. В глазах Марьи Александровны, героини гоголевского драматического отрывка, титularный советник выглядит существом настолько **ничтожным**, что ей «так и представляется утиральная салфетка». *Штафирка* (подкладка под обшлага рукавов), *утиральная салфетка*, *козьявка*... Чему обязан титularный советник таким уничижительным в свой адрес определениям, в целом понятно. Прежде всего, конечно, исторически сложившемуся в обществе полярному отношению к этим родам службы — военной и штатской. Первую, как известно, — почитали, вторую — презирали. Но почему-то именно титularному советнику выпала «честь» стать собирательным образом презренного штатского и заслужить титул «канцелярской крысы». Почему именно он, титularный советник, — чиновник IX класса, — а, скажем, не тот же коллежский регистратор, чиновник самого низшего XIV класса, — оказался мишенью для издевок и насмешек? Даже Хлестаков, будучи *простым елистратишкой*, не подвергается такому унижению. Что же в этом чине было такого, что вызывало к нему такое издевательское отношение?

Или вот такое еще одно обстоятельство. Случайно ли, что когда речь заходит о *маленьком* человеке, его сразу же хочется окрестить титularным советником. А между тем титularных советников в литературе не так уж много, даже более того — мало. Любопытный в этой связи факт. В «Петербургских вершинах» П.Я. Буткова (1845 — 1846), — своеобразной энциклопедии чиновничьей жизни, — среди многочисленных ее представителей места титularному советнику не нашлось. Как титularный советник бедный чиновник был канонизирован и мифологизирован прежде всего Гоголем и Достоевским. Случайно ли это? Чем зацепила писателей такого масштаба **титularность** титularного советника?

И еще одно. «Отчего я титularный советник и с какой стати я титу-

¹ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 3. С. 402.

лярный советник?»¹. Когда этот вопрос обращает к себе гоголевский Поприщин, ясно, что он имеет в виду не только (и не столько) свое служебное соответствие. В устах Поприщина он звучит как такой вопрос «экзистенциального» толка, который вполне может свести с ума: почему я есть я. И в самом деле, литературные титулярные советники если и не всегда сходят с ума в буквальном смысле, то так или иначе всегда обнаруживают некоторую в их сознании диссоциацию. С чем это связано? Попытку обозначить подходы к ответам на эти вопросы и ставит себе целью данная статья.

1. Титулярный советник как «пограничное» существо

Для начала обратимся к значению самого слова «титулярный». В словаре В.И. Даля дается такое его толкование: «Титло или титул, **почетное звание**, величание, именование по сану, достоинству... Титуловать кого, **называть** почетным званием, величать, **чествовать** по сану. Вся церковная иерархия так же титулуется по сану и званию, как гражданская и военная по *чинам*...». А далее — то, что имеет непосредственное отношение к нашему предмету: «Титулярный, состоящий в **звании**, но **не в чине** или не в сане; *зауряд*. — советник, гражданский чин 9-го класса, капитан, есаул». Поставленные в один ряд оба эти толкования — заурядное и незаурядное — образуют что-то вроде непреднамеренной логической ошибки: «состоящий в звании, но **не в чине**», но при этом — **чин**. То, что у Даля выглядит как паралогизм, у Гоголя, наоборот, — как то, что улавливает экстраординарное положение такого титулярного «чина» среди других чинов. Титулярный советник не чин, а, как говорит та же гоголевская Марья Александровна, «бог знает что», одним словом, — **одно название**. Звание титулярного советника (согласно тому же словарю Даля, «чин», «сан»), «**звание**», «значение» — то, что определяет **достоинство** человека) — *одно название* потому, что оно ничем не подкреплялось и ничем не обеспечивалось. Достоинство, не имеющее, как у девальвированного рубля, «стоимостного» выражения, — достоинство пустое. Звание титулярного разительно не соответствовало существованию его обладателя: означающее — означаемому. В отличие от **действительного** советника (тайного, статского, придворного), титулярный — не **действительная**, а фиктивная, **неподлинная** величина. М. Вайскопф остроумно заметил, что в номенклатуре знак ранга, — титулярный советник, — оказывается словно отделенным от означаемого, он «подчеркнуто тавтологично исчерпывается «названием»². Иначе говоря, **означающее** у этого знака идентично самому себе: знак оказывается знаком себя же самого, знаком знака, а потому — нулевым, фиктивным. «Ну, посмотри на себя, подумай только, что ты? *ведь ты нуль, более ничего*. Ты — титулярный советник» (варианты к «Запискам сумасшедшего»)³.

¹ Ссылки на «Петербургские повести» Н. В. Гоголя будут даваться по изданию: *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937-1952. Т. III. С. 206.

² См.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 319.

³ *Гоголь Н.В.* Указ. соч. Т. III. С. 557.

Любопытный в этой связи факт. До 1811 года в столичных департаментах звание титулярного советника действительно существовало лишь **номинально**: в табели о рангах оно значилось, но в действительности производство в этот чин не практиковалось, т. е. существовало не в реальности, а исключительно на письме¹. (На местах же — в губернских и уездных городах — «нулевой» титулярный советник вдруг «материализовывался» и превращался в полновесную единицу. Напоминающий массивную тумбу гоголевский городничий из «Ревизора» — титулярный советник. Герцен, описывая в «Кто виноват?» затхлую атмосферу уездного городка, обращает внимание на то, как трансформируются в ней величины: «титулярный советник выступал так важно, как будто он сенатор римский... а коллежский регистратор — будто он титулярный советник»².) Трудно представить, что сопряженный с титулярным советником такой броский семиотический континуум мог не привлечь к себе внимания таких эксцентричных писателей, как Гоголь и Достоевский.

Титулярный советник, можно сказать, сам напрашивался на то, чтобы его мифологизировали как «пограничное» существо, которое одновременно и существует и не существует, и присутствует, и отсутствует. Такая «пограничность» легко вызвала ассоциации, связанные с романтической эстетикой³. Была у нее и «прямая» наследственность. Таинственный персонаж лермонтовского «Штосса» (с оксюморонной своей семиотикой, — размывающей границы между изображаемым и изображенным, мертвым и живым, — с которой как нельзя лучше сопрягалась излюбленная и для Лермонтова, и для «мистической» ветви романтизма идея пограничного бытия) — не кто-нибудь, а именно титулярный советник. Оксюморонность затронула и саму натуру титулярного советника: ее безропотность, кротость и бесхарактерность оказалась способной обернуться амбициозностью, наглостью и агрессивностью. В раздвоившемся Якове Петровиче Голядкине это проявляется со всей очевидностью. Но нечто подобное, хотя и менее заметное, хотя и выраженное иначе, есть даже и в Макаре Девушкине. Еще В.Н. Майков заметил, что отношения между Макаром Девушкиным и Варварой Доброселовой отнюдь не идиллические (как это может поначалу показаться), что Варенька тяготеет привязанностью к ней Макара Девушкина до *отвращения* к нему и что желание избавления от его *тягостной опеки* в ней много сильнее, чем желание избавления от бедственного своего поло-

¹ «До 1811 года в центральных учреждениях (коллегиях) из коллежских секретарей производили прямо в коллежские ассесоры, а чин титулярного советника существовал главным образом для местных учреждений» (Раскин Д.И. Исторические реалии российской государственности и русского гражданского общества в XIX веке // Из истории русской культуры. М., 2000. Т. V (XIX век). С. 830.

² Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954-1966. Т. 4. С. 117.

³ В повести о бедном чиновнике еще сохраняются присущие романтическому стилю особенности, а ее главный персонаж часто обрисовывается с помощью сближающей его с гофмановскими демонами и привидениями inferнальной метафоры. См.: Цейтлин Г. Повести о бедном чиновнике Достоевского. (К истории одного сюжета). М., 1923.

жения¹. И в самом деле, в титулярном советнике, *бедном* и *маленьком*, диктаторская воля к **власти-обладанию** так или иначе проявляется. Между воздушной красавицей из лермонтовского «Штосса» и Ольгой Ивановной из чеховской «Попрыгуньи» — дистанция огромного размера, но и та, и другая страдают от гнета. Правда, гнет этот разный: Ольгу Ивановну ее муж, титулярный советник Дымов, в отличие от расчетливого «чародея» Штосса, — **гнетет**... своим великодушием!².

2. Письмо и «титулярное» сознание

Из чиновника, предназначенного для письма (что в полной мере соответствовало бюрократическим реалиям Петербурга), у Гоголя и Достоевского титулярный советник превращается в существо, чье существование оказывается только и возможным лишь в пространстве письма. (Правда, многое определяется тем, какое это письмо: готовое канцелярское письмо — это одно, литературное письмо — это другое.) Только в отношении к знакам и в обращении с ними титулярный советник оказывается вынужденным находить замену отсутствующей у него референтивности и самоидентичности. Но «находить» дано не каждому титулярному советнику. Акакию Акакиевичу Башмачкину — не дано. Быть переписчиком для Акакия Акакиевича не просто служебная обязанность, а — единственно возможная форма его, *титулярного* советника, существования: «Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало»³. Переписчик — раб готового письма. Все, на что он способен, это по готовому образцу создать его точную копию. И в этом воспроизведении готового — покорное следование переписчиком уготованной ему письмом судьбе (так что быть переписчиком Акакию Акакиевичу *написано на роду*, можно сказать, в буквальном смысле). И даже дело не в том, что Башмачкин не способен к другим операциям, а в том, что он не **изготовлен** таким образом, чтобы привносить в *готовое* что-либо от себя. Бог слога не дал Акакию Акакиевичу, он дал ему только почерк, и это то его единственное свое, которое отличает копию от оригинала. Переменить готовое («переменить заглавный титул, да переменить кое-где глаголы из первого лица в третье»⁴) для Башмачкина означало бы отклониться от уготованной ему письмом линии (*строки*) судьбы и вступить в непредсказуемые отношения с тем другим, что находится за ее границами. (Собственно, ситуация перемены и лежит в основе сюжета: отказ от **готового**, пусть и изношенного, платья ради новой, сшитой согласно «творческому» замыслу шинели ведет гоголевского героя к катастрофическим последствиям).

Другой титулярный советник — Макар Девушкин — также означает свое существование не в пространстве жизни, а в пространстве письма, только не в *переписывании*, как Акакий Акакиевич, а — в **пере-**

¹ Майков В.Н. Нечто о русской литературе в 1846 году // Русская эстетика и критика 40 — 50-х годов XIX века. М., 1982. С. 85.

² Чехов А.П. Собр. соч.: В 8 т. М., 1970. Т. 5. С. 70.

³ Гоголь Н.В. Указ. соч. Т. III. С. 145.

⁴ Там же. С. 144.

писке. А это некая промежуточная инстанция между сочинительством и переписыванием. Сочинители владеют слогом *цветистым* и *бойким*; переписчики же своего слога не имеют. Макар Девушкин же — переписчик, который на переписку смотрит как на то, что может способствовать формированию у него **своего** слога. Стать сочинителем означало бы для него получить возможность подняться над письмом и **обрести титул**, которого он, как всякий титулярный советник, по иронии судьбы как раз и не имеет: «... ну что, если б я написал что-нибудь, ну что тогда будет? Ну вот, например, положим, что вдруг, ни с того ни с сего, вышла бы в свет книжка **под титулом** — «Стихотворения Макара Девушкина!» Ну что бы вы тогда сказали, мой ангельчик? Как бы вам это представилось и подумалось?»¹. А между тем озабоченность слогом и его формированием — то, что имеет отношение к сочинительству (к придумыванию, к литературности и книжности), но не имеет ничего общего с действительной жизнью. В конечном счете, действительность в лице господина Быкова в переписку вторгается, ее разрушает и вместе с этим лишает Макара Девушкина единственно для него возможных и места, и способа существования — письма.

В отличие от Башмачкина и Макара Девушкина Поприщин исполнен намерения изменить свою титулярную судьбу и изменить ее самым радикальным образом. В свое время Л.В. Пумпянский саму возможность поприщенского самозванчества объяснил релятивистским состоянием мира, в котором балом правят не действительные достоинства, а внешние по отношению к ним знаки (чины, титулы, аксессуары): «В этом царстве всеобщей заменимости, подменимости, обратимости и необязательности возможны фантастические планы, отвага самозванческой отваги без пределов... Никто не видит своего достаточного основания и потому готов в любую минуту **стать другим**, не собою, — без всякого сожаления бросить недостаточно обоснованное „я“»². Поприщин не видит необходимых и достаточных условий, которые непременно **предписывали** бы ему быть тем, кто он есть. В его сознании не укладывается, как существование может зависеть от названия, от титула, — от того, что не имеет **действительного** (предметного, телесного) бытия. «Ведь это больше ничего кроме **достоинство**; не какая-нибудь вещь **видимая**, которую бы можно взять в руки»³. Но именно эта ни чем и ни кем не обусловленная зависимость видимого от невидимого и наталкивает его на мысль о возможности взять над знаками власть. Для того чтобы переменить свою судьбу и обрести видимое достоинство, достаточно **само-назваться**, присвоить *титул*. И не случайно, что сумасшедшая идея назваться испанским королем приходит в голову именно **титулярному** советнику. *Нуль*, титулярный советник, — это *ничто*, но именно поэтому это ничто способно и возыметь о себе все, что угодно, и притязать на все, что угодно. Не имеющий референта голый, пус-

¹ *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 1. С. 133.

² *Пумпянский Л.В.* Опыт построения релятивистской действительности по «Ревизору» // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 585.

³ *Гоголь Н.В.* Указ. соч. Т. III. С. 206.

той знак может самозванно облечься в какое угодно означающее. Отсюда — и сама возможность провоцирующего диссоциацию сознания вопрошания — первого шага к сумасшествию: «Может быть я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? Может быть я сам не знаю, **кто я таков**»¹.

Поприщин (и это как будто бы его отличает от других титулярных собратьев) отказывает письму во всякой ценности: «...я не стану переписывать гадких бумаг ваших!», «Что письмо? Письмо вздор»². Однако, как справедливо было замечено, «весь парадокс заключается в том, что Поприщин продолжает вести свои *затиски* до тех пор, пока не «лишится» королевского сана, ибо сам этот сан в некотором смысле — не более чем произведение работы письма. Так что поприщинская неудовлетворенность письмом порождена зависимостью от него, невозможностью его отбросить»³.

Поприщин начал с сомнения в том, тот ли он, кто он есть, Голядкин (еще один *титулярный* персонаж) продвинулся дальше и дошел до сомнения в собственном своем существовании.

Балансировка (спровоцированная тайным желанием Голядкина **не быть самим собой**) между исключаящими друг друга означающими — между «я есть я» и «я не есть я» — в конечном счете приводит к диссоциации сознания и порождению двойника с явным намерением узурпации жизненного пространства своей копии. В разрешении территориального спора между Голядкиными, старшим и младшим, камнем преткновения становится вопрос не о первородстве, а — о подлинности / неподлинности, между которыми размывается граница. В отношениях между Голядкиным и его двойником улавливаются и те, в которые в мифическую эпоху вступали между собой культурный герой и трикстер⁴. Однако у Достоевского не трикстер — безобразная копия культурного героя — терпит поражение, а сам *титулярный* герой. Победоносная агрессия со стороны безобразной копии и становится возможной потому, что оригинал не может идентифицировать себя в качестве оригинала. Или можно сказать иначе: копия только потому и может захватить место оригинала, что оригинал не уверен в своей оригинальности. Так что *титулярный* герой Достоевского и стал «сомневаться в собственном существовании своем» тогда, когда между оригиналом и копией исчезла их должная разделять граница.

3. Титулярный советник и «целый век»

«Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем **целый век** остаются титулярными советниками?..»⁵. Обозначенный в этой фразе знаменитого персонажа лермонтовского романа масштабный контраст (с одной стороны,

¹ Там же. С. 206.

² Там же. С. 208, 211.

³ См. главу 3.

⁴ См.: Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 88.

⁵ Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1956. Т. VI. С. 301.

— **герои**, имена которых вписаны в историю, с другой — *титюлярные советники*) указывает на пропасть, развернувшуюся между двумя видами существования: высоким (героическим) и низким (пошлым). Печорин хотел бы «кончить» свою жизнь, подобно Александру Македонскому и Байрону (жизнь и того, и другого оборвалась, как известно, на взлете их жизненных устремлений), потому, что «проживать» ее — судьба не Героев, а тех, кому *целый век* суждено оставаться «титюлярными советниками». По отношению к мимолетной («метеорной») интенсивности жизни Героя вялотекущая жизнь титулярного советника длится вечность. Но при этом, с позиции идеологии романтизма, ни начало такой не означенной судьбой жизни, ни, соответственно, ее конец не имеют никакого смысла¹.

Постлермонтовская эпоха, которая своей «нарративной субстанцией» сделает не Героя, а именно титулярного советника, будет выстраивать ее дискурс, как бы отталкиваясь от предложенной Лермонтовым связки, рифмующей между собой эту антиромантическую фигуру с «целым веком». Появившись на свет, гоголевский Акакий Акакиевич «сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник»². «...Он был ту, чту называют вечный титулярный советник...»³. Ближайший смысл этого выражения проясняют реалии бюрократическо-чиновничьей системы того времени. Для огромной армии чиновничества девятый класс был тем «потолочным» чином, подняться выше которого не было никакой возможности. Акакию Акакиевичу, как и другим его собратьям — титулярным советникам, было суждено неизменно (= вечно) оставаться в чине титулярного советника и не питать «никаких замыслов на коллежского асессора, ни надежд на прибавку жалованья»⁴. В литературной же плоскости *вечность* титулярного советника осмысливается как следствие изначально и навсегда предопределенной ему неизменности.

В характерологическом ключе неизменность титулярного советника выражается, к примеру, в его устойчивой склонности к пьянству. На вопрос Арины Пантелеймоновны из гоголевской «Женитьбы», не любит ли предполагаемый кандидат в женихи выпить, Фекла простодушно отвечает: «А пьет, не прекословлю, пьет. Что ж делать, уж он титулярный советник»⁵. Так или иначе, мотив пьянства будет достаточно регулярно сопровождать титулярных советников и достигнет своего апогейного выражения в образе Мармеладова. Склонность к пьянству станет не просто его характерологической чертой, она станет *чертой*, фатально предопределяющей его **виновное** (вина и вино оказываются в нераздельном сопряжении) существование: «...и опять потерял (место на службе. — С.С.). Понимаете-с? Тут уже по собственной вине потерял,

¹ Подробнее об этом см.: Савинов С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 204-218.

² Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. III. С. 142.

³ Там же. С. 141.

⁴ Там же. С. 446.

⁵ Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 3. С. 308.

ибо **черта моя наступила...**¹.

Неизменность титулярного советника проявляется не только в социальном, характерологическом, но и в метафизическом плане.

Вечно то, что неизменно, а неизменно то, что всегда, как какой-нибудь камень, имеет абсолютное равенство с самим собой. Гоголевский Акакий Акакиевич Башмачкин именно такое — *готовое* — существо. «Сколько ни переменялось директоров и всяких начальников, его видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма; так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже **совершенно готовым**, в вицмундире и с лысиной на голове»². *Готовое* существо не может осмысливаться в категориях изменения, становления, роста. Оно вечно, потому что безначально и бесконечно. Оно живет и сейчас, *жило и прежде*. И это про себя знает герой «Двойника». На «протокольный» вопрос доктора о том, живет ли господин Голядкин там же, где жил прежде, последует такой двусмысленно-недвусмысленный ответ: «**Жил, Крестьян Иванович, жил, жил и прежде. Как же не жить!**»³. То, что было, и то, что будет, для готового существа, есть принадлежность исключительно, по слову Л. Бинсвангера, «голового» (т. е. не включенного в связи и отношения) неизменного настоящего⁴. То, что не прикреплено к жизни, не может состоять с ней в действительных и действительных отношениях. Физическая ущербность Акакия Акакиевича (низкорослость, геморроидальность) — признак его нежизнеспособности. То, что способно к развитию и росту, будучи включенным в жизненную систему, обладает и возможностью быть включенным в причинно-следственную связь, а значит — быть причастным к событийности. Судьба титулярного советника — судьбы не иметь. Быть причастным к жизни — значит иметь возможность быть для кого-то *дорогим*, т. е., согласно словарю Даля, — *желанным, уважаемым, любезным*. «Исчезло и скрылось существо никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное...»⁵.

Справедливости ради следует напомнить, что у Гоголя есть и иное — позитивное — понимание того, что значит быть изначально *готовым*. «Вы родились на свет уже почти с **готовою** душою. Ни бурь, ни сердечных волнений, ни сокрушительного мятежа страстей вы не знаете, вы светло и безмятежно переплывете земное поприще и тихо пристанете к небесному пристанищу»⁶. «Есть души, что самоцветные камни; они не покрыты корой и, кажется, как будто и родились уже **готовыми** и обделанными»⁷. В этой перспективе *родиться готовым* — значит занимать наиболее высокую позицию в человеческой иерархии, значит быть застрахованным от испытания временем и как бы изначально обладать

¹ Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 5. С. 20.

² Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. III. С. 143.

³ Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 1. С. 226.

⁴ Бинсвангер Л. Бытие-в-мире. М., 1999. С. 164 и др.

⁵ Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. III. С. 169.

⁶ Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. XII. С. 241.

⁷ Там же. С. 93.

«пропуском» в жизнь вечную. И такая семантика готовности тоже, что не раз отмечалось, актуализируется в «Шинели». Аскетический образ жизни Акакия Акакиевича Башмачкина, его самоотверженная преданность делу переписывания, безусловно, чем-то сродни тем качествам, которые были присущи религиозным подвижникам — служителям библейским букве и слову писцам-монахам. И с этих позиций быть титулярным («в звании, но не в чине») — значит обладать достоинством, так сказать, в **чистом** виде, т. е. таким, которое недоступно ничему тому, что наносится «мирской» жизнью.

В литературной истории титулярного советника наступит такое время, которое актуализирует и выдвинет на первый план именно это значение готовности. Чеховской *попрыгунье*, жене титулярного советника Дымова (о котором будет сказано: «добрая, чистая, любящая душа — не человек, а **стекло**»¹), суждено будет сделать запоздалое и роковое для нее открытие. Ее муж, титулярный советник Дымов, казавшийся и ей самой, и ее артистическому окружению «чужим, лишним и маленьким», *ни для кого не интересным* и даже несуществующим («В самом деле: что **Дымов?** почему Дымов? какое ей дело до Дымова? Да существует ли он в природе и не сон ли он только?»²) в «момент истины» предстанет действительно замечательным и по-настоящему великим: «...и вдруг поняла, что это был в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, **великий человек**»³. Великое дело самоотверженного служения науке и людям предаст титулярному советнику Дымову богатырские черты: он был «высок ростом и широк в плечах». (При этом, однако, заметим, что Дымов, так же, как и Башмачкин, выбивается из трудовой жизненной колеи «подругой жизни»: Башмачкин во всем себя ограничивал и отвлекался от труда ради шинели, Дымов — ради «тряпок» для своей молодой жены: «молодой ученый, будущий профессор, должен был искать себе практику и по ночам заниматься переводами, чтобы платить вот за эти... подлые тряпки!»⁴). Происходит невообразимое: титулярный советник смещается с литературной периферии к центру и, занимая место Героя, обретает его судьбу. Дымов, «молчаливое, безропотное, непонятное существо, обезличенное своею кротостью, бесхарактерное, слабое от излишней доброты»⁵, подобно Байрону и Александру Македонскому, умирает героической, **преждевременной**, смертью.

4. Титулярный советник и его «подноготная»

Макар Девушкин жалуется Вареньке на *писак* (за которыми легко угадываются очеркисты-натуралисты), которые ему и таким, как он, неприличный досмотр учиняют: «И они ходят, пасквилянты неприличные, да смотрят... что-де вот у такого-то чиновника, такого-то ведомст-

¹ Чехов А.П. Собр. соч.: В 8 т. М., 1970. Т. 5. С. 72.

² Там же. С. 58.

³ Там же. С. 73.

⁴ Там же. С. 72.

⁵ Там же. С. 70.

ва, титулярного советника, из сапога голые пальцы торчат, что вот у него локти продраны — и потом там себе это все и описывают и дрянь такую печатают... А какое тебе дело, что у меня локти продраны? Да уж если вы мне простите, Варенька, грубое слово, так я вам скажу, что у бедного человека на этот счет тот же самый стыд, как и у вас, примером сказать, девический. Ведь вы перед всеми... **разоблачаться** не станете; вот так точно и бедный человек не любит, чтобы в его конуру **заглядывали**»¹.

Для писателя-натуралиста социальный субъект — такой же **объект** наблюдения, как для естествоиспытателя — представитель природного мира. Такая установка отсекает возможность отношения к кому бы то ни было (в том числе и к титулярному советнику), как к тому, кто обладает **субъективностью** и правом на личный суверенитет. Исполненный стремления добраться до голого основания типа натуралист снимает с объекта своего исследования покров за покровом, а затем составляет их своеобразную опись. При этом составление такого реестра есть главная и последняя цель его трудов: «есть ли, например, у тебя жилетка хорошая, водится ли у тебя что следует из нижнего платья; есть ли сапоги, да и чем подбиты они; что ешь, что пьешь, что переписываешь?»². Весь свой интерес натуралист сосредоточивает именно на внешних признаках изучаемого объекта — на его **«одежде»**. Идентифицируя титулярного советника с его одеждой, он и мысли не допускает о том, что у того, помимо «оболочки», есть и то, что находится внутри нее; что есть «личное» сокровенное место, где находится самая внутренняя и самая скрытая точка его существа — его жизненный центр, его сердце. Человек без «сердца», без внутреннего основания, без «я» оказывается целиком и полностью существом внешним, т. е. идентичным не себе, а своей внешней оболочке — «одежде».

Как известно, ярким образчиком бесцеремонного отношения к бедному человеку в литературе для Макара Девушкина стала гоголевская **«Шинель»**. Пушкинский же «Станционный смотритель» оценивается им не в пример иначе, и это несмотря на то, что в нем тоже выворачивают наизнанку. Однако все дело в том, что в нем *выворачивают наизнанку* не одежды бедного человека («...у бедного человека, по-ихнему, все **наизнанку** должно быть; что уж у него ничего не должно быть заветного, там амбиции какой-нибудь ни-ни-ни!»³), а — его **сердце**: «...примерно говоря, мое собственное сердце, какое уж оно там ни есть, **взял его, людям выворотил изнанкой**, да и описал все подробно — вот как!»⁴. И вот такую вывернутость Макар Девушкин приветствует. Почему же вывернутая наизнанку одежда — это плохо, а вывернутое наизнанку сердце — хорошо? В целом понятно, куда клонит Макар Девушкин. Для *бедного* человека его одежда — самое «слабое место»: по одежде и титулуют, и типизируют. Напротив, *сердце* есть то, что невозможно ни титуловать, ни типизировать, а значит, оно есть то единствен-

¹ Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 1. С. 154.

² Там же. С. 154.

³ Там же. С. 147.

⁴ Там же. С. 141.

ное, что как-то уравнивает его с другими. «Дело-то оно общее, маточка, **и над вами и надо мной может случиться**. И граф, что на Невском или на набережной живет, **и он будет то же самое, так только казаться будет другим**, потому что у них все по-своему, по высшему тону, но и он **будет то же самое, все может случиться, и со мною то же самое может случиться**»¹.

История, которую рассказал Пушкин, может случиться со всяким, а это означает, что и бедный человек может иметь свою историю. Писатель, который выворачивает наизнанку сердце своего персонажа, не может не иметь и осердеченного к нему отношения. Те же писаки, которые выворачивают наизнанку не сердце, а лишь одежды, бессердечно отказывают титулярному советнику в праве на историю и личную судьбу. Только *выворачиваемое наизнанку сердце* способно развернуться в жизненный, осердеченный писательским участием сюжет. В этой связи становится понятным особое пристрастие Макара Девушкина к сюжетным (и особенно к **остросюжетным** псевдоромантическим) сочинениям. Сюжетность — это то, что сближает графоманские «Итальянские страсти» писателя Ратазеева со «Станционным смотрителем» Пушкина. Гоголь же, с точки зрения Макара Девушкина, обошелся со своим героем бессердечно, он, обделив его участием, лишил его и возможности иметь судьбу: «Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы **смягчил**... что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин... никому зла не желал, верил в бога и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) — **оплаканный**. А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась... зло было бы наказано, а добродетель возторжествовала бы, и канцеляристы-товарищи все бы ни с чем и остались»².

Однако ненавистные Макару Девушкину *писаки* разоблачат титулярного советника и в ином — переносном — значении слова «разоблачать». Они, сами того не предполагая, всю его «подноготную в земле вырывают», и эта *подноготная* состоит в том, что на самом деле, в «реальности» (а не в сентиментальном повествовании с осердеченным отношением автора к своему персонажу) никакого изменения, поступательного движения в жизни титулярного советника быть не может: «И ведомо каждому, Варенька, что бедный человек хуже ветошки и никого ни от кого уважения получить не может, что уж там ни пиши! **Они-то, пачкуны-то эти, что уж там ни пиши! — все будет в бедном человеке так, как и было**»³. В другом месте Макар Девушкин с горечью заметит: «Все те же чернильные пятна, все те же столы и бумаги, да и я все такой же; так, **каким был, совершенно таким же и остался**, — так чего уж тут было на Пегасе-то ездить?»⁴.

Без-исходность жизни титулярного советника Мармеладова выражена безапелляционно, как приговор: «некуда больше идти». И это

¹ Там же. С. 141.

² Там же. С. 147.

³ Там же. С. 154.

⁴ Там же. С. 126.

«некуда» настолько абсолютно и настолько безусловно, что ничем не может быть прикрыто — ни одеждами, ни литературой. Поэтому Мармеладов, вопреки всем титулярным «правилам поведения», сам выставляет напоказ всю свою подноготную, публично выворачивая наизнанку свое сердце (форменную же одежду, которая для титулярного советника всегда была «больным» местом, Мармеладов пропивает, и на общем «титулярном» фоне это также выглядит как жест самовольного оголения). И в этом публичном самообнажении, унижении-покаянии, для него единственный путь к тому единственному судие, «кто всех пожалел и кто всех и вся понимал»¹.

5. Смерть чиновника

Повествуя о приключившейся с Червяковым истории, Чехов выстраивает ее дискурс с явным намерением пародийно обыграть ситуацию, ставшую после гоголевской «Шинели» хрестоматийной — мелкий чиновник стоит перед большим начальником и трясется от страха. «„Знаете ли вы, кому это говорите? понимаете ли вы, кто стоит перед вами? понимаете ли вы это, понимаете ли это? я вас спрашиваю“». Тут он топнул ногою, возведя голос до такой сильной ноты, что даже и не Акакию Акакиевичу сделалось бы страшно»². Ясно, что страх, который испытывает гоголевский персонаж перед *значительным лицом* сродни тому у жасу, который ветхозаветные народы испытывали перед *трубно гласящим* божеством. И в том, и в другом случае *Его* (божества или начальника) страшный гнев имеет одну и ту же интерпретанту — это знак обрушившийся на несчастного смертной кары, характер поражающего воздействия которой от Гоголя до Чехова описывается с указанием на одни и те же психосоматические характеристики. У Гоголя: «Акакий Акакиевич так и обмер, пошатнулся, затрясся всем телом и никак не мог стоять... его вынесли почти без движения... Он не слышал ни рук, ни ног»³. У Достоевского: Макар Деушкин «помертвел, оледенел, чувств лишился... ни жив ни мертв»⁴. У Чехова: «В животе у Червякова что-то оторвалось. Ничего не видя, ничего не слыша, он попятился к двери, вышел на улицу и поплелся...»⁵.

Страх пред *его превосходительством*, как и страх пред божеством, — страх, пребывающий вне зависимости от какой-либо конкретной реальной опасности. Это страх непонятно отчего, а потому подспудно он есть всегда, даже тогда, когда бояться совершенно нечего⁶. Нет повода, к примеру, бояться чужого начальника, а между тем до смертного потрясения и гоголевский, и чеховский персонажи были распечены именно чужими генералами. И уж тем более нет повода бояться генерала

¹ Достоевский Ф.М. Указ соч. Т. 5. С. 26.

² Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.;Л., 1938. Т. 3. С. 167.

³ Там же.

⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 92.

⁵ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1983. Т. 2. С. 166.

⁶ Говоря о метафизических корнях безотчетного страха, уместно, разумеется, вспомнить и о гоголевском «Ревизоре».

доброе. Начальник департамента, в котором состоял на службе Обломов, «никогда никому дурного не сделал, подчиненные были как нельзя более довольны и не желали лучшего. Никто никогда не слышал от него неприятного слова, ни крика, ни шума...», однако при этом «все подчиненные чего-то робели в присутствии начальника; они на его ласковый вопрос отвечали не своим, а каким-то другим голосом, каким с прочими не говорили. И Илья Ильич вдруг робел, сам не зная отчего, когда начальник входил в комнату, и у него стал пропадать свой голос и являлся какой-то другой, тоненький и гадкий, как скоро заговаривал с ним начальник»¹. Кончилось тем, что Илья Ильич, по ошибке отправив служебное послание не туда, куда нужно, до того перепугался, что, дабы избежать *заслуженной кары*, подал в отставку, хотя «и он, и все прочие знали, что начальник ограничится замечанием»².

Но *его превосходительство* не только карает, но и милует. И когда он соизволяет переменить гнев на милость, смертного чиновника постигает иное, но также потрясающее все его существо чувство — чувство блаженства и любовного умиления от снизошедшей к нему «божьей» благодати. Такого рода блаженство испытывает, к примеру, у Достоевского Макар Девушкин после того, как *его превосходительство*, соизволя обратит внимание на непрезентабельность его внешнего вида, сунул ему в руку сторублевую: «Я, ангел мой, вздрогнул, вся душа моя потряслась; не знаю, что было со мною; я было схватить их ручку хотел. А он-то весь покраснел, мой голубчик, да — вот уж тут ни на волосок от правды не отступаю, родная моя: взял мою руку недостойную, да и потряс ее, так-таки взял да потряс, словно ровне своей, словно такому же, как сам, генералу»³. Благоговейно-молитвенным умилением к его превосходительству проникается и вновь зачисленный на службу Мармеладов: «...одел лохмотья мои, воздел руки к небу и отправился к его превосходительству Ивану Афанасьевичу... Это — воск... воск перед лицом господним; яко тает воск!.. Даже прослезились, изволив все выслушать... Облобызал я прах ног его, мысленно, ибо взаправду не позволили бы...»⁴.

Чехов же, рассказывая о постигшей его чиновника смерти от страха, создает пародийно-комическую версию традиционной литературной коллизии за счет, как это ни парадоксально, возвращения ее «компонентам» традиционного же значения. На протяжении всего рассказа чеховский персонаж озабочен тем, чтобы во что бы то ни стало вернуть вышедшей из-под контроля сюжетной ситуации гоголевско-достоевские канонические черты.

В самом деле, с точки зрения литературного «канона», все в чеховском рассказе с самого начала пошло по неправильному пути. Во-первых, чихнув на лысину генерала Бризжалова, Червяков (несмотря на говорящую фамилию его превосходительства) ожидаемого эффекта не получил. На него, в отличие от уж совершенно невинно пострадавшего

¹ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 2000. Т. 4. С. 57.

² Там же.

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 92.

⁴ Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 6. С. 18.

Акакия Акакиевича, молниеносный гнев, как следовало бы ожидать, не обрушился. Во-вторых, и сам Червяков не испытал полагающихся *страха и трепета* пред величием его превосходительства — старичка с лысиной: он только лишь сконфузился. Не испытал Червяков, как Макар Девушкин или Мармеладов, и умиленного блаженства, потому что так и не получил от Брижжалова ни «правильно» выраженного гнева, ни «правильно» выраженной милости. Никак не желая удовлетвориться таким состоянием дел, *эзекутор* (чин здесь омонимически связывается со словом *эзекуция*) Червяков и *не дает жизни*¹ генералу Брижжалову до тех пор, пока тот не совершит требуемого литературным канонам действия. Испытывает же он «облегчение» только тогда, когда доводит генерала до необходимой кондиции: Брижжалов во гневе синет, трясется и топает ногами. А Червяков «млеет от ужаса», испытывая сразу все вместе: и гоголевский *страх и трепет*, и Достоевское умиление. И этот верх его смертельного блаженства ни в коей мере не сравним с тем, которое он ощущал, глядя в бинокль со второго ряда кресел принесшие моду на канкан «Корневильские колокола».

6. Титулярный советник и генеральская дочь

В свое время А.Г. Цейтлин, описывая морфологию литературного сюжета о *бедном чиновнике*, указал на типичную для него трехчленную персонажную диспозицию: бедный чиновник — девушка и некое *значительное лицо* (отец, любовник, покровитель), функция которого состоит в том, чтобы чинить «молодым» препятствие². При этом социальное положение девушки чаще всего равнозначно положению чиновника (она так же бедна, как и он), генеральской дочерью в этом сюжете она предстает крайне редко. И это обстоятельство косвенно указывает на особый персонажный и сюжетный статус титулярного советника, потому что именно он зачастую и оказывается в одной связке с «редкой» генеральской дочерью. Такую «рифмовку» титулярного советника с генеральской дочерью запечатлел популярный в 60-е годы романс А.С. Даргомьжского на стихи П.И. Вейнберга:

Он был титулярный советник,
Она — генеральская дочь;
Он робко в любви объяснился,
Она прогнала его прочь.

¹ Это чеховское выражение. В письме к брату Александру (1885) Чехов высказался по поводу своего отношения к литературным «маленьким» людям: «Брось ты, сделай милость, своих угнетенных коллежских регистраторов! Неужели ты нюхом не чувствуешь, что эта тема уже отжила и нагоняет зевоту? И где ты там у себя в Азии находишь те муки, которые переживают в твоих рассказах чиновники? Истинно тебе говорю, даже читать жутко! <...> Реальнее теперь изображать коллежских регистраторов, не дающих жить их превосходительствам» (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1974. Т. 1. С. 176-178).

² См.: Цейтлин Г. Повести о бедном чиновнике Достоевского (К истории одного сюжета). М., 1923.

Пошел титулярный советник
 И **пьянствовал** с горя всю ночь,
 И в винном тумане носилась
 Пред ним генеральская дочь.

И опять-таки, почему титулярный советник? Прежде всего титулярного советника отличает от других *бедный* людей несоразмерная его статусу амбициозность¹. Как выразилась уже упомянутая нами гоголевская Марья Александровна: «Теперь всякая чуть вылезшая козявка уже думает, что он аристократ. Вот всего какой-нибудь титулярный, а послушай-ка, как говорит!». Почему же титулярный советник *лезет в аристократы*? Здесь важно учитывать следующее обстоятельство. По табельной классификации 9 класс, ранг титулярного советника, — это высшая ступень низшего разряда в чиновничьей иерархии. Следующая ступень VIII класса давала ее обладателю несоизмеримые с предшествующей преимущества (до табельной реформы 1845 года она давала право на потомственное дворянство). Однако подняться на эту заветную ступень, сделать для этого всего лишь один шаг, у подавляющего большинства титулярных советников не было никакой возможности: «между титулярным советником и коллежским асессором разверзлась бездна...»². Так что и в уготованном титулярному советнику местонахождении есть нечто двусмысленное. С одной стороны, он будто бы оказался в непосредственной близости от восьмой заветной ступени, с другой, — не оторвался и от «низшей» чиновничьей братии: он и не то, и не се, он и не там, и не здесь. Оказаться же **там** — главная его цель и предел мечтаний: только там он не только сможет изменить свое положение, но стать другим, другим по существу. Однако у этого «другим» есть принципиальное отличие от другого «другим». Если, к примеру, «неконсеквентный» себе самому герой печоринско-бельтовского склада испытывал страдание по поводу невозможности **стать** другим (т.е. невозможности **измениться** таким образом, чтобы стать самотождественным и цельным), то пребывающий в состоянии *готовности* титулярный советник преисполнен тайным желанием совсем иного рода — не стать другим (*готовое* не способно к имманентному развитию по определению), а стать **другим существом**. И это равносильно тому, как если бы какое-нибудь насекомое вознамерилось перескочить через отведенный ему природой видовой барьер и стать, к примеру, слоном.

Безусловно, что, наряду с парадоксальной семиотикой (титулярный без титула), и вот такого рода пограничность нашла свое преломление в текстах Гоголя и Достоевского. «Низ» и «верх», «низкий статус» и «высокий статус», невозможность «естественного», постепенного перехода из одного состояния в другое и самозванческая отвага титулярного

¹ «В голядкинской амбициозности просматривается амбициозность «испанского короля», в жалком безумном титулярном советнике узнается персонаж Гоголя; голубая карета с гербами, по знакам высшего отличия (в голубых ландо по Петербургу разъезжали лица, принадлежавшие к царскому дому), с королевской мантией...» (*Диалогская О. Г. Петербургская повесть Достоевского. СПб., 1999. С. 189.*)

² *Гончаров И.А. Обломов. Л., 1987. С. 110.*

сознания — во всей этой топике легко угадываются элементы, — хотя и видоизмененные, но сохраняющие базисные черты, — структуры волшебной сказки¹. В самом деле, «верх» и у Гоголя и у Достоевского явно означен признаками пространства запредельного, трансцендентного, «райского»², а осуществление замены низкого статуса на высокий предполагается не иначе, как путем **чудесного**, сиюминутного³, **перескока** через отделяющую одну ступень от другой «бездну» — путем чудесного превращения. Разница лишь в том, что для сказочного героя «вещным» свидетельством обретения высокого статуса является **чудесная жена**, а для титулярного советника — **генеральская дочь**. Другое дело, что в отличие от сказочного героя титулярный советник становится не принцем, а пациентом лечебницы для душевнобольных. Все то, что безусловно для реальности сказки и для **титулярного** сознания, не имеет ни малейшей референтивности в действительности.

Само появление такого персонажа, который, будучи *готовым нулем*, вознамеривается чудесным образом стать единицей, не было случайностью. Последние нигилистические десятилетия XIX в. во многом были подготовлены теми процессами, которые зародились в 40-е годы. В такой ретроспекции «титулярное сознание» (учреждающее релятивизм между означающим и означаемым, их произвольную комбинаторику) выступает предтечей сознания нигилистического, сознания, одержимого идеей одним махом «сказку сделать былью». О попытках воплощения такой конверсии и о непредсказуемости ее последствий — одни из главных на повестке дня вопросов конца века. Процесс сращения «ирреального» и реального и его гибридные плоды обозначились уже тогда, когда бедному студенту Раскольникову захотелось на практике проверить, соответствует ли он наполеоновскому статусу (и это его отличает от гоголевского Поприщина, который в свое время смог лишь на письме запечатлеть свои притязания на испанскую корону), когда титулярному советнику, Мармеладову, уже стало возможным быть женатым, пусть и не на генеральской, но на полковничьей дочери, когда полков-

¹ О сказочной подоснове в «Двойнике» см.: *Ветловская В.Е.* Ф. М. Достоевский // Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. Л., 1982. С. 12-76.

² «Хотелось бы мне, — мечтает гоголевский Поприщин, — **рассмотреть поближе** жизнь этих господ... Хотелось бы мне заглянуть в гостиную, куда видишь только иногда отворенную дверь, за гостиную еще в одну комнату... Хотелось бы заглянуть туда, на ту половицу, где ее пр — во, вот куда хотелось бы мне! в будуар, как там стоят все эти баночки, скляночки, цветы такие, что и дохнуть на них страшно, как лежит там разбросанное ее платье, больше похожее на воздух, чем на платье. Хотелось бы заглянуть в спальню... там-то, я думаю, **чудеса**, там-то, я думаю, **рай**, какого и на небесах нет» (*Гоголь Н. В.* Указ соч. Т. III. С. 199). Признаками райской запредельности означен и бал, который в честь своей дочери Клары Олсуфьевны дает начальник департамента Олсуфий Иванович. И этот бал-пир — «там», куда доступ герою Достоевского закрыт.

³ Ср. поприщенские размышления: «Ведь сколько примеров по истории: какой-нибудь простой, не то уже чтобы дворянин, а просто какой-нибудь мещанин или даже крестьянин — и **вдруг открывается**, что он какой-нибудь вельможа, а иногда даже и государь». «Да разве я не могу быть **сию же минуту** пожалован генерал-губернатором, или интендантом, или там другим каким-нибудь? Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?» (*Гоголь Н.В.* Указ. соч. Т. III. С. 206).

ничьей дочери ничего не другого не оставалось, как стать женой титулярного советника. Но окончательный *распада атома* наступил тогда, когда титулярный советник получил сказочную свободу вдоволь натешиться генеральской дочерью и не на ее «райской» территории, а на своем собственном чердаке, и при этом быть не сказочным принцем, а самим собой. «Преграды, такие непреодолимые днем, — падают сами собой...Под рокот гитары, отуманенный тайными мечтами, настойчивым, воспаленным, направленным долгие часы, долгие годы в одну точку воображением, он материализует Психею, заставляет ее самое прийти на его чердак, лечь на его кровать. И она приходит, ложится, поднимает кисейный подол, раздвигает голые атласистые коленки. Он был титулярный советник она генеральская дочь. Он при встрече робелепно кланялся ей, не смея поднять глаз от своих залатанных сапог. И вот, широко расставив коленки, улыбаясь невинной улыбкой ангельчика, она покорно ждет, чтобы он влать, вдребезги, вдребезги натешился ей»¹.

¹ Иванов Г.В. Распад атома // Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 2. С. 29.

Глава 3. Маленький человек: эпизоды биографии

I. Предыстория

«Маленький человек» — термин, фигурирующий в работах по истории русской литературы XIX века не менее часто, чем «лишний человек». Однако если о «лишних» людях создано немало работ (в том числе диссертационного формата)¹, то о людях «маленьких» существуют лишь единичные — и к тому же методологически уязвимые — специальные исследования². И обусловлено это, видимо, не в последнюю очередь тем, что соответствующее понятие кажется само собой разумеющимся, не требующим прояснения. В такой неявной перспективе «маленький человек» — человек незначительный, бедный, униженный, забитый, ограниченный в своих социальных правах и заслуживающий всяческого сочувствия. Подобное неформулируемое представление, как бы удерживающее термин в дотерминологическом состоянии, с самого начала предопределило одну особенность бытования «маленьких людей» в литературно-критических и филологических текстах. Оставляя открытым вопрос о том, когда именно и у кого «маленький человек» получил входной билет в металитературный дискурс³, замечу, что в критике и публицистике 1830 — 1860-х годов (от В.Г. Белинского — до Д.И. Писарева и Н.Н. Страхова) формула эта встречается не слишком часто и

¹ См. об этом: *Фаустов А.А.* Возникновение лишнего человека // *Фаустов А.А., Савинков С.В.* Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998. С. 6-7, 135-136.

² Ср., к прим.: *Подчиненов А.В.* Модификация концепции «маленького человека» в ранних произведениях Ф. М. Достоевского // Модификация художественных форм в историко-литературном процессе. Свердловск, 1988. С. 51-59; *Кузичева А.П.* Кто он, «маленький человек»? // Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века. М., 1994. С. 61-114; *Застрожнова Е.М.* «Маленький человек» в свете христианской традиции (от Гоголя к Достоевскому). М., 2004. Отдельное положение занимают глубокие работы В.Н. Топорова, лишь отчасти связанные с характерологической проблематикой: *Топоров В.Н.* 1) Мотив несостоявшегося счастья у Достоевского и Островского (Об одной возможной переключке) // *Russian Literature*. 1986. Vol. XIX. P. 255-290; 2) О сердце в ранних произведениях Достоевского // *Russian Literature*. 2003. Vol. LIV. P. 297-395.

³ Словесную формулу эту можно обнаружить еще в новиковском «Грутне» (1769), в значении социологическом: «...в положительном степени, или в маленьком человеке *воровство* есть преступление противу законов; в увеличивающем, то есть среднем степени, или средостепенном человеке *воровство* есть порок; а в превосходительном степени, или человеке по вернейшим математическим новым исчислениям *воровство* не что иное, как слабость» (*Новиков Н.И.* Избр. произведения. М.; Л., 1951. С. 40).

особой рефлексии не подвергается¹. Между тем в панорамных историко-литературных сочинениях конца XIX — начала XX веков она используется, с одной стороны, в качестве общего места, а с другой — нерегулярно и в неустойчивом фразеологическом виде. Например, «маленькие люди» нередко мелькают в гимназическом курсе русской литературы В.В. Сиповского, который — прямо или косвенно — относит к этому типу Евгения из «Медного Всадника», Башмачкина и Поприщина, Макара Девушкина². Зато мы не найдем этой формулы ни у С.А. Венгерова, ни у Д.Н. Овсяннико-Куликовского; нет ее как будто и в монументальной истории русской литературы, изданной под редакцией последнего³. У К.Ф. Головина можно прочесть о гоголевских «мелких людях»⁴ (тут очевидная контаминация: 'маленький человек' + 'мелкий чиновник' > 'мелкий человек'). А у И.И. Замотина выделяется — в основном по социологическому критерию (но и не без явной оглядки на восходящую прежде всего к М.Е. Салтыкову-Щедрину фразеологию) — тип «среднего человека», объединяющий героев, принадлежащих к средним классам общества. В силу этого ученый не делает различий между Макаром Девушкиным и персонажами пьес А.Н. Островского, гоголевский же Акакий Акакиевич получает у Замотина более чем химерическое имя — «маленький средний человек»⁵.

* * *

Одним словом, «маленький человек» обосновывается в науке о литературе на полузаконных правах, но так, что его терминологический статус с самого начала выглядит чем-то привычным и не вызывающим особого любопытства. И такое положение дел, как можно думать, не в последнюю очередь объясняется языковой прозрачностью соответствующего выражения (в словаре В.И. Даля есть, скажем, такой пример: «Я человек подчиненный, маленький, подвластный, зависимый»⁶) и архетипической убедительностью кроющегося за ним образа. Различного рода маленькие, карликовые, в буквальном смысле слова, существа — общеизвестные обитатели фольклорно-мифологического универсума,

¹ Ср. один из таких примеров — в статье Белинского о «Горе от ума» (1840), в пассаже, посвященном гоголевскому «Ревизору» (!): «Сделайся наш городничий генералом... горе маленькому человеку, если он... не поклонится ему или на балу не уступит места, хотя бы этот маленький человек готовился быть великим человеком!.. тогда из комедии могла бы выйти трагедия для «маленького человека»...» (Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1977. Т. 2. С. 226) (обратим внимание на нестабильность графической подачи соответствующей формулы). Зато повышенной частотностью отличается у Белинского неологизм «маленький-великий человек» — обозначение того, кто притязает на необыкновенность безо всяких на то оснований.

² Ср., напр.: Сиповский В.В. История русской словесности. СПб., 1909. Ч. 3, вып. 1. С. 95, 186, 203; вып. 2. С. 302-304.

³ См.: История русской литературы XIX века. СПб., 1908-1911. Т. 1-5.

⁴ Головин К.Ф. Русский роман и русское общество. СПб., б/г. С. 66.

⁵ Замотин И.И. Сороковые и шестидесятые годы. Варшава, 1911. С. 249.

⁶ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1981. Т. 3. С. 216. В дальнейшем примеры из русской фразеологии и паремиологии и толкования лексических значений даются в основном по этому источнику без специальных ссылок.

причем (что, в дальнейшей перспективе, важно и для нас) они населяют либо верхний (надземный), либо — чаще — нижний (подземный) ярусы мира¹. К подобным хтоническим созданиям питает явный интерес и романтическая культура. Здесь можно вспомнить — по контрасту — трагических «Эльфов» Л. Тика (1811) или ироническую «Королевскую невесту» Э.Т.А. Гофмана (1821)², а в русской литературе — «Черную курицу, или Подземных жителей» А. Погорельского (1829), которая, как отмечалось еще современниками³, восходит к тиковской сказке. Единый сюжет, организующий эти произведения, основывается на неудачной медиации между двумя «параллельными реальностями» — человеческой (обыденной, земной) и карликовой (чудесной, подземной).

В качестве особого (и также известного в романтическую пору) варианта хтонического мотива можно рассматривать и сопровождающееся эффектом миниатюризации попадание в замкнутое пространство⁴. В гофмановском «Золотом горшке» (1814) Ансельм (с которым не раз относили Акакия Акакиевича⁵ — его пародического собрата) за свою оплошность при переписывании очередного свитка архивариуса Линдгорста будет заключен в хрустальную склянку. В русской литературе сходная мотивная связка обнаруживается в «Пестрых сказках» В.Ф. Одоевского (1833)⁶. В третьей из них рассказана история о семействе пауков (от лица одного из них), которая стала жертвой некоего естествоиспытателя и очутилась в стеклянном сосуде, причем в финале своего горестного повествования паук обратится к читателям-людям с исполненным риторической патетикой вопросом, не есть ли земной шар — подобие такого же сосуда: «...что, если вся эта спесивая громада не иное что, как гнездо неприметных насекомых на какой-нибудь другой земле? Что, если исполинам, на ней живущим, вздумается делать над вами... физические наблюдения... а потом... выбросить и вас, и земной шар за окошко?»⁷ (запомним эту «энтомологическую» метафору). А в первой сказке сборника говорится о помещении в стеклянную реторту, содержимое которой дистиллировал на огне любознательный чертенок, целого дома, где был устроен многолюдный бал и где среди гостей оказался сам сочинитель. Когда он попытался выбраться из реторты, черте-

¹ Ср., к прим.: *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1868. Т. 2. С. 717-776; *Леви-Строс К.* Путь масок. М., 2000. С. 225 и сл., 234 и сл.

² О гоголевских параллелях к ней ср.: *Иваницкий А.И.* Гоголь. Морфология земли и власти. М., 2000. С. 144-145.

³ См. об этом: *Ботникова А.Б.* 1) Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). Воронеж, 1977. С. 67-68; 2) *Немецкий романтизм: диалог художественных форм.* Воронеж, 2004. С. 192 и сл.

⁴ В более широком контексте см., напр., главу о миниатюре и др. наблюдения: *Bachelard G.* Poetik des Raumes. Frankfurt a. M., 1999.

⁵ Ср.: *Мани Ю.В.* Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 69 и сл.

⁶ О пересечениях между «сказками» и гоголевским «Невским проспектом» см.: *Фаустов А.А.* Мечта и истина в «Невском проспекте» // *Филологические записки.* Воронеж, 2002. Вып. 18. С. 28-29.

⁷ *Одоевский В.Ф.* Пестрые сказки. СПб., 1996. С. 31-32.

нок поймал его щипцами (которыми «...энтомологи ловят мошек...»!)¹, засунул в словарь, и рассказчик, подобно остальным жертвам, едва не превратился в сказку («...глаза мои обратились в эпитафию, из головы понаделалось несколько глав, туловище сделалось текстом...»)². Однако случиться этого не успело. Сатаненок выронил несколько листов с узниками, уже *облепленными* словами, причем сочинителю удалось *отлепиться* от бумаги, и тогда он — в этот момент масштаб меняется — решил схватить своих товарищей, «...свернуть их в комок, запрягать в карман...»³ и — представить вниманию читателей в виде *пестрых сказок*. При всех очевидных расхождении, и у Гофмана, и у Одоевского устанавливается определенная эквивалентность между стеклом и письмом: как одно, так и другое позволяет сделать объектом наблюдения, выставить напоказ облеченного ими. И в «Золотом горшке» заточение в стеклянной банке сюжетно противопоставляется списыванию манускриптов потому, что герой-каллиграф занимается **переписыванием** чужих (и к тому же неведомых ему) знаков. Срисовывая их, Ансельм остается вне текста, не запечатлевает себя в нем, и единственное, чем герой себя выдает (и за что как раз подвергается «застеклению»), — ошибки при копировании, кляксы, являющиеся своеобразными подписями его «Я», а точнее, его профанного «Я».

Угадываются за фигурой «маленького человека» и другие литературные (и культурные) традиции. К примеру, можно сослаться на вертепный театр (об отражениях которого в творчестве Достоевского — особенно в «Господине Прохарчине» (1846) — уже писалось⁴) и вообще на «игрушечные» образы, периодически оживляемые духом фантазии. Упомяну хотя бы «Городок в табакерке» того же В.Ф. Одоевского (1834), где рассказывается о «сонной» экскурсии чудесно уменьшившегося мальчика в «городок», уместившийся внутри музыкальной табакерки и населенный персонифицированными деталями ее механизма. Не менее колоритна повесть А.Ф. Вельтмана «Не дом, а игрушечка!» (1850)⁵, фабульной основой которой послужила история знаменитого

¹ Там же. С. 15.

² Там же. С. 16.

³ Там же. С. 17.

⁴ Ср. серию работ: *Чернова Н.В.* 1) «Господин Прохарчин» (Символика огня) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1996. Т. 13. С. 36 и сл.; 2) «...а ну, как этак, того?»: «Господин Прохарчин» Ф. М. Достоевского и народная кукольная культура // Достоевский и современность. Старая Русса, 1996. С. 136-147; 3) «Господин Прохарчин» Ф. М. Достоевского и народная праздничная культура XIX века // Филологические записки. Воронеж, 2000. Вып. 14. С. 26-40.

⁵ См. о ней в связи с пушкинским творчеством: *Фаустов А.А.* Герменевтика личности в творчестве А. С. Пушкина (две главы). Воронеж, 2003. С. 141 и сл. Вклад Пушкина в историю «маленьких людей» связан, в первую очередь, с «Домиком в Коломне», отчасти — с «Медным Всадником», хотя в целом характер этот для пушкинской характерологии неактуален. Заметим, что Самсон Вырин (которого обычно числят среди родоначальников «маленьких людей») — герой совсем другого амплуа; в этом плане показательна ошибка в популярной статье М.Н. Эпштейна о фигуре переписчика, где пушкинский персонаж, помещенный в ряд «маленьких людей», сменит свое плохо вяжущееся с реноме

«нащокинского домика» — игрушечного домика, точно копирующего конструкцию дома настоящего, обставленного со всем тщанием особой на заказ выполненной миниатюрной мебелью и т.д. И весьма показательно, что в письмах А.С. Пушкина — близкого друга П.В. Нащокина — домик этот постоянно «заселяется». Так, в письме Наталье Николаевне 1831 года Пушкин напишет, что Нащокин для своего домика «...заказал фортепьяно, на котором играть можно будет пауку, и судно, на котором испразнится разве шпанская муха»¹; а в письме ей же 1836 года говорится: «Домик Нащокина доведен до совершенства — недостает только живых человечиков. Как бы Маша им радовалась!»². Помимо уже знакомого нам «энтомологического» мотива особенно характерна во втором письме подмена: дочь Пушкиных обрадовалась бы не самому домику, а — *человечикам*. Для Пушкина нащокинский домик — это готовые для забавного детского представления декорации, требующие персонажей и действия, за которыми можно было бы, как в театре, наблюдать. «Маленькие» существа точно вызываются к жизни взглядом зрителя.

II. К.Н. Батюшков

Короче говоря, «маленькие» люди — это достаточно пестрое сообщество, с давней и разветвленной родословной (которая не будет забыта и в дальнейшем). И, для чтобы перейти от него к тем бедным персонажам, которых обычно и называют этим именем, необходимо присмотреться к бытованию соответствующей словесной формулы, предваряющему ее рефлексивную обработку, к тому, кто и почему в литературных текстах именовался таким образом. И первая неожиданность, с которой мы сталкиваемся, состоит в том, что возникновение этой формулы связано не с Гоголем (как можно было бы предположить). Она, а точнее, не сама она, но как бы различные вариации на ее тему впервые появляются в полноформатном виде у К.Н. Батюшкова, причем, главным образом, в «скрытой» от читающей публики прозе. В наиболее концентрированном виде такая топика присутствует в письме Н.И. Гнедичу (август 1811). Батюшков начнет с полуиронического исчисления принадлежащего ему: «...я имею маленькую философию, маленькую опытность, маленький ум, маленькое сердчишко и весьма маленький кошелек». Затем очертания «Я» сократятся до пределов возможного: «мое маленькое... *mon infimement petit* (вспомни Декарта)» [134]³ (и это же выражение — в русском переводе — повторено в письме П.А. Вяземскому (26 августа

«маленького человека» героическое имя на имя господина Прохарчина, — *Семен Вырин* (*Эпитетин М.Н.* Парадоксы новизны. М., 1988. С. 65).

¹ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1994-1997. Т. 14. С. 245.

² *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч... Т. 16. С. 111.

³ Здесь и далее батюшковские тексты цит. по: *Батюшков К.Н.* Соч.: В 3 т. СПб., 1886. Т. 3 (с указанием в тексте страниц); *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1978 (с указанием страниц и пометой ЛП).

1811): «мое бесконечное малое» [137]). Затем будут изображены занятия этого исчезающего «Я»: «Часто, сложа руки, гляжу перед собою и не вижу ничего, а смотрю, а на что смотрю? На муху, которая летает туда и сюда». И под конец Батюшков с горечью напишет о *кровавых экстрактах* истории, о науке, которая не может утешить сердце, о безотрадности своего существования («...мое блаженство... улетело на крыльях мечты. Есть ли у меня желанья? Есть ли надежда? Я часто спрашиваю себя и отвечаю: нет!») [136-137].

В подобном меланхолическом ракурсе собственная «малость» прямо соотносится с «устройством» этой со всех сторон безвыходной реальности (в другом письме Батюшков сравнивает с *бедной мухой* самого себя [52]). Взор, ничего не ищущий ни в несбывшемся прошлом, ни в ничего не обещающем будущем, по сути своей слеп (*гляжу и не вижу*), рассредоточен до такой степени, что его бессмысленным вниманием если и может что-то завладеть (*а смотрю*), то какой-нибудь случайный микроскопический объект, «завязший» в остановившемся настоящем (вроде *мухи*, которая летает *туда и сюда*). Перед лицом такого оцепеневшего, наделенного *свинцовыми крыльями* [42] времени человек начинает распадаться, рассеиваться. И Батюшков, постоянно сетующий в письмах (по поводам самым разным) на то, что он «в тягость себе и ни к чему не способен» [48], что его мысли «улетают одна от другой» [52], что он никак не может «собраться с мыслями» [234], что его жизнь всего лишь «веществование», «ни то, ни се» [92], не случайно вспомнит Декарта, у которого идея бесконечного малого полагается в связи с опровержением существования атомов — мельчайших неделимых частиц материи, то есть полагается как продукт операции бесконечного деления¹. Такая невозможность быть «в полном разуме» [52], «вполне чувствовать» [206] оборачивается столь же настойчиво звучащим в батюшковских письмах мотивом — потери себя, безумия: «...если это состояние продолжится, то я сойду с ума» [93]; «Я с ума еще не сошел... но беспорядок моей головы приметен не одному тебе...» [226] (в автобиографической плоскости всё это не может не восприниматься как страшное предчувствие, тем более зловещее, что общий тон цитированных писем скорее шуточный, чем пророческий). А в записных книжках Батюшкова 1817 года такая «анемичность» его даст известный двойной автопортрет «в третьем лице», как будто под окуляром некоего стороннего наблюдателя (чем эффект расщепления будет подчеркнут еще сильнее): «В нем два человека... <...> эти два человека, или сей один человек живет теперь в деревне и пишет свой портрет пером на бумаге <...> Это я!» [ЛП 425-427].

Лекарством от этой «болезни» объявляется воспитание в себе способности к сосредоточению. В программной статье «Нечто о поэте и поэзии» (1815) Батюшков рассуждает о необходимости «пиитической *диэтики*», предписывающей поэту «особенный образ жизни». И главная цель подобной *диэтики* заключается в том, чтобы *вся жизнь* поэта, все его «...пристрастия клонились к одному предмету...» — к искусству, чтобы *вся жизнь* служила приготовлением к нескольким *плодотворным*

¹ См., напр.: Декарт Р. Соч.: В 2 т. 1989. Т. 1. С. 358-359.

минутам, когда поэт сумеет проявить свою *деятельную чувствительность* [ЛП 20-22]. В записных книжках аналогичное лекарство рекомендовано *слабому человеку*: «Внимание есть удивительный рычаг в морали... Внимание может даровать некоторое последование, некоторый порядок в поступках наших, некоторое равновесие мыслям и делам...» (под *вниманием* Батюшков подразумевает, в конечном счете, неусыпную нацеленность на исполнение воли Творца). И далее будет сказано о *бесперестанной честности* как источнике силы для такого человека: «Честность есть прямая линия...» [ЛП 427-428]. Две эти базовые метафоры (имплицитная и эксплицитная) — 'точка' для поведения поэтического и 'прямая' для поведения добродетельного, при всем их очевидном различии в одинаковой мере привносят дух геометрии туда, где всё как будто бы подчинено произволу случая и слепой судьбы.

Призыв к спасительной самодисциплине, однако, наталкивается у Батюшкова, когда он пытается прибегнуть к этому рецепту сам, на одно непреодолимое препятствие. В письме Н. И. Гнедичу (19 сентября 1809), например, читаем: «...где счастье? Я его иногда нахожу в кратких напряжениях души и тела... но тем более от напряжения органы изнемогают, и горести тут как тут» [49]. А в записных книжках, упомянув о своем *маленьком уме*, о *тягостном* будущем и настоящем, которое «едва ли существует», Батюшков на деле продемонстрирует — в жанре полупарадийного размышления — возможности отпущенной ему способности суждения [ЛП 411-412]. Задавшись вопросом, отчего он не может *рассуждать* (иначе говоря, пользоваться услугами дискурсивного — линейного — мышления), Батюшков приведет ряд *резонов* — под номерами и почти гротескно перемешав серьезное и комическое, значимое и всякой логической значимости лишённое. В этом перечне из 11 пунктов фигурируют, к примеру, *не довольно дороден, рассеян, не женат, не умею играть в бостон и в вист* и пр., а два последних *резона* отсутствуют вовсе, как будто рассудок иссяк от немислимых усилий, потраченных на придумывание доводов. А вот в качестве *первого резона* названо *мал ростом* — примета внешнего облика Батюшкова, никак не связанная причинно-следственно со способностью суждения, но зато выступающая отправной точкой для формирования батюшковского «личного мифа»¹, в свете которого все недостатки и несчастья действительно подверстываются под «малость» и обнаруживают между собой парадоксальное сродство. Так что, будучи человеком «маленьким», Батюшков оказывается не в состоянии руководствоваться правилами своей же науки жизни: моменты напряжения для него разрушительны, а держать в узде рассудок и направлять его к одной цели недостаёт сил.

Столь же противоречивы отношения батюшковского «маленького человека» со временем, у которого он воистину ощущает себя «в плену». **С одной стороны**, есть то, что позволяет заглянуть за «свинцовый» горизонт. Есть упование на то, что всё принадлежит к *вечному чертежу* и даже «малое» для земной памяти не погибает для правосудия и бессмертия небесного: «...ничто доброе здесь не теряется, подобно как ни одна

¹ В более широком историко-литературном контексте см. о нем: *Фаустов А.А.* Авторское поведение в русской литературе. Воронеж, 1997. С. 19 и сл.

былинка в природе...» [ЛП 181]. Есть мечта — *завидное поэтов свойство*, которая дает возможность не сходя с места путешествовать во времени и пространстве, а главное — возвращать утраченное (когда фантазия, соединяясь с воспоминанием, дарует облегчение от давящего, как *свинец, бремени настоящего*: «Часто предмет маловажный... даже безделка, пробуждают во мне множество приятнейших воспоминаний» [ЛП 395]). Недаром элегический раздел «Опытов в стихах и прозе» (1817) открывается «Надеждой», а завершается «Мечтой», в которой «малость» воспета как источник вдохновения для пиитов: «Их сердцу малость драгоценна. / Как пчелка, медом отягченна, / Летает с травки на цветок, / Считаю морем — ручеек; / Так хижину свою поэт дворцом считает, / И счастлив — *он мечтает!*» [ЛП 259]. (Собирающая мед пчелка «перелетела» в поэзию Батюшкова из оды Горация (IV, II), где она символизировала жизненный и поэтический принцип «велик лишь в малом» и контрастировала с парящим под облаками *диркейским лебедем* — Пиндаром, певцом подвигов и героев¹. Это вертикальное измерение было столь интенсивным, что в переложении оды В.В. Капнистом, например², невеликость пчелки была совсем затенена, и автор — антипод подобного орлу Ломоносова, *росска Пиндара*, — аттестовал себе так: «Но я, как пчелка над землею, / С трудом с цветов сосуща мед, / Я тиху песнь жужжать лишь смею: / Высокий страшен мне полет»³. В батюшковской «Мечте», напротив, затушевывается вертикальная антитеза, и противопоставляется не пчелка — лебедю / орлу («конкурентов» у нее здесь нет), а миниатюрный мир пчелки — «полномасштабному» миру, причем благодаря преобразующему дару мечты первый оказывается даже более грандиозным, чем второй.)

С другой стороны, однако, «малость» и препятствует тому, чтобы пользоваться благосклонностью мечты-воспоминания. *Маленькая муза* [462], и без того с трудом успевающая за редкими минутами вдохновения, стоит ей только очутиться за пределами своего мирка, теряет всякую «дееспособность». В. А. Жуковскому (3 ноября 1814) Батюшков напишет: «Я... крутился в вихре военном и, как слабое насекомое, как бабочка, утратил мои крылья» [303] (в «Мечте» эта ассоциирующаяся с радостью бабочка⁴ мелькает рядом со счастливой пчелкой). Лишившись «мечтательных» привилегий, поэт остается один на один с неузнаваемой реальностью и неузнаваемым самим собою (такой провал «мнемонической утопии» наиболее драматично выразился в «Воспоминаниях»⁵). Характерно, что в «Беседке муз», замыкающей поэтическую часть «Опытов», Батюшков, словно перечеркивая «пчелиный» финал «Мечты», вернется к капнистовской интерпретации

¹ Ср., напр., фетовский перевод: Оды Квинта Горация Флакка. СПб., 1856. С. 110.

² В связи с батюшковской «Беседкой муз» на нее указано в комментарии Н. В. Фридмана (*Батюшков К.Н.* Полное собрание стихотворений. М.:Л., 1964. С. 313).

³ *Капнист В.В.* Избр. произведения. Л., 1973. С. 158.

⁴ Ср. державинскую «Бабочку» (1802) (героиня которой, впрочем, была «преемницей» анакреонтического кузнечика) (*Державин Г.Р.* Соч. СПб., 2002. С. 465).

⁵ См. об этом: *Фаустов А.А.* Язык переживания русской литературы. Воронеж, 1998. С. 33-34.

мотива: «Увы! талант его ничтожен, / Ему отважный путь за стаю орлов / Как пчелке, невозможен». Показательна и общая композиция стихотворения. В фокусе первых двух строф — лирическое «Я», которое *спешит* восстановить алтарь *муз и граций* и принести им — «...дар любви **моей** и Гимн **поэта** благодарный!». В следующих трех строфах в центре — *поэт*, лирическое «Он», его «пересказанное» в индикативе моление (в двух строфах говорится о том, чего он не просит, в третьей — о чем просит). А в заключительных двух строфах между «Я» и «Он» складывается некоторое равновесие: строфы открываются императивом *пускай* и представляют собой пожелание поэту освободиться от *свинцового груза* забот, не быть затронутым *жадным временем* и быть даже в старости *беспечным*, «как дитя всегда беспечных граций» [ЛП 334-335].

Несложно заметить, что вся странность тут — в непроясненной референции «Я» и «Он»: то ли они указывают на один субъект, то ли на два разных. И истолковать эту непроясненность можно как результат расщепления его, самоотчуждения¹, как свидетельство о той безнадежности, которая делает невозможным больше молить от собственного лица об избавлении от гнета времени или даже — вообще молить о себе. И это уже нечто другое, чем недоступность мечты для поэта, дар которого погас. Поколебленной оказывается «доверенность к Творцу» [ЛП 201] (возвращаясь к приведенному выше эпистолярному образу, можно напомнить, что бабочка устойчиво ассоциировалась и с человеческой душой²). Цитированные выше строки из письма Н.И. Гнедичу (19 сентября 1809) предваряются таким пассажем: «Сегодня читал я, что Бог сотворил человека, и размыслил... И впрямь, где счастье?» [48-49]. В силу некоторой едва ли не нарочитой двусмысленности высказывания (первый соединительный союз можно воспринять как типичное для библейского стиля инициальное *и*) Бог тут, вместо того чтобы с удовлетворением взглянуть на дело рук Своих, как будто задумывается о том, не создал ли Он человека ему на горе. А такому человеку действительно не остается ничего другого, кроме как пожелать себе обратиться в ничто. Тому же Гнедичу Батюшков напишет (3 мая 1809): «...сердце так пусто, надежды так мало, что я желал бы уничтожиться, уменьшиться, сделаться атомом» [35]. Вопреки Декарту в этих строках предполагается существование мельчайших неделимых частиц, ибо стать атомом для «маленького человека» — единственный шанс хотя бы в таком ничтожестве совпасть с самим собою, перестать бесконечно распадаться, а значит — сделаться недостижимым для тягостей жизни. («Атомарный» мотив будет подхвачен потом и Гоголем, и Достоевским, причем у последнего он получит откровенно «космическую» размерность. В «Дневнике писателя за 1876 год», рассуждая о высшем достоинстве человека и вспоминая о том, как Вертер, прежде чем покончить с собой, простался с прекрасными звездами Большой Медведицы, Достоевский произнесет: «...он сознавал, каждый раз созерцая их, что он вовсе не атом и не ничто перед ними, что вся эта бездна таинственных чудес Бо-

¹ Ср. в другом контексте: Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. М., 1997. С. 91 и сл.

² Ср., напр., державинское «Бессмертие души» (1796) (Державин Г.Р. Соч... С. 233).

жих... равна ему и роднит его с бесконечностью бытия...» [22; 6]¹.) «Малость» как отличительный знак личности Батюшкова — не только продукт авторепрезентации, но и «литературный», а вернее, «паралитературный» факт, поскольку «ратифицируется» он в сочинениях, предназначенных не для печати, а для внутреннего пользования. Ограничимся только двумя примерами. В первой же редакции воейковского «Дома сумасшедших» (1814 — 1817) Батюшков изображен в виде посаженной в клетку певчей птички, которая на дне *баночки с водой* узревает *ужасного крокодила* (как известно, здесь пародируется навеянный Шатобрианом образ 'сердца — кладезя темных страстей' из батюшковского «Счастливец» (1810)): «Чудо! — Под окном на ветке / Крошка *Батюшков* висит / В светлой, проволочной клетке...»². Основной стилистический прием Воейкова — игра масштабами. Помимо самого уменьшившегося до величины птахи пиита и уместившегося в баночке крокодила (Воейков комически реализует метафору) это, разумеется, и клетка, в которую превратился батюшковский *домик* из «Моих пенат» (1811 — 1812), с его свитыми *под окном* птичьими гнездами. (Тематически, однако, Воейков ориентировался не столько на батюшковское стихотворение, сколько на текст-посредник — ответное послание В.А. Жуковского «К Батюшкову» (1812), где кров лирического «Ты» *светлостью пленяет*, огражден *забором*, а лирическое «Я» вопрошает: «Почто мы не с крылами / И вольны лишь мечтами, / А наяву в цепях?»³.) И тот же прием столкновения масштабов задействован при портретировании Батюшкова в послании Жуковского «Ареопагу» (1814 — 1815) — стихотворном ответе Батюшкову и Воейкову на их критику сочиненного Жуковским послания «Императору Александру». Представлен Батюшков так — *малютка*, но *гигант по дарованью*; затем, не согласившись с батюшковским упреком, что облик Наполеона в «александровском» послании кое-где сбивается на *карикатуру* [301], Жуковский парирует: «Вот ты б, малютка, был карикатура, / Когда бы мелкая твоя фигура / Задумала с развалин встать / И на вселенну посверкать»⁴. Но самое поразительное, что это приятельское перешучивание получит более чем трагическое продолжение. В 1826 году уже душевнобольной Батюшков напишет стихотворение «Подражание Горацию» (и снабдит его прозаическим французским переводом). И эта ода, в целом созданная по канве державинского «Памятника» (и основывающаяся на идентификации себя автором с громкозвучным *парнасским исполином*), содержит отчетливые следы и двух посланий Жуковского — дружеского и официального. Первое из них открывается сообщением о том, что Батюшков свой суд «В парнасский протокол вписал / За скрепой Аполлона», и припадением обвиняемого к Февову божественному трону; во втором Наполеон занят, среди прочего, тем, что *кует* царствам *цепи*

¹ Здесь и далее тексты Достоевского цит. с указанием в тексте тома и страниц по: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972-1990.

² Поэты 1790 — 1810-х годов. Л., 1971. С. 299.

³ *Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4 т. М.;Л., 1959. Т. 1. С. 125.

⁴ Там же. С. 245, 248.

плена¹. Соответственно, лирический субъект батюшковской оды — *царь* на Пинде; Наполеон для него — *наш друг*, а свое могущество он обрисовывает так: «Не Аполлон, но я кую сей цепи звенья, / В которые могу вселенну заключить» (по-французски начало цитаты звучит еще более категорично: «Apollon est nul») [589]. Не осмелившись прямо занять место гигантского *хищника царств* (с которым Жуковский Батюшкова иронически соотносит), батюшковский лирический субъект «довольствовался» тем, что узурпировал власть Аполлона, а вместе с ней — и приписанные тому воинственные устремления г la Napoleon. Освободившись от оков своего рассудка, своего *маленького ума*, «маленький человек» Батюшкова обратился в того, кем быть ему заведомо было заказано.

III. Н.В. Гоголь

Следующая «аватара» «маленького человека» приходится на творчество Гоголя, и хотя, на первый взгляд, гоголевские образы связаны с батюшковскими слабо (и в «контактном» плане это, вероятнее всего, так и есть), на глубине между ними обнаруживаются необычайно рельефные линии сродства. Начнем с «Ревизора» (1836) и примыкающих к нему «автокомментаторских» текстов — единственного гоголевского произведения, где всплывает занимающая нас словесная формула. В «Отрывке из письма... после первого представления «Ревизора»...» Гоголь назовет *маленькими человечками* Бобчинского и Добчинского [4; 102]². Эта вполне карнавальная пара коротышек, которые «чрезвычайно похожи друг на друга» [4; 10], появляются, как правило, вместе и даже имеют «одно на двоих» имя Петр Иванович — имя (особенно на фоне «выiskanной» гоголевской антропонимики) бесцветное, никакое (у Гоголя его носит еще только один персонаж — слуга из драматического фрагмента «Лакейская» (1839 — 1840)). Эти «сдвоенные» герои говорят *скороговоркою*, перебивают друг друга (из-за этой *торопливости*, как напишет Гоголь в позднейшем «Предупреждении...» к пьесе (1846), Бобчинский «даже немного заикается» [4; 115]), *чрезвычайно много жестикулируют* и перемещаются зачастую бегом (*петушком*, как выразится Бобчинский), так что всё вместе это создает впечатление некоей хаотизированности их облика, его «смазанности».

В результате фонетического «наплыва» (для Гоголя обычного) образованы и фамилии героев, разнящиеся лишь начальным звуком, однако это минимальное различие позволяет вступить в игру и семантическому фактору. *Бобчинский* очевидно «рифмуется» с *бобом*, что целиком укладывается в представление о «малости» героя, и одно из единичных упоминаний у Гоголя бобов это их качество фиксирует. В «Повести о

¹ Там же. С.245, 207.

² Здесь и далее гоголевские тексты цит. с указанием тома и страниц по: *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937-1952.

капитане Копейкине» читаем: народу в генеральской приемной было, «как бобов на тарелке» [6; 201]; здесь одновременно актуализированы признаки 'малости' и 'множественности'. (Знаменателен и тот более общий контекст, в котором появляется «бобовый» троп. Имя героя *повести* производно от названия мелкой монеты, бывшей единицей счета¹; а в его (имени) фонике звучит настоящее «капельное» эхо — *капитан Кан'эжкин*. Да и рассказывающий историю почтмейстер не оставит ее без надлежащего комментария: «...а там размер-то, размер каков: генерал-аншеф и какой-нибудь капитан Копейкин! 90 рублей и нуль!» [6; 204].) Но *Добчинский* подобную семантическую интенцию разрушает. В этой фамилии можно уловить намек на *добу* (время, пору) — слово, известное ряду славянских языков (украинскому в частности) и русских диалектов; а можно услышать (особенно учитывая «полонизированную» окраску фамилий героев) и скрытое созвучие с *дубом* (= польским *dąb'om*, славянским *dąbъ'om*)². И в этом втором случае возникнет «растительная» пара (*боб* — *дуб*), строящаяся по типично карнавальной модели: не зря *Добчинский* *немножко выше* и *сурьезнее* *Бобчинского*.

Оба эти прочтения не столь произвольны, как может показаться. Во время своего «визита» к Хлестакову герои обратятся к нему с просьбами. *Добчинский* попросит о том, чтобы его сын, рожденный до брака, был признан законным и «...назывался бы так, как я: *Добчинский-с*» [4; 66]. (Во второй рукописной редакции и в сценическом варианте текста первого издания пьесы *Добчинский* дальше говорил: «Теперь это запрещено, я знаю, но потому только, что об этом просят большею частью **маленькие люди**, а если большой человек попросит, то оно сейчас делается» [4; 316; ср.: 4; 427].) *Бобчинский* же, в свою очередь, попросит, чтобы Хлестаков сказал в Петербурге *всем вельможам разным* и самому государю, что «...в таком-то городе живет Петр Иванович *Бобчинский*» [4; 66-67]. Иными словами, оба героя озабочены признанием свыше: один (повыше и посурьезнее) — своего рода, своей фамилии; другой — своей собственной личности. «Маленький человек» сам по себе — *нуль*, и нуждается в том, кто удостоверил бы, санкционировал его существование, причем, как явствует из хитроумно-простодушного рассуждения *Добчинского* (*запрещено, но потому только...*), такое означение «своего» является чем-то прямо противозаконным — для человека, не имеющего на бытие никаких прав. И это стремление вопреки всем реальным основаниям утвердиться в государственном пространстве находится в очевидной пародийной параллели к упованию «маленького человека» Батюшкова на Высшую память, на правосудие Божие, перед лицом которого прославленный в веках подвиг в *великих обстоятельствах* равен безвестному доброму делу в *обстоятельствах малых*.

С этой точки зрения понятным становится и то, почему *Добчинский* может восприниматься как «замаскированный» *Дубчинский*. В фольклорно-мифо-логической системе мысли (в том числе славянской) дуб —

¹ Ср.: *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 249-250.

² См.: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 547. Возможность такого прочтения подсказана автору проф. А. А. Кретовым.

священное дерево: он символизировал мужское начало, твердость, мощь, наделялся исцеляющей силой (особенно в народной «педиатрии») и служил одним из воплощений «древа жизни», соединяющего миры и зоны¹. И в гоголевских текстах, в которых связанная с дубом лексика и топика — в самых разных ее вариантах — представлена и вообще широко, такого рода архетипический ореол проглядывает не раз. (Сошлюсь только на два контекста. В экспозиции «Сорочинской ярмарки» говорится о *подоблачных* дубах, а в «Майской ночи...» дубы хотя и уступают неведомому древу², но, в любом случае, ему подобны: «Ни один дуб у нас не достанет до неба. А говорят... есть где-то... такое дерево, которое шумит вершиною в самом небе, и Бог сходит по нем на землю...» [1; 65].) В такой «космологической» перспективе и в бобах проявляются другие их свойства. Фольклорная сказка знает не только о выросшем до неба дубе, но и о таком же бобовом стебле³; а в славянской мантике гадание на бобах — одно из самых распространенных⁴. Так что бобы тоже по-своему причастны к медиации — и в пространстве, и во времени (сопряжена с ними и идея плодovitости!). И в этом смысле то, что именно Бобчинский и Добчинский обнаруживают «ревизора» и приносят о нем известие, весьма характерно (в «Предупреждении...») направленность героев вовне себя Гоголь выделит как некую роковую черту их жизни: «...это люди, выброшенные судьбой для чужих надобностей, а не для своих собственных» [4; 115]).

«Посредническая» активность *маленьких человечков*, однако, оказывается чрезмерной и более чем неудачной. И здесь стоит напомнить, что в паремииологии закреплено весьма скептическое отношение к гаданию на бобах: *Чужую беду на бобах разведу, а к своей ума не приложу (на бобах разведу — 'легко успокою, разрешу на словах')* или *Ходит, да походя бобы разводит (бобы разводит — 'болтает, говорит чепуху')*. А когда выяснится, что история эта, в которой Бобчинский и Добчинский сыграли роль «спускового крючка», всего лишь морок, карнавальные герои будут бесповоротно развенчаны, и на них посыплется серия обидных слов, о трех из которых — и для гоголевского лексикона редкостных (*пачкуны проклятые, колпаки, сморчки короткобрюхие*) — нужно сказать особо. *Пачкун* (прямое его значение — 'замарашка, грязнуля') встречается у Гоголя еще раз в «Носе» (1836), где так обругает Ивана

¹ Ср., напр.: *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения... Т. 2. С. 292-305; *Агапкина Т.А.* Дуб // *Славянские древности*. М., 1999. Т. 2. С. 141-146.

² Вероятнее всего, имеется в виду здесь апокрифический кипарис, хотя автору остался неизвестным фольклорный источник того мотива, который возникнет в словах Ганны.

³ См.: *Афанасьев А.Н.* Русские народные сказки: В 3 т. М., 1984-1985 (№№ 20, 21). С бобами в этом их качестве конкурирует горох (см. о его фольклорно-этнографической семантике: *Успенский Б.А.* Фольклорные разыскания в области славянских древностей. М., 1982. С. 107). Ср. о версии мотива, известной в англо-саксонском ареале: *Дандес А.* Фольклор: семиотика и / или психоанализ. М., 2003. С. 81-82.

⁴ См.: *Сахаров И.П.* Сказания русского народа. Русское народное чернокнижие. Русские народные игры, загадки, присловья и притчи. СПб., 1885. С. 141. В более широком фольклорно-этнографическом контексте см. о бобах: *Плотникова А.А.* Бобы // *Славянские древности*. М., 1995. Т. 1. С. 201-202.

Яковлевича его разгневанная жена, узрев вынутый из хлеба отрезанный нос. И это бранное именование соседствует с давно замеченными словами, намекающими на мужское бессилие незадачливого цирюльника: «...долга своего скоро совсем не в состоянии будет исполнять... <...> Ах ты пачкун, бревно глупое!» [3; 50]¹. *Колпак* (в пейоративном употреблении — 'беззаботный, простоватый человек') появляется у Гоголя в «Женитьбе» (1833 — 1835), и опять-таки в контексте «сексуализированном» — в очередной ругательной тираде, с которой Кочкарев приступит к Подколесину: «Лежит, проклятый холостяк! <...> ...дрянь, колпак, сказал бы такое слово... да неприлично только. Баба!, хуже бабы!» [5; 19]. Наконец, слово *сморчок* ('заморыш, коротышка, маленький и уродливый') — у Гоголя вообще раритетное, однако эротическая семантика «мифологических» грибов вскрыта давно², и быть *сморчком* — под таким углом зрения — ничего хорошего не означает. (Любопытно, кстати, что *сморчок* загадывается в одной из загадок так: *Стоит дурак, на нем колпак, ни шит, ни бран, ни вязан, а весь поярчатый*.)

Короче говоря, сюжетная несостоятельность Бобчинского и Добчинского коннотируется в этом заключительном эпизоде как несостоятельность мужская. «Дуб» низводится до «сморчка». И в такой «обратной перспективе» отмеченный смысл получает то, что в самохарактеристике Батюшкова неспособность к рассуждению поставлена в соответствие с тем, что он не женат. Не менее характерно, что в «Предупреждении...» Гоголь несколько странным образом сравнит своих героев, об одном из которых специально будет сказано, что тот холост: «Добчинский **даже** снабжен небольшой лысинкой, на середине головы; **видно, что** он не холостой человек, как Бобчинский, но уже женатый. Но при всем том Бобчинский берет верх над ним... и даже несколько управляет его умом» [4; 115]. Вступление в брак как будто сопровождается появлением клейма в виде *лысинки* (в гоголевских текстах весьма экзотичного знака), но ничуть не прибавляет герою «самостоянья». Будучи неравными себе, *маленькие человечки*, даже обретя свою «половину», утвердиться в себе не могут, поскольку дополнять этой «половине» в них нечего. И потому в *немой сцене* герои окончательно возвратятся к той сдвоенности, которая зримо запечатлена в движении навстречу друг другу всех частей их тела, как бы слиющихся в подобие целого: «*Бобчинский и Добчинский с устремленными движеньями рук друг к другу, разинутыми ртами и выпученными друг на друга глазами*» [4; 95]. На время найдя устойчивый центр существования вне себя — в страхе перед Хлестаковым (перед *вельможей*) и в надежде благодаря дальнему Другому означить себя «по отдельности», герои под занавес устремляются к единственно им доступному — друг к другу.

* * *

¹ Ср.: Ермаков И.Д. Очерки по анализу творчества Н.В. Гоголя. М.; Пг., 1923. С. 187-188.

² См. хотя бы известную статью: Топоров В.Н. Семантика мифологических представлений о грибах // *Balkanica*. Лингвистические исследования. М., 1979. С. 242-243 и др.

Два других гоголевских персонажа, о которых пойдет речь дальше, «маленькими людьми» у Гоголя не именуются, однако традиционно они рассматриваются в качестве даже не «рядовых представителей» интересующего нас характерологического типа, а его образчика (особенно первый из них), и в этом случае, как мы убедимся, привычный взгляд на вещи является правым. Эти персонажи — Акакий Акакий Башмачкин и Аксентий Иванович Поприщин. Герой «Шинели» (1842) изображен в том масштабе и в том тематическом ключе, которые нам уже отчасти знакомы. Сторожа в департаменте, где служил Акакий Акакиевич, «...даже не глядели на него, как будто бы через приемную пролетала простая муха»; сам герой, хлебая дома свои щи, ел их, не замечая, «...с мухами и со всем тем, что ни посылал Бог на ту пору»; а о смерти Акакия Акакиевича говорится, что она не обратила на себя «...внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп...» [3; 143, 145, 169]. (В ранних набросках повести был задействован вскользь и «орнитологический» код, уже опробованный в «батюшковском» контексте: «На фраке у него вечно были перья...» [3; 447].) И этот особый ракурс свойствен не только номинации, но и гоголевской стилистике в целом. Еще Д.И. Чижевский обратил внимание на повышенную частотность и особую функцию в повести словечка *даже* (вроде *даже самых тараканов*), устанавливающего в «мирке бедного чиновника» деформированную шкалу отношений между персонажем и объектами¹, а С.Г. Бочаров связал между собой «выисканную» гоголевскую манеру письма и «выпытывающий» взгляд Автора на реальность². Продолжая эти суждения, можно сказать, что Автор «Шинели» уподобляет себя *естествонаблюдателю*, который все же решил подвергнуть изучению встретившийся ему экземпляр «мухи» (в первом варианте повести такая установка была выражена почти открыто, и героя своего Автор представлял читателям даже так: «...в существе своем это было очень доброе животное...» [3; 446]).

Повесть открывается пространным описанием героя, в сюжетном плане совершенно как будто бы бесперспективным. Всё в Акакиевиче отличается пресекающей любую динамику неизменностью: от чина — до внешнего облика. В департаменте (и повествователь едва ли не согласен с этим) «...уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» [3; 143]. (Заметим эту *лысину*, указывающую не на «женатое» состояние героя, как у Добчинского, а скорее на отсутствие даже вероятности такового, на изначальную старость. Впрочем, и *лысинка* героя комедии, появившаяся в позднейшем «Предупреждении...», будучи брачной метой, о мужественности Добчинского никак не свидетельствовала. В соответствии с оптикой позднего Гоголя, предпочитающего глядеть вдаль и вглубь, знак может вести *мимо* вещей к их сути, зачастую противополо-

¹ Чижевский Д.О «Шинель» Гоголя // Дружба народов. 1997. № 1. С. 212 и сл.

² Бочаров С.Г. О стиле Гоголя // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С. 412 и сл., 435 и сл.

ложной видимому¹.) Главное же, Акакий Акакиевич, в образе которого, по выражению А.А. Григорьева, Гоголь «...начертил последнюю грань обмеления Божьего создания...»², «...умел быть довольным своим жребием...» [3; 146]. То, в чем «маленький человек» Батюшкова полагал для себя последнюю возможность — *уничтожиться*, сделаться неделимой (а потому и не подверженной гибельным изменениям) частицей, для гоголевского героя было *вечным status quo*. Появившись на свет *готовым* в своей «малости», Акакий Акакиевич точно и не жил вовсе³ — не соприкасался ни со временем, ни с окружающим пространством, для которых он был целиком слеп («Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякой день на улице...» [3; 145] и пр.).

В этом аспекте симптоматична уже фамилия героя — Башмачкин, о которой повествователь с нарочитым глубокомыслием заметит, что «...она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом... ничего этого неизвестно» [3; 142]. Между тем установить ее происхождение вполне возможно и без обращения к литературному контексту (который подробно реконструировал М. Вайскопф). Башмак — обувь по преимуществу женская (в таком качестве она фигурирует и в «Шинели»)⁴, а в «Женитьбе» — в устах Кочкарева — соответствующее слово превратится в адресованную Подколесину брань: «Это просто старый бабий башмак, а не человек...» [5; 56]. Такая «феминизация» облика Акакия Акакиевича естественно вписывается в круг связанных с «маленькими людьми» мотивов, «разыгрывающих» их мужскую неполноценность. Однако башмаки у Гоголя носят не только женщины. В «Сорочинской ярмарке», к примеру, упоминается о цыганских башмаках [1; 28], а в «Тарасе Бульбе» (1835, 1842) — о жидовских [2; 79, 155]. В «Записках сумасшедшего» (1835) чулки и башмаки надеты на ноги Поприщина, попавшего в *Испанию* [3; 212], а в «Риме» (1842) говорится о *призраке* восемнадцатого века, проходящем по римской улице «...в виде черного аббата с... черными чулками и башмаками...» [3; 237] (перед нами «негатив» призрака из эпилога «Шинели» — «мертвеца в виде чиновника», с *бледным, как снег, лицом!* [3; 169, 172]). И этот «римский» образ не один раз мелькает в гоголевских письмах. М.С. Щепкину Гоголь растолковывал (1840), что в Италии так облачаются «...донуны все эти люди: аббаты, ученые и проч...» [11; 305]; а сестрам рассказывал (1838), сравнивая римский быт с петербургским: «Сколько в Петербурге попадается на улице офицеров военных, столько в Риме аббатов, попов

¹ Ср.: Фаустов А.А. О гоголевском зрении (Между «Арабесками» и вторым томом «Мертвых душ») // Филологические записки. Воронеж, 1997. Вып. 8. С. 104 и сл.

² Григорьев А.А. Гоголь и его последняя книга // Русская эстетика и критика 40 — 50-х годов XIX века. М., 1982. С. 113.

³ Ср. «демоническую» интерпретацию этого: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 316-317 и др.

⁴ Эти соображения высказаны в докладе проф. В.Ш. Кривоноса на конференции к 75-летию Ю.В. Манна (Москва, 2004). Ср. напрашивающееся психоаналитическое толкование башмаков: Rancour-Lafferriere D. Out from under Gogol's «Overcoat». Ann Arbor, 1982. P. 91-93.

и монахов <...> Священники и аббаты... в черных чулках и башмаках <...> ...доминиканцы, совершенно одеваются, как женщины, особенно старушки: в темных и черных капотах...» [11; 177]. Так что башмаки у Гоголя — это еще и примета костюма иноземного (с особенным акцентом на конфессиональной чуждости), и притом анахроничного. (Крайне замечателен последний эпистолярный фрагмент, в котором рядом с башмаками появляется и *капот* (так сослуживцы иронически называли старую шинель Акакия Акакиевича) и открыто перебрасывается тематический мостик между «чужим» и «женским».)

И действительно, Акакий Акакиевич — своего рода иностранец на петербургских улицах. В метонимическом смещении это с иронической буквальностью проглядывает в сравнении героя, чья шея, высываясь из излишне узкого воротничка, казалась *необыкновенно длиною*, с такими же *гипсовыми котенками*, которых «...носят на головах целыми десятками русские иностранцы» [3; 145] (не будем касаться других значимых для портрета «малости» семах этого сложного тропа — 'биоморфности', 'игрушечности', 'множественности'). В такой плоскости и косноязычная речь героя, состоящая наполовину из таких *частиц*, которые «...решительно не имеют никакого значения» [3; 149], воспринимается как некая чужеземная галиматья. И подобное «выпадение» из реальности — другая сторона самотождественности героя в его ничтожестве, совпадения с собой до такой степени, что он (как сказано в первоначальной редакции) и «...на себя почти никогда не глядел, даже брился без зеркала» [3; 447]¹. Однако эта по-своему счастливая самодостаточная жизнь легко разлетается, и по причине, существенно отклоняющейся как от батюшковской концепции «малости», так и от переразвивающей ее концепции «Ревизора».

Будучи копиистом, Акакий Акакиевич себя в переписываемых текстах не репрезентирует (если не считать почерка, представляющего героя иконически: повествователь не преминет заметить, что занявший место Акакия Акакиевича новый чиновник *выставлял* буквы «...гораздо наклоннее и косее» [3; 169]). Тот символический регистр, в котором стремились означить себя «маленькие люди» Батюшкова и — на свой лад — *маленькие человечки* из «Ревизора», для героя «Шинели» лишен смысла. В переписывании Акакию Акакиевичу «...виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир», однако это мир, в котором «Я» героя никак не отпечатывается и не опознает себя. Скорее наоборот (и в этом еще можно усмотреть — в перевернутом виде — действие прежней логики репрезентации), «буквенный» мир отражается, как в зеркале, в «безличной личности» героя («...в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его»)². Отождествляя себя с «другим» даже соматически, себя в ходе этого герой не идентифицирует. Характерно, что то более важное дело, которое в порядке вознаграждения поручил однажды Акакию Акакиевичу один из директоров его де-

¹ Ср.: Бочаров С.Г. Пушкин и Гоголь: «Станционный смотритель» и «Шинель» // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 230.

² Ср.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя... С. 326, 336 и др.; Drubek-Meyer N., Meyer H. Gogol medial: *skaz(ka)* und *zapiski* // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Bd. 39. S. 136-137.

партамента, заключалось в том, чтобы в требуемом документе «...переменить заглавный титул, да переменить кое-где глаголы из первого лица в третье» [3; 144]. Изменить заглавие и превратить субъект речи в персонаж — значит «авторизировать» текст, хотя бы грамматически сделать его выражением своего «Я». И неудивительно, что задача эта для Акакия Акакиевича оказывается невыполнимой. Неидентифицируемость себя посредством «символической формы» письма служит самым условием существования героя, поскольку вследствие этого письмо обращается в экран, закрывающий его (героя) от мира (Акакий Акакиевич «...если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки...» [3; 145]). При помощи искусства каллиграфии фантазийное «Я» гофмановского Ансельма смогло обрести независимость от «Я» профанного и «эмигрировать» в *Атлантиду*. Акакий Акакиевич благодаря переписыванию вообще «деперсонализируется», отчуждается от своего «Я»¹, которое остается в непробужденном, «атомарном» состоянии, только и дающем «маленькому человеку» ощущение безопасности и едва ли не «младенческого» единства с самим собою.

Пространство жизни Акакия Акакиевича, непроницаемое со стороны символической, обнаруживает, однако, свою уязвимость для действия сил материальных. *Бедствием* для героя стал — петербургский **мороз**, который с определенного времени начал *пропекать* Акакия Акакиевича, пользуясь *грехами* его множество раз латанной, истертой старой шинели (и пародийно перелицовывая историю одного из св. Акакиев, который вместе с другими мучениками Севастийскими принял мученическую смерть в **ледяном** озере²). *Идея* новой шинели рождается в сознании героя не под знаком чаемой перемены символического — символично-онтологического — статуса, будь то романтическое освобождение от профанного «Я» или агиографическое совлечение с себя брэнной плоти. Шинель задумывается как самая необходимая вещь, и поэтому она вносит «разбалансировку» в каллиграфическую утопию Акакия Акакиевича. Еще только мечтая о будущей шинели, герой однажды, переписывая бумагу, «...чуть-было даже не сделал ошибки...» [3; 155], а вернувшись домой после службы в своей обновке, в предвкушении вечернего празднования шинели — вопреки обыкновению — «...после обеда уж ничего не писал, никаких бумаг...» [3; 158]. Герой просыпается для жизни («...самое существование его сделалось как-то полнее... <...> Он сделался как-то живее, даже тверже характером...» [3; 154-155]), прозревает для той самой реальности, от которой был столь надежно заслонен экраном письма («Акакий Акакиевич глядел на всё это, как на новость» [3; 158] и пр.), и в результате — погибает. Выйдя за пределы своей бессознательной самотождественности, герой не выдерживает обретенной *полноты* существования, эволюции, развертывания своего «Я».

¹ Ср.: *Murašov J.* Orthographie und Karneval. Nikolaj Gogol's schizoidees Schriftverständnis // *Ibid.* S. 86-87.

² Ср.: *Peuranen E.* Акакий Акакиевич Башмачкин и Святой Акакий // *Studia Slavica Fennica.* 1984. Т. 1. С. 122-133.

Но тем самым и шинель, возникшая в жизни Акакия Акакиевича по контрасту с переписыванием, обнаруживает некую «сверхматериальность». Не раз предпринимались попытки интерпретации повести и заглавной ее «героини» в аллегоризирующем ключе¹, и хотя подобная практика излишне прямолинейна², шинель действительно выступает как такая вещь, которая вторичным образом семиотизируется, и к тому, как это происходит, необходимо присмотреться внимательнее. Собственно, шинелей в повести две — старая и новая, и окончательный поворот сюжета к катастрофической развязке совершается в те злополучные предпраздничные часы, когда герой, воспользовавшись обретенной им способностью видеть, сначала повесил новую шинель, чтобы полюбоваться ею, а потом «...вытащил, для сравнения, прежний капот свой, совершенно расплзшийся. Он взглянул на него, и сам даже засмеялся: такая была далекая разница!» [3; 158]. Это посрамление и отвержение прежней шинели — жест многосмысленный. Прежде всего, он прочитывается в «гендерном» плане. *Капот* — знак «феминности», «немужественности» персонажа (в такое же подобие *капота* облачен Плюшкин в эпизоде, когда Чичиков никак не может решить, баба это или мужик). Напротив, новая шинель для Акакия Акакиевича (по часто цитируемым словам) — «приятная подруга жизни» [3; 154]³, и он, выйдя на вечернюю улицу, сполна выкажет проснувшуюся в нем мужскую прыть, сначала заглядевшись на выставленное в витрине фривольное изображение красавицы, а потом даже *подбежав* за какой-то «молниевидной» дамой. Но за этим «эротическим» сюжетом кроется другой, более существенный.

История обретения и утраты новой шинели накладывается в повести на другую — зеркально-симметричную ей (и ею затененную) историю о невозможности избавиться от шинели прежней (после ограбления герой явится на службу «...в старом капоте своем, который сделался еще плачевнее» [3; 163]). А эта вторая история по общей своей структуре (и некоторым деталям) похожа на известный и в Европе арабский рассказ, повествующий о человеке, который сначала ставил на свои старые туфли (башмаки!) всё новые и новые заплатки, потом тщетно пытался туфли выбросить / уничтожить и в конце концов поплатился за это гибелью⁴. В семиотическом ракурсе *капот* Акакия Акакиевича **Башмачкина**, подобно туфлям Абу-л-Касима, относится к числу объектов, которые связаны с субъектом отчасти иконически, но прежде всего ин-

¹ Ср., напр.: *Tschizewskij D.* Zur Komposition von Gogol's «Mantel» // Forum Slavicum. München, 1966. Bd. 16. S. 100-126; *Hippisley A.* Gogol's «The Overcoat»: a Further Interpretation // Slavic and East European Journal. 1976. V. 20. P. 120-129. Целую коллекцию подобных толкований (с обширной литературой вопроса) см. в книге М. Вайскопфа.

² Ср. критические суждения: *Манн Ю.В.* Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою» // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 192-196.

³ Ср., напр.: *Кривонос В.Ш.* Шинель-блудница (Вокруг «Шинели» Гоголя) // Творчество Н. В. Гоголя: истоки, поэтика, контекст. СПб., 1997. С. 30-35.

⁴ См.: *Неклюдов С.Ю.* Тайна старых туфель Абу-л-Касима. К вопросу о мифологической семантике традиционного мотива // От мифа к литературе. М., 1993. С. 198-213.

декальсно (в терминах Ч.С. Пирса). Будучи неотторжимым знаком своих владельцев, они не проявляют «динамических» свойств до тех пор, пока не нарушается непосредственный, соматический контакт между ними и их обладателями. И когда Акакий Акакиевич решится заменить прежнюю шинель новой, он как будто запустит опасный сюжетный механизм, совершив поступок еще более рискованный, чем так и не состоявшаяся «авторизация» переписываемых бумаг. То, что могло бы затронуть символическую самоидентификацию и пробить в «буквенной» защите брешь, в области репрезентации неконвенциональной вызывает поистине катастрофические последствия.

В «Шинели» эта давняя сюжетная схема «сверхдетерминирована», однако, самым характером «маленького человека», который не в силах сделать шаг в будущее и преодолеть рамки «старого» — неподвижного — времени. Близкая коллизия питает и сюжет о новой шинели, который — в одной из его проекций — может интерпретироваться как испытание героя. В отличие от *капота* шинель эта — нечто целиком от героя автономное, и масштаб такой автономии задается тропом, переключающим события повести в особое смысловое (и интертекстуальное) измерение: «...перед самым концом жизни (Акакия Акакиевича. — А. Ф.), мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь...» [3; 169]. *Светлый гость* — «комбинированная» цитата из нескольких стихотворений В.А. Жуковского¹ (таких, как «Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу», «Лалла Рук», «Таинственный посетитель»), как бы из поэзии Жуковского в целом. (В том же сюжетно-тематическом освещении, кстати, Гоголь рисует в письмах пребывание Жуковского в Риме в 1839 году! А.С. Данилевскому — накануне расставания с поэтом — он напишет: «Пусто мне делается без него. Это был какой-то небесный посланник ко мне, как тот **мотылек**, им описанный, влетевший к узнику» [11; 197]. А самому Жуковскому после отъезда того из Рима Гоголь признается: «...оборачиваюсь, чтобы сказать слово вам и, оборотившись, вижу и как будто слышу пустоту...» [11; 203].) Подобные видения предполагают у Жуковского, говоря схематично, двойную реакцию — элегическую (когда смотрящий смиряется с мимолетностью откровения и лишь перенастраивает свой взгляд так, чтобы поверх вещей уловить *незримое*) и балладную (когда герой вроде Вадима отправляется на поиски неведомого вслед за своим потусторонним *вождем*). В «Шинели» не происходит ни одного, ни другого. Герой повести не только не примет с *благодарностью* то, что шинель в его жизни *была*, но от ее потери погибнет. В то же время, прозрев, он в решающий момент откажется от этой своей способности: возвращаясь после праздничного ужина домой и добравшись до бесконечной, подобной жизненному *морю*, площади, герой устрашится. «Нет, лучше и не глядеть», подумал и шел, закрыв глаза...» [3; 161], для того чтобы открыть их ровно в ту минуту, когда перед ним возникнут грабители: эффект здесь такой, как если бы, зажмурившись, герой вызвал похитителей из ниоткуда. Увлеченный новой

¹ Ср.: Сурков Е.А. Тип героя и жанровое своеобразие повести Н. В. Гоголя «Шинель» // Типологический анализ литературного произведения. Кемерово, 1982. С. 67-68; Смирнова Е.А. Жуковский и Гоголь // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 256-258.

шинелью за границы своего «мушиного» мирка, Акакий Акакиевич окажется не в состоянии соответствовать законам мира «большого» (интертекстуальным воплощением которого и выступает поэзия Жуковского) — и этого несовпадения масштабов не перенесет. Мотыльки могут гостить у мух разве что в басне!

Как известно, повесть, однако, на этом не завершается, и *бедная* история Акакия Акакиевича получает *фантастическое* продолжение — «...как бы в награду за непримеченную никем жизнь» [3; 169] (такая «патетическая» (в терминах С.М. Эйзенштейна) композиция, основывающаяся на принципе «выхода за», сближает историю Акакия Акакиевича с историей капитана Копейкина¹). Точнее говоря, функция эпилога — двойная: он одновременно призван «валоризировать» «маленького человека» и «девальвировать» «одно значительное лицо», а в конечном счете — подчеркнуть относительность самой «значительности». Это поддерживается и несомненной ситуативно-тематической аналогией между сценами ограбления Акакия Акакиевича и «одного значительного лица», уравнивающей героев: оба возвращаются с дружеского ужина, выпив там по два бокала / стакана шампанского; один приударяет за сомнительной дамой, а другой отправляется к не менее сомнительной Каролине Ивановне; оба *вдруг* сталкиваются с грабителями; и пр.; «значительное лицо» удостоится даже типично башмачкинского эпитета — *бедное*, а чиновнику-мертвецу придется *по плечам* генеральская шинель. (В позднем покаянном письме М.А. Константиновскому (1848) Гоголь напишет, подразумевая катастрофу «Выбранных мест...» и переводя тему из социальной тональности в теологическую: «...диавол, который <тут> как тут, раздул до чудовищной преувеличенности даже и то, что было и без умысла учительствовать, что случается всегда с теми, которые понадеяются несколько... на свою *значительность* у Бога» [14; 40].) Собственно, такая двойная переоценка начинается в повести раньше, выражена в тексте открыто и в эпилоге лишь достигает кульминации. Об Акакии Акакиевиче на первых же страницах говорится, к примеру: «Если бы соразмерно его рвению давали ему награды, он... может быть, даже попал бы в статские советники...» [3; 147] (заметим, что «одно значительное лицо» лишь недавно получило генеральский чин, т. е. сделалось действительным статским советником). А «одно значительное лицо» характеризуется так, чтобы сразу же поставить его «значительность» под вопрос: «Впрочем место его и теперь не почиталось значительным в сравнении с другими еще значительнейшими» [3; 164]. Да и постигшие Акакия Акакиевича бедствия подаются в соответствующем «укрупнении». Ту самую риторически развернутую фразу, в которой по очереди упоминаются *муха с естествонаблюдателем* и *светлый гости*, замыкают слова о существе, на которое «...нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира...» [3; 169]. По общей моралистической установке всё это напоминает батюшковское упование на то, что малое перед лицом небесной справедливости равно великому, однако возвышение героя у Гоголя вдвойне

¹ Ср.: Зарецкий В.А. Народные исторические предания в творчестве Н. В. Гоголя. История и биографии. Екатеринбург; Стерлитамак, 1999. С. 34.

подозрительно — и в плане своей достоверности, и постольку, поскольку едва ли можно счесть в полном смысле *наградой* участь неупокоенного мертвеца. Акакий Акакиевич становится персонажем своеобразной городской былички. Батюшковский эсхатологизм не просто «заземляется»: «маленький человек», дабы в нем обнаружилась своя «значительность» и он был занесен в анналы хотя бы какой-то истории, демонизируется, и к тому же по-гоголевски — на «шутовской» (по злому определению Ф.М. Достоевского) манер¹.

* * *

Приступая к «Запискам сумасшедшего», мы делаем шаг назад не только во времени: та сложная (если не запутанная) семиотизация «малости», которая совершается в «Шинели», здесь, как и в «Ревизоре», сводится как будто бы к попытке символического самоутверждения «маленького человека». Однако в истории Поприщина есть немало обстоятельств, которые, будучи чрезвычайно значимы и для биографии «маленького человека» в целом, пока еще не представляли в нашем разыскании крупным планом. В первую очередь, разумеется, это безумие героя, которое доводит до предела (и до травестийного накала) те «раздваивающие» тенденции, которые наблюдались в батюшковской характерологии. Но если у Батюшкова имелось в виду по преимуществу распадение «маленького Я» под влиянием всевозможных внешних стихий, его «растаскивание» по частям, то в гоголевской повести перед нами нечто иное. Исходная точка сумасшествия Поприщина — усомнение в тождественности самому себе: «Может быть я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? Может быть я сам не знаю, кто я таков» [3; 206]. В действительности диапазон метаморфоз, которые испытывает в повести статус героя, еще фантастичнее. На одном полюсе — *разбесивший* Поприщина приговор начальника отделения: «...ведь ты нуль, более ничего» [3; 198]; на другом — объявление себя испанским королем. (Напрашивающаяся параллель к этому — меняющееся обличье Хлестакова, о котором Городничий скажет: «...худенький, тоненький — как его узнаешь, кто он? ...точно муха с подрезанными крыльями» [4; 53]. Но хотя на героя падает метафорический отблеск «малости», к «маленьким людям» он отнесен быть не может: Хлестаков — неопределенная величина, текучая субстанция, с легкостью принимающая ту форму, которая ей предоставляется. Того динамического напряжения между «Я» и миром, которое присуще характеру «маленького человека», в мимикрирующей личности Хлестакова как раз нет.)

Стремление героя «Записок сумасшедшего» обнаружить в себе — Другого, идентифицировать себя — как Другого² ориентировано, «намагничено» по социальной вертикали (герой наделен говорящими за себя фамилией **Поприщин** и именем А(в)ксентий, от греческого *αὐχαιῶν*

¹ Ср.: *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 98-100; *Маркович В.М.* Петербургские повести Н.В. Гоголя. Л., 1989. С. 19 и сл.

² Ср. в другом контексте: *Rancour-Lafferriere D.* Out from under Gogol's «Overcoat»... P. 56.

— расти»¹, а это стремление, в свою очередь, предопределяет тот основной вектор, по которому организовано жизненное пространство героя². Испания для Поприщина — лишь последняя граница, Ultima Thule того закрытого мира, в котором обитают «их превосходительства» и в который он так жаждет хотя бы заглянуть. (Потом герой откроет, что и Китай — та же Испания. В безумной поприщинской географии границы смыкаются: крайний Восток совпадает с крайним Западом, подобно тому как слова *Китай* и *Испания* оказываются омографами («Я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай» [3; 212])³.) Пространство героя имеет концентрическое строение, когда каждый круг уводит всё дальше и дальше от «своего» — к «другому», воспринимаемому как истинно «свое»: «Хотелось бы мне рассмотреть поближе жизнь этих господ... <...> Хотелось бы мне заглянуть в гостиную, куда видишь только иногда отворенную дверь... <...> Хотелось бы заглянуть туда, на ту половику, где её пр-во... <...> Хотелось бы заглянуть в спальню... там-то, я думаю, чудеса, там-то, я думаю, рай, какого и на небесах нет». Это заклинательное перечисление прочерчивает путь к тому месту, где должны сбыться matrimониальные мечтания героя, до поры до времени вытесняемые из речи и сознания («ничего, ничего... молчание») [3; 199-200 и др.]. В такой перспективе и присвоение королевского сана выглядит чем-то вроде выполнения брачной задачи (самому себе заданной), которое должно было бы увенчаться «свадьбой». В такт с этим сюжетом во многом развивается вся «история болезни» героя. Начальник отделения назовет Поприщина *нулем*, уличив героя в том, что он *волочится* за директорской дочерью; открытие того, что он король, герой совершит вскоре после того, как узнает о предполагаемом сватовстве к Софи камер-юнкера; появившись наконец-то в департаменте и раскрыв свое *инкогнито*, раписавшись на бумагах *Фердинанд VIII*, герой отправится прямо в директорскую квартиру, в её святая святых — в уборную «невесты», чтобы сообщить той об ожидающем ее невообразимом счастье; а в финале повести герой будет целиком отброшен назад — и в пространстве (к родному дому), и во времени (обратившись в *бедного сиротку*, в *больное дитяtko*, просящее пожалеть о нем его матушку) (в вариантах текстах было и так: «Ты видишь, как жестоко поступают со мною за любовь» [3; 571]). Возвышение от *нуля* до *короля*, долженствовавшее привести к полному успеху брачных исканий, заканчивается срывом, падением до точки еще более низкой, чем в начале всей истории, абсолютным провалом «мужественности» (напомню здесь еще раз, что и в облике Акакия Акакиевича справедливо усматривались не только «феминные», но и «инфантильные» черты)⁴.

Такая направленность на «другое» обуславливает особую акценти-

¹ Ср.: *Drubek-Meyer N., Meyer H. Gogol medial...* S. 133.

² Об интертекстуальном фоне к этому см. в Экскурсе А.

³ Ср.: *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова... С. 283. Добавлю, что Китай так же, как Испания, традиционно считался государством с особенно жесткой социальной стратификацией.

⁴ Ср.: *Кривонос В.Ш.* Мотивы художественной прозы Гоголя. СПб., 1999. С. 154 и сл.

рованность в повести оппозиций «далекое / близкое», «внешнее / внутреннее», «вмещающее / вмещаемое» и т. п., разнообразных «зон контактов» и обслуживающей их топике. Из множества возможных примеров сошлемся на несколько наиболее колоритных и важных для нашей темы. Свое сумасшествие, «затуманенность» своей головы, когда он *сумасбродно* полагал себя титулярным советником, герой объясняет так: «...люди воображают, будто человеческий мозг находится в голове; совсем нет: он приносится ветром со стороны Каспийского моря» [3; 208]. Географические открытия Поприщина соединяются с орнитологическими: «...я узнал, что у всякого петуха есть Испания, что она у него находится под перьями» [3; 213] (учитывая, что петух — птица, связанная с восходом солнца, отметим в обоих контекстах еще и «восточный» мотив). Директора департамента Поприщин сравнит с *пробкой*, которой *закупоривают бутылки*, а лицо вредоносного начальника отделения — с *аптекарским пузырьком* [3; 209, 198] (достанется и самому Поприщину, о котором в собачьей переписке сказано: «Совершенная черепаха в мешке...» [3; 204]; вмещение тут возведено «в квадрат»!). Согласно той же логике выстраивается персонажный ряд в безумных откровениях героя, где смещение «профессиональных» функций происходит по обозначенной оппозиционно-тематической оси: *портные* (которые, вместо того чтобы шить одежду, мостят улицу), *цирюльник* (который, вместо того чтобы стричь и брить клиентов или, по крайней мере, отрезать им носы, занимается изготовлением *малиньких пузырьков* с червячком честолубия и размещением их под языком у жертв, а кроме того — помощью турецкому султану в распространении магометанства), *бочар* (который делает луну — *нежный шар*, в котором обитают носы, потому людям и невидимые), *аптекари* (которые, передоверив другим фармацевтические обязанности и аптечные склянки, пишут письма, почтмейстерами запечатываемые и, как известно из «Ревизора», — распечатываемые) [3; 210, 212, 211]. Не случайно и то, что «Записки сумасшедшего» густо населены носами (уступая в этом лишь «Носу»), «высовывающимися» в исключительно ответственных ситуациях (об одной из которых мы уже упомянули). Бросившись поднимать уроненный Софи платок, Поприщин поскользнулся и «чуть-чуть не расклеил носа», а когда герой отправился к Фидели, дабы *допросить* ту, собачонка его «...чуть не схватила... зубами за нос» [3; 197, 201]. Как заметил В.В. Набоков, всё это — вариации на темы русской идиоматики и паремологии (типа *не видеть дальше носа*, *совать нос* и пр.)¹, где нос как бы очерчивает сферу достигаемого / недостижимого для его субъекта. И отсюда же необычайно значимая роль в повести одорастического кода, который опять-таки членит пространство по линии «другое» (притягивающее) — «свое» (отталкивающее). Поднятый Поприщиным платок — «...совершенная амбра! так и дышит от него генеральством», а вот район Мещанских улиц, где живет Фидель, вызовет у Поприщина совсем иные ассоциации: «...из-под ворот каждого дома несет такой ад, что я, заткнув нос, бежал во всю прыть» [3; 197, 200]. Наконец, возник-

¹ Набоков В.В. Николай Гоголь // Набоков В.В. Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993. С. 252-253.

нет нос и еще в одном характерном контексте. *Добираясь* до того, отчего происходят *все эти* социальные *разности*, Поприщин пустится в размышления: «Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него же нос не из золота, а так же, как и у меня... ведь он им нюхает, а не ест...» [3; 206]. Нос тут косвенно сопоставлен с глазом и прямо противопоставлен рту по вполне прозрачному «дистанционному» признаку: подсматривающий глаз и выниживающий, повсюду лезущий нос отвечают за проникновение в «другое», рот же довольствуется тем, что в него попадает. Но у этого пассажира есть и еще один — собственно семиотический — аспект, и он приводит нас к другой теме.

Обширный интекст «Записок сумасшедшего» — письма генеральской собачонки Меджи, и эта «собачья» тема многообразно сопряжена с уже прослеженной топикой¹. В фольклорно-мифологической системе числения собаки связаны с «чужим»² (у Гоголя в «Пропавшей грамоте» и в «Ночи перед Рождеством» собачьими мордами / рыльцами наделены черти, а в «Вие» *страшным* собачьим лаем «оркестрована» общая демоническая атмосфера происходящего). В самых разных архаическим культурах бытует представление, что собаки даже сторожат вход в потустороннее царство³. В «Записках сумасшедшего» этот «семантический ореол» подвергается иронической «секуляризации»: собака в повести — согладатай и хранитель секретов «генеральского» мира, *чрезвычайный политик* («... всё замечает, все шаги человека») [3; 210]. С помощью собачьих писем Поприщин и рассчитывает открыть тайны реальности для него недоступной: «...я узнью все дела, помышления, все эти пружины, и доберусь наконец до всего» [3; 201] и пр. (опосредованно тут обыгрывается и такая отмеченная собачья способность, как нюх). Разумеется, за подобной «политической» миссией собак кроется и хорошо известная литературная традиция, где не только собаки (типа сервантесовско-гофмановской собаки Берганцы)⁴, но и другие неантропоморфные существа (от ослов — до бесов и духов) пользуются своей возможностью «скрытно» находиться рядом с людьми и наблюдать за ними. И в письмах Меджи задействован один из излюбленных в таких случаях приемов — «очуждение» (по слову Б. Брехта), когда привычное для людей преподносится как необычное, непонятное, смешное. Так рисуются его превосходительство и, в особенности, эпопея с ожиданием и получением им ордена: «...очень странный человек. Он больше молчит <...> Возьмет в одну руку бумажку, другую сложит пустую и

¹ Тема эта интересно (хотя и не бесспорно) анализируется в статье: *Ковач А.* Поприщин, Софи и Меджи (К семантической реконструкции «Записок сумасшедшего») // Гоголевский сборник. СПб., 1993. С. 113-120.

² О литературных преломлениях этой «палеосемантики» ср.: *Смирнов И.П.* Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 186-203.

³ Ср., напр.: *Геннеп А. ван.* Обряды перехода. М., 1999. С. 141.

⁴ Ср.: *Spieker S.* Writing the Underdog. Gogol's *Zapiski Sumasshedshogo* and its Pretext // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 28. S. 41-56.

говорит: получу или не получу? <...> ...я ровно ничего не могла понять, понюхала сапог и ушла прочь <...> Я увидела какую-то ленточку. Я нюхала ее, но решительно не нашла никакого аромата...» [3; 202-203]. Собаке на этот раз отказывает «политическое чутье», зато ее взгляд на вещи подозрительно сближается с точкой зрения самого Поприщина, который так же не может проникнуть в «ментальный» мир «другого»: «Всё молчит! а в голове, я думаю, всё обсуживает. Желалось бы мне узнать... что такое затевается в этой голове» [3; 199]. «Другое» отгорожено полосой молчания, бессловестности, которая если и нарушается, то речениями, добраться до смысла которых нельзя, подобно тому как нет и *приступа* к той *учености* на иноземных языках, которой наполнены книжные шкафы в кабинете директора. (Такая негативная коммуникация достигает апофеоза в анекдоте о рыбе — олицетворении немоты, которая три года назад выплыла на поверхность, чтобы сказать «...два слова на таком странном языке, что ученые... еще до сих пор ничего не открыли» [3; 198].) Но дело не исчерпывается еще одной кодировкой отчужденности желанного мира. Ничего не унюхав в орденской ленточке, Меджи обнаруживает то же, что и Поприщин, не находящий у камер-юнкера ни третьего глаза, ни золотого носа (или Городничий, сокрушающийся о том, что «муху» теперь не отличишь от ревизора). Вся реальность устроена так, что по видимым знакам нельзя сделать правильных умозаключений об их референтах, но потому, с другой стороны, и возможно вообразить себя испанским королем. Та релятивизация «значительности», которую в 1840-е годы Гоголь предпримет с опорой на «внутреннее зрение», пока еще заключается в рашатывании символической репрезентации, в одновременном утверждении «ненадежности» знаков и их неотменимости, вынуждающей «подкреплять» воображаемый королевский титул — королевской мантией. И лишь в собачьем мире, не вовсе порвавшим с естественной семиотикой и еще умеющим пользоваться не только носами, но и «ртами» («Если бы мне не дали соуса с рябчиком...» [3; 203]), *лысинка* на лбу возлюбленного Трезора, которого Меджи так превозносит перед камер-юнкером, с несомненностью еще может выступать метой его неоспоримой «мужественности».

Рассуждая о собаках (и, в частности, комментируя письма Меджи), Поприщин колеблется между двумя полярными их оценками. Собаки прославляются за сверхчеловеческий ум, и тут же обвиняются во всякой *собачине*. Вообще, в русском языке репутация у собаки не самая лучшая (от *собачьей жизни до собачьей смерти*), да и у Гоголя большинство собак приходится на пейоративное выражение *собачий сын / собачьи дети*¹ (эта формула обладает в гоголевской реальности такой парадигматичностью, что в «Женитьбе» Яичницу отговорят менять фамилию на Яичницын, поскольку «...будет похоже на собачий сын!» [5; 29]). Поприщинские оценки с достаточной отчетливостью распределяются по универсальной для повести оси: когда собачонка *подает человека* (то есть — их превосходительств), она удостоивается похвал; когда берется

¹ Применительно к «Тарасу Бульбе» см.: *Кривонос В.Ш.* Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006. С. 54-66. О «гоголевских» собаках ср., к прим., также: *Иваницкий А.И.* Гоголь... С. 117-119 и др.

за свою — собачью, «неблагородную» — жизнь или за самого героя, решительно порицается за *вздор*, *дрянь* и пр. И это двоение (наряду с уже указанными пересечениями между собачьим и поприщинским кругозорами) заставляет увидеть в собачьей «теме» своего рода психоаналитическую проекцию, при которой амбивалентный портрет собак оказывается отражением двойной точки зрения героя на самого себя, принимаемого лишь в качестве не себя, а Другого. Недаром о доме **Зверкова**, в котором обитала Фидель, говорится: «...а нашей братья, чиновников, как собак, один на другом сидит» [3; 196] (при том, что 'множественность' — одна из входящих в поле «малости» сем). Так что, можно сказать, Поприщин хотел бы сменить собачью жизнь — на генеральскую, на человеческую. Расширив контекст, сошлось еще на фрагмент «повести о двух Иванах», где собрано несколько интересующих нас мотивов. Об Агафии Федосеевне, которая окончательно рассорила Ивана Никифоровича с его другом-соседом, рассказчик заметит: «...для чего это так устроено, что женщины хватают нас за нос так же ловко, как будто за ручку чайника? <...> ...однако ж она схватила его (Ивана Никифоровича. — А.Ф.) за... нос и водила за собою, как собачку» [2; 241]. Все это высказывание, разыгрывающее идиому *водит за нос* и имеющее давно замеченный эротический подтекст, представляет мужчине-собачку как раба коварной женщины, что, в определенной транскрипции, мы наблюдаем и в «Записках сумасшедшего» (нелишне добавить к этому, что собака символизирует меланхолический темперамент и что с ней ассоциируется безумие)¹. И этой же проективной логикой объясняется то, что территория повести довольно активно обжита не только собаками, но и птицами² (с одной из которых, обладательницей миниатюрной *Испании*, мы уже столкнулись) — метафорическими «двойниками» «маленького человека». Ее превосходительство для Поприщина — *птичка* и *канарейка*, а начальник отделения — *цапля* (у него и волосы на голове — *хохолком*). Но еще оригинальнее персонаж из собачьего письма: «Бобов был очень похож в своем жабо на аиста...» [3; 204]; *Бобов в жабо* (в каламбурно-геометрическом смысле) — что-то вроде бобов на тарелке. Превращая Других в птиц, Поприщин словно стремится забыть о том, что сам он — птица не важная.

Собаки в повести — не только говорящие, но и пишущие, и письмо их — в оценочном горизонте героя — отличается той же двупланностью, что и «житейские воззрения». Поприщин удивляется его *правильности* (которой и у начальника отделения нет) и рядом говорит о *неровном слоге*, о *мерзком языке*, о том, что в одном письмеце «...и числб не выставлено» [3; 203] (в «Выбранных местах...», в письме о русском театре, Гоголь, ополчившись на тех, кто, взявшись не за свое дело, сочиняет *преглупые* бумаги, вспомнит поговорку: «Писал писачка, а имя ему собачка» [8; 272]!). Но в таком же двоящемся ключе воспринимается героем и письмо как таковое. С одной стороны, «правильно писать может только дворянин»; писание людей неблагородных «...большею частью механическое: ни запятых, ни точек, ни слога» [3; 195] (ср. к этому

¹ Ср.: Бенъямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 155.

² Ср.: Ковач А. Поприщин, Софи и Меджи... С. 110-113.

наименование дома Зверкова *машиной!*). С другой стороны, безумный Поприщин отказывает письму во всякой ценности — и не только переписыванию (что еще можно было бы понять), но и письму эпистолярному, вполне авторскому: «...я не стану переписывать гадких бумагах ваших!»; «Что письмо? Письмо вздор» [3; 208, 213] (вторая реплика предваряет слова об аптекаре, которые в вариантах текста смыкались с «собачьей» темой: «Письма пишут аптекари, да и то прежде смочивши укусом язык, потому что без этого всё лицо было бы в *лишнях*» [3; 569]). Письмо недостойно короля (подобно тому как в молчание облечена в повести генеральская особа), однако весь парадокс заключается в том, что Поприщин продолжает вести свои *записки* до тех пор, пока не «лишится» королевского сана, ибо сам этот сан в некотором смысле — не более чем произведение работы письма¹. (За ним иногда признаются откровенно магические функции (как в случае с Испанией и Китаем): движение пера совмещает друг с другом несопадающие референты.) Так что поприщинская неудовлетворенность письмом порождена зависимостью от него, невозможностью его отбросить. Не зря герой наделяет письмо свойством *правильности* — пунктуационной расчлененности, календарной упорядоченности и т. д. Без такой формальной артикулированности письмо не могло бы служить орудием идентификации пишущего, поддержания его символической самоидентичности. Однако сумасшествие как раз *правильность* и разрушает, подрывая сами предпосылки существования героя в качестве короля. А потому недовольство письмом — это еще и страх срыва. И эта «диалектика чувств» в ее динамике наиболее явно запечатлена в датировке подневных поприщинских записей. Открытие героем того, что он — король, ломает нормальный календарь. День *величайшего торжества* надписан — *Год 2000 апреля 43 числа* [3; 207]. Здесь пока царит гипербола: выставляются нарочито «хилиастический» год (зачинающий новое тысячелетие и утраивающий, преодолевающий «нулевой» статус героя) и немислимое число. Вторая запись датирована так: *Мартобря 86 числа. Между днем и ночью* [3; 208]. И главный принцип датировки уже другой — размывание временных границ: месяцы «наплывают» друг на друга, а части суток друг от друга «отодвигаются». В двух же последующих надписях происходит неприкрытая *собачина* — ликвидация чисел и календаря вообще: *Никоторого числа. День был без числа и Числа не помню. Месяца тоже не было. Было чорт знает, что такое* [3; 210]. Затем Поприщин пытается время обуздать: датируя запись *Число 1* [3; 213], он задает новую нулевую точку отсчета; и в три дня ему до некоторой степени удается сдержать напор деструктивности. Но лишь для того, чтобы в заключительной надписи она взяла над ним полный верх:

Чи 34 сло Ми. дао. wндээф 349.

[3; 214].

Слова здесь всячески искорежены: грамматически не согласованы, разбиты на части, сокращены, смещены внутри себя, перевернуты (и по горизонтали, и по вертикали), а числа механически вдвинуты в этот

¹ Ср.: Куонжич Д. Воспаление языка. М., 2003. С. 84.

«квазисловесный» ряд и тем аннулированы как числа. И это торжество хаоса — преддверие падения с трона и обрыва письма.

Любопытен календарь и еще в одном отношении. Как можно предположить, начало безумного поприщинского царствования хронологически приближено к новогодним, рождественским праздникам. (По крайней мере, последняя «человеческая» дата в *записках* — 8 декабря (и герой заметит, что в департамент он не пошел), а в *мартobre* мы узнаем, что герой не был на службе более трех недель. Кроме того, по точному наблюдению Д.И. Черашней¹, в поприщинском тексте назойливо всплывает сочетание 34: дважды — в прямом виде, один раз — в обращенном (43), и еще один раз — в обращенном и удвоенном (86), а у Гоголя есть сочиненный накануне Нового года фрагмент «1834».) В такой перспективе Поприщин — подобие святочного ряженого, «короля на час»². Но так или иначе воцарение и низвержение героя совершается по карнавальному закону инверсии, переворачивания, выявляющих символическую эквивалентность противоположностей: «нуля» и царственной особы, чиновничьего вицмундира и королевской мантии, Китая и Испании, Востока и Запада и т. д. Но если конечная цель карнавала — обновленное восстановление старого, то тут на свои места возвращается разве лишь то, что покидало их в безумном воображении Поприщина, «на письме». Карнавал этот выходит далеко за рамки символических манипуляций (превращаясь едва ли не в прототипическое для него ритуальное жертвоприношение)³, а потому — при обратном движении карнавального маятника — Поприщин оказывается не за чиновничьим столом, а в сумасшедшем доме, где его приводят в себя ударами палки и ледяной водой. Так символическая репрезентация целиком компрометируется. Попытка учредить новую землю и новое время заканчивается выпадением из символической реальности вообще. А дальше действительно наступает молчание.

* * *

Всё это разработанное Гоголем (при «незримой» поддержке Батюшкова) образно-смысловое поле определит те магистральные линии, по которым будет достраиваться и перестраиваться характер «маленького человека». Схематично они выглядят так. Во-первых, особое переживание времени, когда герой искушаем желанием, разомкнув то настоящее, в котором он чувствует себя, как в скорлупе, добиться «права на биографию» (по выражению Ю.М. Лотмана), выйти в другое, движущееся, время, где «старое» сменяется «новым». Во-вторых, особое переживание пространства, когда герой преследуем стремлением очутиться не на «своем», а на «другом» месте⁴ (и в этом смысле «маленький

¹ См.: *Черашняя Д.И.* «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя: гипотеза нераскрытой пародии // Кормановские чтения. Ижевск. 1993. Вып. 1. С. 114-124.

² Впрочем, ряженные как будто бы на «царский» сан не покушались (ср.: *Ивлева Л.М.* Ряженые в русской традиционной культуре. СПб., 1994. С. 213-230).

³ Ср.: *Жирар Р.* Насилие и священное. М., 2000.

⁴ О категории «места» у Гоголя (в основном применительно к «Носу») ср., напр.: *Peace R.* The Enigma of Gogol. New York, 1981. P. 136-139; *Hansen-Löve A.* «Gögel». Zur Poetik der

человек» противоположен «лишнему», у которого как раз «своего» места нет¹). В-третьих, озабоченность проблемами авторепрезентации, в различных ее семиотических режимах, прежде всего — в символическом (письмо, чин и пр.), но также и в неконвенциональном («одежном»). В-четвертых, повышенное внимание к «гендерной» тематике, связанной с мечтой «маленького человека» утвердить себя в своей «мужественности». В-пятых, характерологически отмеченная топика, ключевыми кодами которой выступают «энтомологический» и «орнитологический» и которая основывается на игре масштабами, несоответствием между «маленьким» человеком и «большим» миром. «Маленькие люди» — герои с неустойчивой самоидентичностью, и в гоголевских произведениях обозначились два полюса ее обретения, одинаково катастрофические. На одном находится Акакий Акакиевич Башмачкин, совпадавший с собой в полной самозамкнутости; на другом — Поприщин, столь же абсолютно отождествивший себя с Другим. Но в обоих случаях такое равенство с собой оказывается ложным (один герой — «эмбрион» личности, другой — не более чем самозванец), а потому равно нестабильным и гибельным. И весь этот гоголевский капитал был пущен в оборот и канонизирован в первую очередь теми, кто был объявлен наследниками Гоголя, писателями, вошедшими в литературу вместе с молодым Ф.М. Достоевским.

IV. Рядом с Ф.М. Достоевским

Еще наиболее пронизательные из критиков «натуральной школы» уловили то общее направление, в котором «натуралисты» отклонились от своего «родоначальника». Гоголь, по словам Ю.Ф. Самарина, был *рудодоком*, открывшим *под землю* неизведанную область поэзии (показательна эта «хтоническая» метафорика), русские же «натуралисты» усвоили его открытия *одностороннее*, ограничились воспроизведением обнаруженной Гоголем *пошлой стороны действительности*, не заглядывая глубоко, изнутри своей души в этот мир, «неподвижный и ровный, как бездонное болото»². «Натуралисты» подхватили и заострили до *карикатуры* ту тенденцию, которая наблюдалась (как мы отчасти видели) у позднего Гоголя и заключалась в «материализации» знаковой сферы, в наделении особым статусом вещиственности и как следствие — в «уплощении» зримого мира³. Особый

Null- und Leerstelle // Wiener Slawistischer Almanach... Bd. 39. S. 183-194; Фаустов А.А. О гоголевском зрении (Между «Арабесками» и вторым томом «Мертвых душ») // Филологические записки. Воронеж, 1996. Вып. 7. С. 46 и сл.; отчасти — Кривонос В.Ш. Гоголь: Проблемы творчества и интерпретации. Самара, 2009. С. 160-179.

¹ См.: Фаустов А.А. Возникновение лишнего человека... С. 6-22.

² Самарин Ю.Ф. О мнениях «Современника» исторических и литературных // Русская эстетика и критика 40 — 50-х годов... С. 167-168.

³ См.: Фаустов А.А. Герменевтика повести Гоголя «Портрет» // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2003. С. 115-117 и др.

интерес в этом «ревиизионистском» наследовании представляет творчество Я.П. Буткова, и в первую очередь его «Петербургские вершины» (1845, 1846)¹. В «Порядочном человеке» повествователь иронически разделит всех людей на два разряда — *крошечных (мелких)* и *порядочных*. Разница между ними обусловлена размером жалования (зависящем от должности и чина), вообще в количестве денег, которыми они располагают и которые определяют не только их вес в обществе, но и нечто гораздо большее (точно по Марксовой формуле «товарного фетишизма»): «Ясно, что разум и дарования заключаются в самых рублях, а рубли сообщают свои качества тем, у кого они в руках» [227]². И хотя тон повествователя (как это нередко бывает у Буткова) саркастичен, изображаемый им мир таков, что отсутствие денег на самом деле превращает *крошечного* героя в «род ходячей машины для письма» [224] (и легко может довести в конце концов до больницы для умалишенных), но и их внезапное появление чревато тем же безумием (как это случится с героем очерка «Сто рублей», выигравшим в лотерею означенную в заглавии сумму, сниженный эквивалент башмачкинской «идеи шинели», — **«светлый образ** абсолютного благополучия» [272]). В этой «одномерной» реальности деньги обладают почти мистической — и для «маленького человека», за редкими исключениями, разрушительной — силой, и неудивительно, что в характерологии Буткова превалирующим оказывается «финансовый» код (один из наиболее состоятельных персонажей «Петербургских вершин» даже фамилию носит Гельдзак — «денежный мешок»). В «Горюне» (1847) возникнет (видимо, единственный раз у Буткова) и занимающая нас характерологическая идиома. Повествователь передает размышления своего героя: «...нельзя не отдать справедливости так называемым **маленьким людям** и ничтожным обстоятельствам: хотя человеческое самолюбие и отрицает важное влияние их на различные явления в нравственном мире, однако оно существует...»³. В целом бутковская логика зеркально-симметрична той, которая развивается Автором «Шинели». Если бедствия Акакия Акакиевича уравнивались с теми, которые обрушиваются на великих мира сего, то у Буткова *погода, кредиторы* и прочие совсем не роковые обстоятельства одинаково поджидают как людей *порядочных*, так и *маленьких*, только одним они благоприятствуют, а другим совсем наоборот. И действие этих определяющих судьбу *ничтожных* причин, в конечном итоге, регулируется отсутствием / наличием финансовых капиталов. Апология символического сменяется в бутковской реальности апологией денег — этой самой двусмысленной семиотической материи, находящейся в постоянном колебании между символическим и материальным, между

¹ Об историко-литературном месте Буткова ср.: *Чистова И.С.* Бутков и Достоевский (из истории литературного движения 40-х годов XIX века) // Русская литература. 1971. № 4. С. 98-111; *Манн Ю.В.* Диалектика художественного образа... С. 81-83. Ср. также известные работы В.В. Виноградова о «сентиментальном натурализме».

² «Петербургские вершины» цит. с указанием в тексте страниц по: Русский очерк. 40 — 50-е годы XIX века. М., 1986.

³ *Бутков Я.П.* Повести и рассказы. М., 1967. С. 196.

чистым означающим и референтом¹.

Столь же ощутимой деформации подвергается и хронотоп «маленького человека». Вместо пусть и призрачного, но права на память в бутковском мире есть одно безусловное и всеобщее право — на вечное забвение. Эпитафия повествователя «Горюна» своему бедному герою, который, покинув свет, не собрал вокруг своей могилы никого, издевательски утешительно гласит: «Это, впрочем, не мешает ему быть забытым так же, как забываются те, которых поминают гастрономическим обедом, как будет забыта эта история, как забудут и нас с вами, о благосклонный читатель!»². (Элегический ретроспективизм может тут подать повод разве что к игре чиновничьего остроумия. В ответ на отчаянную просьбу героя «Партикулярной пары» дать ему денег взаймы его начальник и приятель продекларирует Жуковского: «*Не говори с тоской — их нет, но с благодарностию — были!*» [335].) Да и весь сюжет «Горюна» являет собой чуть ли не пародию на «Шинель». Когда герой теряет место, повествователь пустится в «металитературные» рассуждения о том, что с отставкой история для *благородных людей* прекращается: «...эти господа приходится сродни мухам, имея завидное их свойство замирать в осень и зиму... и возвращаются к жизни... когда пригреет их теплота *хорошего места*». Между тем бутковскому персонажу «...угрожает существование и — после отставки! <...> ...он не муха, а *горюн*»³. «Мушиный» мотив переадресуется антиподам «маленьких людей», а кроме того «перепрофилируется», обозначая теперь не 'малость', но 'периодичность'. Под таким прицелом и гоголевский Акакий Акакиевич, «оживший» в виде призрака, попадает в число подобных «благородных» мух. Но и история героя-горюна тоже «двухтактна»: до увольнения со службы и **после**. Хлебнув нужды, узнав, что такое голод, он случайно отыщет себе способ бесплатно получать каждый день весьма *гастрономический обед*, провожая на Смоленское кладбище очередного богатого покойника и отправляясь с остальными участниками погребальной процессии на поминки. Такая жизнь за счет мертвых — вывернутая наизнанку посмертная судьба Акакия Акакиевича, сдергивающего шинели с живых. Бутковский *горюн* оказывается не просто хуже мухи (таким, до известной степени, был и гоголевский герой), но и «мертвее» мертвого Акакия Акакиевича. Переход от одного фазиса существования к другому символического статуса *горюна* никак не затрагивает.

Ничего по-настоящему нового в бутковском мире произойти просто не может. Временная ось «калибрована» здесь таким образом, что единственно значимой ее величиной является *первое число* (давнее название одному из очерков, начинающегося с изложения *философии первого числа*) — день получения жалования, когда незначительные чиновники спешат прогуляться по Невскому проспекту, отведать пирожков и выпить замысловатых ликеров *неописуемого чудного свойства*, для того

¹ См. о семиотике денег: Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 73-78; Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 23-33.

² Бутков Я.П. Повести и рассказы... С. 227.

³ Там же. С. 206-207.

чтобы, истратив в кондитерской половину полученных денег, дожидаться затем, экономя на всем возможном, следующего «праздника». И это еще в том благоприятном случае, если у «маленького человека» есть должность. «Хорошее место» открывается тирадой повествователя совершенно космогонического размаха. «Ограниченная поверхность нашей планеты усеяна светлыми точками, к которым стремятся... все страсти и страстишки человеческие. Те точки суть *хорошие места*...». Затем повествователь обратится к самым истокам, по-своему — на чиновничий лад — переделав библейскую историю: «Земля и на ней хорошие места созданы прежде человека: потом создан человек, и он занял, без всякого соперничества, хорошее место — в Эдеме; но скоро сатанинская интрига столкнула первого человека с первого хорошего места...». И под конец повествователь горестно произнесет, что размножившемуся человечеству никак «недостает хороших мест» [301-302]. В бутковских произведениях эта истина иллюстрируется неоднократно. Герой «Ста рублей», который никак не может найти себе места, начинает подозревать, что «...для него во всем мире нет и не будет вакансии, что он здесь... какая-то случайность, ошибка — человек без вакансии!» [264]. А завершатся мытарства героя тем, что, когда он сойдет с ума и его привезут в *Больницу всех скорбящих*, главный доктор заявит: «...для вашего пациента в доме сумасшедших *нет вакансии!*...» [274]. В этом бутковское понимание «малости» отклоняется от гоголевского и сближается с топологией «лишнего человека». (В одной из повестей Буткова такое пересечение зафиксировано даже фразеологически, причем это одно из наиболее ранних в литературе употреблений формулы «лишний человек». Герой повести, глядя, подобно Гамлету, на поднятый им череп, предастся размышлениям о том, кем был его обладатель: «Или жалким пролетарием, лишним и никому ненужным человеком появился ты на свет Божий, и был ты... неприветливо встречен жизнью, в которой никто не приготовил для тебя ни места, ни цели, ни хлеба насущного? <...> А нужда сковала тебе разум и руки... в маленький тесный кружок заключила тебя... и не нашел ты выхода отсюда...»¹.) Однако в отличие от «лишнего человека», который лишен на свете «своего» места, бутковский *крошечный* персонаж пребывает обычно как бы в расщелине между *хорошими местами*, вдали от их благодетельного света, и выбраться оттуда не может. Гоголевский «маленький человек» хотел очутиться в «другом» круге существования, потому что у него был «свой», пусть и сколь угодно незначительный. Бутковский человек рад любому «хорошему» (или, при счастливом раскладе, «лучшему») месту, поскольку «своего» как такового у него нет: он в этом мире — транзитный (и, как правило, незадачливый) пассажир на пути к Смоленскому (или иному) кладбищу. Так что искание места у Буткова — не более чем эрзац стремления к «другому», подобно тому как ожидание *первого числа* — эрзац желания «нового» времени. И за таким нивелированием пространства и времени, редукцией их к количественным параметрам кроется опять же господство денег, которые, бу-

¹ Бутков Я.П. Кредиторы, Любовь и Заглавие // Отечественные записки. 1847. № 9. С. 243 (1 пагинация).

дучи всеобщим эквивалентом обмена, извлекают из вещей их абстрактную меновую сущность, отнимая у них конкретность и превращая в соизмеримые друг другу товары.

В том же направлении смещается в бутковском мире идея символической авторепрезентации, от которой здесь сохраняются одни следы. Героям Буткова, можно сказать, не до письма. Так, персонажей «Первого числа» — двух коллежских секретарей, снимающих одну комнату-клетку на двоих, обремененных *копеечными* нуждами и вполне по-гоголевски именуемых Евтей Евсеевич и Евсей Евтеевич, — случай вдобавок ко всему заставил заниматься не тем, к чему они полагали себя способными. Первый закончил университет, считался *глубоким мыслителем*, а обречен был всего лишь переписывать; другой учился мало, не имел особых чиновничьих достоинств, кроме красивого почерка, мечтал о *блаженстве переписывания* (ироническом парафразе *блаженства безумия*), а должен был «сочинять *сам*». Письмо, с классификаторским безразличием разбитое на два типа канцелярских обязанностей, низводится до продукта неудачно сложившихся обстоятельств, до «особенного несчастья по службе» [275-276]. А в «Партикулярной паре» герой, дабы пополнить свой скромный чиновничий бюджет, займется изготовлением и продажей конвертов. Письмо тут и вовсе будет заменено тем, во что его запечатывают! И с такой же последовательностью затушевываются у Буткова авторепрезентативные свойства одежды (продолжающей оставаться в бутковских историях одним из главных «действующих лиц»). Достаточно сослаться на то же «Первое число», где Евсей втайне зашивает в подкладку своего старого вицмундира откладываемые им каждый месяц деньги (и так накопит целую тысячу рублей), а когда его приятель в приступе бешенства бросит вицмундир в огонь, герой скорбно возопит: «Для чего ты сжег мой вицмундир, мои деньги, мою душу?» [301]. Внешне напоминая известный сказочный мотив (сожжение героем лягушачьей шкурки своей волшебной супруги), в действительности это — история о потере денег, для которых вицмундир был всего лишь «контейнером». Да и в «Партикулярной паре» названный в заглавии костюм — не более чем видимый атрибут богатства, «пропуск» на бал, куда героя пригласила дочь Гельдзака, в которую тот был влюблен. Это отнюдь не платье и туфельки Золушки, свидетельствующие о ее скрытой «королевской» сущности (в этом смысле начальник-остроумец заметит вполне резонно: «...живете скромно, одиноко, знакомства такого не имеете... на кой черт вам партикулярная пара?») [335]. И хотя герой, так *пары* и не купивший, бросится было с горя топиться, утешится он очень быстро, вспомнив (почти как гоголевский поручик Пирогов) об ужине и позабыв о бале и предмете своей любви, к которому *пара* эта к тому же не приблизила бы его ни на шаг. От счастья героя отделяет не столько «маленькое» препятствие в виде *партикулярной пары* — этой принадлежности социального семиозиса, сколько несоизмеримость «денежного мешка» и тощего кошелька героя.

Вообще, бутковским «маленьким людям» в любви не везет, и в этом они тоже наследуют гоголевским героям, и тоже по-своему. Матримониальные проекты служат здесь обычно не предлогом для утверждения своей «мужественности», а способом добиться хорошего положения за

счет «третьего» лица, от которого они зависят. В повести «Новый Год» (1848)¹ (характерна эта временная привязка!) герой вступит в фиктивный брак за некоторую заплаченную ему *благодетелем* сумму денег, которую тут же потеряет (вслед за своей минутной супругой). В «Хорошем месте» герой отправит свою красивую молодую жену к одному *важному человеку* с письмом, в котором попросит содействовать ему к получению хорошего места «по причине жены» [312] (что и случится). В «Первом числе» сюжет еще более саркастичен. Евтея и Евсея их *великодушные начальники* одновременно решат отблагодарить за службу, предложив взять в жены своих содержанок (Евсей даже успеет сшить себе специально для испрошения руки *партикулярную пару*). Но весь этот счастливый замысел рухнет, поскольку две «невесты» окажутся одним лицом: Анна Алексеевна — **Каролиной Ивановной** (намек на антропонимику «Шинели»). И когда Евтей ненароком узнбет эту истину, он как раз и сожжет вицмундир приятеля, а потом оба они, не выдержав такого потрясения, *укомплектуют* собой *корпус сумасшедших*. В такой игре принципом «парности» Бутков ближе всего Гоголю². О своих «сдвоенных» героях повествователь заметит, что каждый из них, «...отлично замороженный внешними обстоятельствами, сосредоточился в самом себе...» [276]. Будучи неестественно «закованы» в себе и во всем — от имен до несчастий — взаимодополнительны, герои уподобляются частям некоего единого механизма: сообщив друг другу о предстоящих женитьбах, «...коллежские секретари разом, будто автоматы, движимые одною пружиною, поднялись...» и пр. [279]. Так что, сравнивая своих женихов, невесте захочется «...составить из обоих одного соединенного чиновника... полного, беспорочного коллежского секретаря...» [295]. Для того чтобы разъединиться и «разморозиться», таким героям нужен был бы простор вовне, участие Другого, позволившие бы им дополнить себя до целого. Но «хорошее место» (в лице невесты) наличествует в таком переуплотненном пространстве лишь в единственном числе. И тогда героям не останется ничего другого (подобно Бобчинскому и Добчинскому в «немой сцене»), кроме как окончательно соединиться в одно химерическое целое. В финальной сцене безумия они пустятся танцевать, закружатся в *дружеских объятиях*, а потом повалятся на пол и с последним боем колокола, возвещающим конец первого числа (!), еще *теснее* прижмутся друг к другу. Такой же вариацией на темы Гоголя является и любовная линия в «Горюне». Герой, который так же, как его собратья из «Первого числа», существовал ото всего *в стороне*, в *совершенном отчуждении* от жизни, в *механическом* испол-

¹ См.: Бутков Я.П. Новый Год // Отечественные записки. 1848. Т. 56, № 1. Любопытно, что в № 2 того же тома напечатано «Слабое сердце» Достоевского — повесть также «новогодняя»!

² Такие же «сдвоенные» герои фигурируют, к примеру, и в повести М.М. Достоевского «Два старичка»: «Друзья как будто срослись между собою: одному становилось скучно без другого» (Отечественные записки. 1849. № 11. С. 178). «Старички» эти, живущие вместе, прямо аттестующие себя «маленькими людьми», носящие знаменательные фамилии Пуговкин и Денежкин и имеющие оба чин титулярного советника, из-за притязаний на одну и ту же девушку рассорятся и разъедутся.

нении своих обязанностей, однажды повстречает прелестную незнакомку и задумается о том, что «...нехорошо человеку быть одному...» и что «...очень хорошо быть человеку в двух экземплярах...» (красноречиво это соседство цитаты из Библии [Быт. 2, 16] и сугубо бюрократической лексики!): «Ему казалось, что он встретил наконец-то что-то недостовавшее для полноты его существования...»¹. Но незнакомка окажется — проституткой (как в гоголевском «Невском проспекте»), и герой, забросивший во время своих любовных мечтаний службу, в итоге лишь потеряет место. Причем *ничтожные обстоятельства* не перестанут вредить герою и **после** отставки. Будучи уже «штатным» завсегдаем Смоленского кладбища, герой однажды увидит свою незнакомку в гробу — и вскоре умрет сам. Попытка матримониального самовосполнения, преломленная у Буткова через сюжет потери / искания места, заканчивается для «маленького человека» полной гибелью.

* * *

Отдельное место в истории канонизации «маленького человека» занимает рассказ М.М. Достоевского «Воробей» (1848). Своей событийной логикой он удивительно предвосхищает чеховскую «Смерть чиновника» (только без чеховского сюжетного радикализма). Некий чиновник, из-за отсутствия средств всё еще живший осенью на даче, однажды отправится со своим приятелем (по фамилии **Половинников!**) поохотиться (здесь вполне можно усмотреть отсылку к прототипическому для гоголевской «Шинели» анекдоте о чиновнике — страстном охотнике за птицей, который необычайными трудами и экономией купил дорогое ружье, а потом его потерял)². На окраине деревни, где стоял полк, герой неизвестно зачем застрелит воробья, испугается последствий (о которых в шутку скажет фельдфебель, посланный узнать о том, кто стрелял) и, не вынеся мучительного ожидания, пойдет к полковнику, давно обо всем забывшему, с просьбой не возбуждать *дела* о застрелянном воробье. Ничтожное событие получает для «маленького человека» неподобающий масштаб, да и сама жертва охотничьих подвигов героя ему соразмерна: чиновника зовут Цыпкин, и в рассказе он не раз наделяется «птичьими» чертами. Но особенно любопытна для нас в лексико-тематическом плане рамка рассказа. Героя своего повествователя представляет так: Цыпкин «...был человек маленький, очень маленький, как в общественном смысле, так и в физическом (заметим это напоминающее о Батюшкове сопоставление. — *А.Ф.*). Из всей его особы прежде всего бросался в глаза нос... вздернутый кверху, так что казалось, будто он считает звезды и все куда-то порывается; прочие части лица его... отличались самую похвальною скромностью»³. Нос, выделяющийся на фоне прочих миниатюрных черт лица, конечно, не только дань гоголевской топике, но и примета «птичьего» облика. А главное, весь этот

¹ Бутков Я.П. Повести... С. 199.

² Анненковские «Воспоминания о Гоголе», где рассказана эта предыстория, впервые были напечатаны в 1857 году, однако здесь можно заподозрить и устную традицию.

³ Достоевский М.М. Воробей // Отечественные записки. 1848. № 11. С. 153-154 (1 пагинация).

портрет, строящийся на обыгрывании русской фразеологии и паремииологии (*задирать нос*, *Бахвал наш хвалится не нахвалится: с неба звезды хватают*, *Не считай звезды, а гляди в ноги: ничего не найдешь*, *так хоть не потеряешь* и др.), рисует «маленького человека» противозаконно устремленным к запредельному «другому», и вся рассказанная история, в этом звездном свете, есть пародийная реализация такого движения. А вот завершится рассказ совсем другим по тональности и смысловой интенции авторским текстом, сближенным с кругозором героя. Возвратившись домой от полковника и, в отличие от чеховского персонажа, будучи вполне успокоенным, герой, однако, никак не может заснуть: «Как будто тень застреленного воробья пахнула на него своими невидимыми крылышками, как будто вдруг он прочел что-то странное в улыбке полковника. Долго он ворочался с боку на бок, и ему казалось, что, при трепетном свете... лампы, с ним вместе ворочаются четыре стены маленькой спальни, и... чуть слышно шепчут ему в ухо: маленький человек! маленький человек!»¹. Эта чуть ли не балладным образом прилетевшая к герою-убийце *тень воробья* словно должна напомнить ему, что и сам он — такая же невеликая птица (не зря вместе с воробьем герою пригрезится и полковник — воплощение власти, как бы небесно-суда). Как будто приведа в движение своими крылышками весь маленький мир героя, развоплотив и одушевив его, этот призрачный воробей заставит героя прозреть и признать ту неотвратимую истину, что он навеки — всего лишь *маленький человек*.

V. Ф.М. Достоевский

Своего рода политико-экономический анализ «малости», предпринятый Бутковым, во многом предопределил контуры той по преимуществу социологической модели понимания «маленького человека», о которой мы говорили вначале. Иную версию характера, одновременно более «гоголевскую» и значительно дальше от Гоголя удаляющуюся, создал Ф.М. Достоевский². По необходимости мы остановимся лишь на двух произведениях, в которых характер этот запечатлен «крупным планом» и в которых только и появляется у Достоевского — причем в речевом кругозоре героев — сама лексическая формула «маленький человек». Это — «Бедные люди» (1846) и «Двойник» (1846). В первом из них интересующая нас формула прозвучит дважды, и в крайне знаменательных ситуациях. Оправдываясь перед Варенькой (а вернее, призывая ее в адвокаты в заочном споре со *злыми* людьми, обвиняющими его в разнообразных грехах), Макар Алексеевич воспользуется для самоопределения словами *маленький человек* наряду с целой серией их дублирующих:

¹ Там же. С. 176.

² Со времен А.Л. Бема и Ю.Н. Тынянова литературные отношения Достоевского к Гоголю исследовались неоднократно. Ср., напр.: *Fanger D. Dostoevsky and Romantic Realism*. Cambridge, 1965; *Terras V. The Young Dostoevsky (1846 — 1849)*. The Hague, 1969; *Gerhardt D. Gogol und Dostoevskij in ihrem künstlerischen Verhältnis*. München, 1970.

тихонький, смиренный, привыкший всему *покоряться* и пр. «Маленький человек», под таким углом зрения, занимает целиком страдательную позицию, не дерзая ни на какое самоутверждение, проявление себя во-вне. Затем вектор полемики изменится так, что «свое» место будет наделено уже не одними «отрицательными» признаками. Отводя от себя упрек, что он не умеет *деньгу зашибать*, герой напишет, что *свой* честно добытый кусок хлеба (пусть иногда и черствый) у него есть. Извечное упование «маленького человека» на высшее оправдание своей ничтожности обращено здесь в аргумент, поставлено на службу риторике самозащиты (как скажет Макар Алексеевич в другом месте: «...всякое состояние определено Всевышним на долю человеческую. Тому определено быть в генеральских эполетах, а такому-то быть титулярным советником...» [61]). А затем персонаж прибегнет к тактике, которая будет строиться в тематическом русле, магистральном для романа в целом. «Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю... <...> Да что же тут бесчестного такого? Письмо такое четкое, хорошее, приятно смотреть, и его превосходительство довольны; я для них самые важные бумаги переписываю. Ну, слогу нет, ведь я это сам знаю, что нет его, проклятого...» [47-48]. Центральная антитеза этого пассажи (на поверхности текста представленная в основном одним — обладающим «раздражающей» энергией — элементом) — «**переписывать**» / «**писать**» (= иметь хотя бы какой-то *слог*). Эта антитеза, столь важная для гоголевской «Шинели» (и почти нейтрализованная у Буткова), подвергается тут инверсии. Для Макара Девушкина «писать» располагается на шкале ценностей несравненно выше «переписывать», и хотя герой пытается опробованным уже «маленькими людьми» методом придать последнему бульший вес, сначала упомянув о своем каллиграфическом мастерстве, а затем еще и сославшись на оценку облеченного властью Другого, сознание того, что «переписывать» — тавро неполноценности, пересиливает. И, поднявшись привычным путем так высоко, как только возможно, герой окажется под конец в начальной точке и заговорит о своей необходимости в качестве переписчика, *смирненького* человека: «...если бы все сочинять стали, так кто же бы стал переписывать?» [48].

Переход к «грамматологическому» рассуждению выявляет — почти в «бутковском» духе — эквивалентность между обладанием деньгами и обладанием слогами, только для Макара Девушкина уравнивание их идет не от денег к литературе, а в обратном направлении. И именно сочинитель Ратазьев поражает в романе своих слушателей рассказами о требуемых им баснословных гонорарах. (Ср. к этому в письме Достоевского брату Михаилу (1845) реплику о пагубности спешного писания на заказ: «Взгляни на Пушкина, на Гоголя. Написали немного, а оба ждут монументов. И теперь Гоголь берет за печатный лист 1000 руб. сереб<ром>, а Пушкин... продавал 1 стих по червонцу» [28-I; 107]. Слава и ее зримое воплощение прямо пропорциональны тут денежной массе.)

Сравнивая себя с Ратазьевым, Макар Алексеевич скажет о нем: «Перо такое бойкое и слогу пропасть; то есть этак в каждом слове...»; а о себе: «...что я перед ним, ну что? Ничего! <...> Просто — не существую...» [51]. В таком ракурсе обзавестись слогами, тем более сделаться писателем (напечатать, к примеру, книжку *под титулом* «Стихотво-

рения Макара Девушкина», обратив свой чин титулярного советника в знак литературности) равносильно идентификации себя как Другого, преодолению своего ничтожества, началу существования. Давно уже было замечено, что *слог* — одна из лейтмотивных тем в переписке героев («...у меня с недавнего времени слог формируется» [88] и пр.)¹. Слог, письмо — та семиотическая машинерия, благодаря которой «маленький человек» может создать для себя символическое тело, значительно более эффективное (и эффективное), чем башмачкинская шинель, поскольку вместе с ним он перевоплощается, становится Другим. (В одной из статей (1863) Достоевский вспомнит давнюю метафору, уравнивающую речь с одеждой: «Слог — это, так сказать, внешняя одежда...» [20; 78].)² Недаром Варенька, советуя Макару Алексеевичу не обращать внимания на *врагов и недоброжелателей*, напишет (невольно процитировав, по верному наблюдению С.Г. Бочарова³, реплику Поприщина о собачьих письмах!): «Смотрите... у вас слог **чрезвычайно неровный**» [70]. Письмо восполняет отсутствие реальности, и его «неровности» — прорывы непрочной символической ткани, сквозь прорехи которой показывается то, что должно быть скрыто, «сверхкомпенсировано» слогом, тем более действенным, чем больше он позволяет «без остатка» переоблечь реальность. Об этой особой функции письма у Достоевского говорится не раз. Так, рассуждая о литературных вкусах народа, он напишет (1861): «...высокий и чувствительный слог может нравиться, потому что заключает в себе и облекает собою действительность, хоть и невозможную, хоть и бессмысленную, но совершенно противоположную скучной и тягостной обыденной действительности простолюдина» [19; 49]. Письмо поэтому может предельно мистифицироваться, делаясь чем-то вроде противоядия от действительности. И об этом знает даже Варенька Доброселова — персонаж не совсем того же, что у «маленького человека», амплуа: «...с некоторого времени я боюсь оставаться одной; мне всё кажется, что со мной в комнате кто-то бывает другой... Вот почему я вам такое большое письмо написала; когда я пишу, это происходит» [84-85]. Письмо заговаривает от вторжения «чужого», и кульминация этого мотива — последние строки Макара Алексеевича, когда такое вторжение уже произошло и письмо (теперь безо всякой оглядки на слог, да и на смысл) остается единственным, что способно хотя бы ненадолго отсрочить равное смерти признание «грамматологического» краха: «...никак не может так быть, чтобы письмо это было последнее <...> А то у меня и слог теперь формируется... Ах, родная моя, что слог! Ведь вот я теперь и не знаю, что это я пишу... и слогу не выправляю, а пишу только бы написать, только бы вам написать побольше...» [108]. Письмо тут даже — не орудие символической самоидентификации, а то, что прямо отождествляется с возможностью жить⁴.

¹ Ср., напр.: *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 167.

² Ср. еще о параллели «язык — одежда» в пушкинскую эпоху: *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 328-343.

³ *Бочаров С.Г.* О художественных мирах. М., 1985. С. 205.

⁴ Ср. противоположное прочтение: *Зверева Т.В.* Проблема слова и структура романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Ижевск, 1998. С. 50-51.

Эти финальные строки, однако, обнажают в письме и другое. Среди достаточно многочисленных контекстов употребления слова *слог* у Достоевского преобладают отрицательные. *Слог* (особенно в сочетании *высокий слог*) понимается как то, что либо не имеет отношения к сути дела, либо ее профанирует. Рассказчик «Зимних заметок о летних впечатлениях» (1863) заметит: «Высоким слогом всё можно опощить» [5; 89]. А герой «Записок из подполья» (1864), который и писать берется, исходя из вполне риторического убеждения, что «...на бумаге оно выйдет как-то торжественнее... слогу прибавится», прочитав письмо, адресованное Лизе влюбившимся в нее студентом, невольно проговорится: «...сквозь высокий слог проглядывало истинное чувство, которого не подделаешь» [5; 123, 163]. Слог низводится в результате до фальшивой оболочки. И в «Бедных людях» мы неоднократно сталкиваемся с такими «провалами» письма. Когда Макар Алексеич попросит Вареньку завершить ее записки, та ответит ему: «...не знаю, как написалось у меня и то, что написано! Но у меня сил недостает говорить теперь о моем прошедшем... мне страшно становится от этих воспоминаний» [48-49]. Защищая от одного, письмо не спасает от другого, воскрешая и закрепляя на поверхности бумаги то, о чем хотелось бы забыть. И то же противоречие в еще большей мере свойственно письму Макара Девушкина¹. Назвав себя *маленьким человеком*, герой повинится, что и Вареньке пишет без слога — «...спроста, без затей и так, как мне мысль на сердце ложится...» [48]. Но и о вершинном для него событии — спасительном благодеянии его превосходительства — герой будет повествовать точно так же — «...без слога, а так, как мне на душу Господь положит» [91]. (Этот эпизод, развертываясь по архетипической схеме умирания — воскресения, охватывает весь цикл существования «маленького человека»: сначала герой вместе с оторвавшейся пуговичкой целиком себя теряет («...весь человек пропал!»), а потом — благодаря генеральским ста рублям и рукопожатию — обретает сполна («Этим они меня самому себе возвратили») [92, 93].)

Как для Вареньки, так и для Макара Алексеича в реальности есть вещи столь травматичные (внушающие страх или, напротив, чрезмерную благодарность), что противятся символизации, уловкам письма. Неудивительно, что слог в устах простодушного Макара Девушкина иногда получает такие характеристики, от которых на самом деле «не поздоровится». И дело не только в литературной наивности героя. Расхваливая перед Варенькой сочинения Ратазяева (более чем пародийные, как можно судить по выпискам из них), Макар Алексеич будет настойчиво повторять, что тот *очень хорошо пишет*, и даст героине такой совет: «...вы прочтите-ка это с чувством... когда вы довольны и веселы... вот, например, когда конфетку во рту держите...» [56]. Тем самым оказывается, что письмо нуждается во «внешней» поддержке, а кроме того — попадает под сомнительную «кондитерскую» тень. Эта компрометация письма особенно усиливается на последних страницах эпистолярного романа, в преддверии вызванного интервенцией действительно-

¹ Ср.: Хансен-Лёве О. Дискурсивные процессы в романе «Подросток» // Автор и текст. СПб., 1996. С. 232-233.

сти расставания героев. Умоляя Вареньку не разлучаться с ним, Макар Алексеевич напишет: «...мы опять будем писать друг другу счастливые письма... будем жить вдвоем согласно и счастливо. Займемся литературою...» [94]. Письмо, литература здесь — не более чем приятное приложение к жизни, без которой они ничего не стоят, и в прощальном обращении к Вареньке герой выдаст эту «страшную тайну» письма: «Я... и наблюдения мои бумаге передавал в виде дружеских писем, всё оттого, что вы... здесь, напротив, поблизости жили» [107]. В конечном счете, письмо возможно только на расстоянии визуального контакта (этим изнутри мотивирована и эпистолярная форма романа, переписывающиеся герои которого живут в соседних домах). Не случайно Варенька оставит герою «вместо себя» письмо, брошенное на первой фразе: «...когда будете смотреть на эти начатые строчки, то мыслями читайте дальше всё, что бы хотелось вам услышать или прочесть от меня, всё, что я ни написала бы вам...» [106]. Заполняемое лишь воображением — воображающим взглядом — пустое письмо зримо обнаруживает свою тщету, неспособность символически заместить и возместить реальность. Литература, «конвертируемая» в деньги, будет в конце концов отменена жизнью в лице господина Быкова — человека денежного и книг не терпящего. И свои милости он начнет совершать с того, что подарит Вареньке пятьсот рублей *на конфеты*: письмо потерпит настоящее «банкротство»!

Вторая ситуация, в которой возникает формула «маленький человек», непосредственно связана с «оптической» сюжетикой¹: «...по мне всё равно, хоть и в трескучий мороз без шинели и без сапогов ходить... человек-то я простой, маленький, — но что люди скажут? <...> Ведь для людей и в шинели ходишь, да и сапоги... для них же носишь» [76] (в другом месте перечень того, что делается для Других, пополняется еще более причудливым пунктом: «...чаю не пить как-то стыдно... Ради чужих и пьешь его... для вида, для тона...» [17]). Все эти предметы в равной степени не являются ни семиотическим продолжением героя, ни просто вещами (с неопределенным символическим потенциалом), как то было у Гоголя. Это сама воплощенная социальность, «предметы-для-других», зеркала, в которых отражается не герой, а направленные на него взгляды *чужих* людей (и в первую очередь не вообще Других, а *врагов, недоброжелателей* и т. д.). Если Бутков «дематериализовал» предметность, абстрагировав ее до «товарно-денежной» формы, то у Достоевского она (предметность) развешествляется до «узлов» на сети intersубъективных отношений (отсюда читательское впечатление, замечательно выраженное Ф.А. Степуном: Достоевский «...как бы совлекает со своих героев их эмпирическую плоть, раздевает их до метафизической наготы»²). Подозревая, что за каждой вещью кроется следящий глаз, от

¹ О важности для Достоевского соотношения письма и зрения ср. по другому поводу: Murašov J. Das Recht der Sprache und die Schuld der Schrift. Zur Gerichtsszene in Dostoevskijs Roman «Die Brüder Karamazov» // Gedächtnis und Phantazma. München, 2001. S. 482-498.

² Степун Ф.А. Встречи. М., 1998. С. 46. Ср.: Чудаков А.П. Предметный мир Достоевского // Достоевский. Исследования и материалы. Л., 1980. Т. 4. С. 96-105.

которого нельзя спрятаться, и сам герой начинает ощущать себя подобием ничтожной вещи — *ветошкой, соломой, щепкой* и пр.¹ Макар Алексеевич поистине живет, как на сцене, «...постоянно чувствует на себе «дурной взгляд» чужого человека...» (по словам М.М. Бахтина)², и такая непрерывная оглядка (деформирующая и речь героя, что анализировалось неоднократно)³ предопределяет особую манеру поведения «маленького человека».

Растолковывая Вареньке психологию подобных людей, Макар Девушкин напишет: «...у бедного человека на этот счет тот же самый стыд, как и у вас... девический. Ведь вы перед всеми... разоблачаться не станете; вот так точно и бедный человек не любит, чтобы в его конуру заглядывали...» [69] (С. Г. Бочаров в связи с этим точно указал на соответствующие коннотации в фамилии героя)⁴. Поэтому неосуществимое стремление «маленького человека» — ото всех отъединиться, выйти из-под наблюдения Другого (вполне архаически-инфантильная реализация этого желания — то, как Макар Алексеевич спасался обыкновенно от насмешек сослуживцев: «Я и уши прижал и глаза зажмурил, сижу себе, не пошевелюсь» [91]). В не раз комментированном возмущенном отзыве героя о гоголевской «Шинели» в фокусе — «окулярный» мотив (в гоголевской повести периферийный): «...после этого и жить себе спокойно нельзя, в уголочке своем... чтобы и в твою конуру не пробрались ла не подсмотрели...» [62] и пр. Страх перед литераторами-*пасквильантами*, которые повсюду *ходят да смотрят*, а «...потом там себе это всё и описывают...» [69], в романе однажды чуть было не получил реального подтверждения, когда Ратазьев, узнав историю Макара Алексеевича и Вареньки, вознамерился *гнусным* образом, как напишет герой, «...нас с вами в литературу свою поместить и в тонкой сатире нас описать...». И донельзя раздосадованный этими коварными планами, герой обрушит свое негодование на всю литературу: «...и Шекспир вздор, всё это сущий вздор, и всё для одного пасквиля сделано!» [70]. Крайне любопытно здесь это словцо *сатира* (во многом синонимичное *пасквилю*). В первом своем письме, желая *потешить* Вареньку, герой сам обещает изобразить в будущем своих соседей «...сатирически, то

¹ Размышляя о взгляде как явлении Другого, Ж. П. Сартр напишет, что стыд как таковой — это чувство «...быть *каким-то* объектом, то есть *признать* себя в этом деградированном бытии зависящим и застывшим, каким я есть для Другого <...> ...стыдливость и в особенности опасение быть застигнутым в обнаженном виде являются только символической спецификацией первоначального стыда; тело здесь символизирует нашу беззащитную объектность» (Сартр Ж.П. Бытие и ничто. М., 2000. С. 310-311). Добавим, что имя Сартра уже вспоминалось в связи с бахтинским анализом Достоевского (ср., напр.: Ямпольский М.Б. Демон и лабиринт. М., 1996. С. 44-45).

² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 240.

³ После книги Бахтина здесь прежде всего нужно упомянуть цитированную статью С.Г. Бочарова «Переход от Гоголя к Достоевскому».

⁴ Бочаров С.Г. О художественных мирах... С. 204. Ср. также в более широкой перспективе о стыде в русской литературе: Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 199-232. Ср. кроме того: Фаустов А.А. Стыд как семиотический факт: «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского // Ф.М. Достоевский в диалоге культур: Материалы международной научной конференции. Коломна, 2009. С. 165-167.

есть как они там сами по себе, со всею подробностию» [16]. Такая *саатира* тождественна подсматриванию, бесцеремонному выискиванию всего того, что человек предпочел бы не выставлять напоказ. (Среди разнообразных суждений Достоевского на эту тему особенно важна для нас его критика современных сатириков (1876), которые «...не имеют положительного идеала в подкладке» [24; 303]. Упомяну и об одном небезынтересном контексте слова *пасквиль*. В «Дневнике писателя за 1877 год» рассказана история о *современном Поприщине* (!), сочиняющем из раздраженного самолюбия и зависти анонимные письма, которые и названы — *пасквилями из-за угла* [25; 134].) В подобном тематическом горизонте поиск Макаром Девушкиным слога, которого ему так недостает (и который эквивалентен символической одежде), прочитывается как «замаскированный» выход навстречу Другому — как своего рода вну- трилитературная борьба, литературная защита от литературной агрессии, от *сатирического / пасквильного* обнажения человека.

Как было замечено еще первыми читателями романа, предмет особой заботы героя — его *амбиция / репутация*. И с ней связан другой способ самообороны «маленького человека», дополняющий уединение и занятия литературой. Отправившись мстить одному *недостойному искателю* Вареньки, Макар Алексеевич был сброшен тем с лестницы, и это спровоцирует героя на утешительное размышление: «Конечно, я себя уронил и амбиция моя пострадала, но ведь этого никто не знает из посторонних-то... а в таком случае это всё равно что как бы его и не было» [67]. Учитывая ситуативный контекст, *амбиция* предстает едва ли не как некая метонимически сопряженная с субъектом вещь, которую можно уронить, разбить и т. д., но вещь эта особая, зависящая от того, находится она в поле зрения или нет. В цитированном письме о *капризности* бедного человека Другие обвиняются в том, что «...по-ихнему, всё наизнанку должно быть; что уж у него ничего не должно быть заветного, там амбиции какой-нибудь...» [68]. *Амбиция* столь же уязвима, как и сам «маленький человек», которому рискованно показываться на глаза Других. Однако в *амбиции* существен все же этот статус тайной, секретной вещи, обладание которой дает право «маленькому человеку» иногда чувствовать себя вровень с Другими. И Макар Алексеевич первое свое письмо Вареньке заключит словами, которые эмблематический для «маленького человека» образ переключат в регистр «видимости», «кажимости»: «Вы не смотрите на то, что я такой тихонький, что, кажется, муха меня крылом перешибет. Нет, маточка, я про себя не промах...» [17]. Сознание того, что у него *про себя* есть *амбиция / репутация*, пусть и непрочная, хотя бы отчасти выводит «маленького человека» из-под тотальной слежки *чужого* взора. (Отсюда прямой путь к столь важной для Достоевского идее тайного могущества, которую, к примеру, с таким сладострастием будет лелеять Подросток. Впрочем, подобная *амбиция* должна быть подкреплена ротшильдовскими деньгами. А потому невзрачный Макар Девушкин закономерно проигрывает любовный «поединок» господину Быкову — *очень видному мужчине* [102].)

Наличие спасительной (при всей ее иллюзорности) «зоны слепоты» питает, с другой стороны, и «вуайеристские» наклонности героя «Бедных людей». В первом же письме Макар Алексеевич любовно рас-

суждает о пришедшей ему на ум *придумочке* — о знаках, которыми Варенька в своем окне сообщала бы о себе, а герой «прочитывал» бы их через свое окно напротив. И такое заглядывание в мир Другого сразу же вступает в конкуренцию с письмом: «Видите ли... как это ловко придумано: и писем не нужно!» [14]. Письмо, защищая от действительности и ускользая от «чужого» взора, не может экранировать другого — утаиваемой героем от самого себя любви к Вареньке. Получив от героини порицание за его траты на нее и шуточный разбор восторженного стиля героя («...одних стихов и недостает в письме вашем...» [18]), Макар Алексеевич бросится оправдывать свои чувства *отеческой приязнью*, а главное — всю вину переложит с себя на литературу: «...досадно... что я вам написал так фигурно и глупо»; «А насчет стишков... неприлично мне на старости лет в составлении стихов упражняться. Стихи вздор!» [19, 20]. Ниспровержение литературы тут не менее решительное, чем в случае с сатириками-пасквильантами. Столь же симптоматично, что те немногочисленные «свидания» (хотя встречались герои не однажды), которые описаны хотя бы с какой-то степенью детализации, имеют особый — односторонний — характер. То Макар Алексеевич *почти совсем* не покидает Вареньки во время ее болезни, когда героиня была в *беспамятстве* [26], то заглядывает в уже опустевшую Варенькину квартиру, на которую собирается переехать («В углу за ширмочками ваша кроватка стоит... Голубчик вы мой!!!» [105]). Единственная изображенная в романе «настоящая» встреча героев — совместная прогулка на островах. Но и здесь ведет себя Макар Алексеевич так, словно наблюдает за Варенькой со стороны, глядя на то, как она смотрит, находясь не вместе с ней, а перед ней, среди видимого, рядом с «достопримечательностями», подобно чичероне: «Вчера вы так и смотрели мне в глаза, чтобы прочитать в них, что я чувствую... Кусточек ли, аллея, полоса воды — уж вы тут; так и стоите передо мной... точно вы мне свои владения показывали» [46]. Герой как будто отступает в тень пейзажа, где только и может «безнаказанно» лелеять свое чувство.

И заглядывает Макар Девушкин не только в Варенькин мир. (По сути, в более широком аспекте сам страх перед «чужим» взглядом произведен от «вуайеристского» вторжения «маленького человека» в «другую» реальность, будучи чем-то вроде кары за такое подсматривание.)¹ Пройдясь по богатой Гороховой улице, герой подробно опишет свои впечатления от магазинов, где «всё так и блеснит и горит», от *цветов под стеклами*, от *пышных* экипажей, у которых «стекла, как зеркала», и пр. «Я во все кареты заглядывал... <...> Любопытно увидеть... знатную даму вблизи; должно быть, очень хорошо; я никогда не видал; разве вот так, как теперь, в карету заглянешь» [85-86]. Всё это (вплоть до «стеклянно-огненной» топки) чрезвычайно напоминает Гоголя, од-

¹ Любопытно, что описание краха вуайеризма, когда наблюдающий становится частью наблюдаемого, образом, вызывает «энтомологические» ассоциации с превращением куколки во взрослое насекомое (см.: *Божович М.* Человек позади своей же сетчатки // То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М., 2004. С. 150-156; ср. также «энтомологическую» топiku в программном для этой статьи тексте: *Лакан Ж.* Семинары. М., 2004. Кн. 11. С. 82-86).

нако быстро выяснится и другое. Макар Алексеевич засматривается на отделенную от него стеклом «чужую» жизнь не столько потому, что сам хотел бы туда попасть, сколько потому, что желал бы увидеть там Вареньку (преображенную на «закононый» лад): «Ездили бы и вы в карете такой же... Взгляда благосклонного вашего генерала ловили бы... <...> А уж я бы тогда и тем одним счастлив был, что хоть бы с улицы на вас в ярко освещенные окна взглянул...» [86]. Траектория взгляда гоголевского «маленького человека» смещается, и вызвано это не только тем, что Макар Алексеевич по обыкновению предпочтет страдательную, «мазохистскую» позицию человека, обрекающего себя лишь на подглядывание за тем, к чему его влечет вытесняемая любовь¹. В подобном воображаемом «переселении» Вареньки есть и иное — продолжение, апогей тех благодетней, которые герой оказывает ей и которые поднимают его над самим собою.

Макар Алексеевич однажды сравнит себя с *оцитаным воробьем* [69]. В то же время он буквально сплетает для Вареньки сеть «орнитологических» номинаций: *птичка небесная; птенчик слабенький, неоперившийся; птичка из гнездышка; как перышко слабенькие* [14, 59, 73, 107]; и пр. Птичий облик получают и угрожающие Вареньке Другие (ее «...хищные птицы заклевать собрались» [73]). А к себе герой, точно равняясь на них, приложит вычитанные из *книжки* стихи (пародирующие, по всей вероятности, лермонтовское «Желание» (1831)): «Зачем я не птица, не хищная птица!» [14]. Раскол на «свое» и «другое» захватывает и птичью реальность. (Подобной участи не избегает даже воробей. Из немногочисленных особей этого птичьего рода у Достоевского упомяну двух — из «Господина Прохарчина» (1846), явно подсказавших М.М. Достоевскому его «Воробья». Один — это сам заглавный герой, который после смерти смотрел как *вор-воробей*; второй — «...маленький человечек Кантарев, отличавшийся воробьиным носом...», подозрительно быстро съехавший с квартиры после гибели господина Прохарчина [261-262]. Воробей тут — воплощенная «малость», но при этом отнюдь не чуждая денежным интересам!) И если в «Записках сумасшедшего» за сходным перераспределением «птичьей» топики крылась проективная логика («другое» оборачивалось «своим»), то у Достоевского дело в особой стратегии самоидентификации. Окружая Вареньку «своим», а затем — властью грезящего взора — причисляя к лику Других, герой сам окольным путем приобщается к «другому». Открыто такая стратегия проявляется в отношении Макара Девушкина к одному из его соседей — несправедливо попавшему под суд бедному чиновнику Горшкову («...такой седенький, маленький; ходит... в таком истертом платье... куда хуже моего!» [23]), которому герой как-то раз вручит последние свои копейки: «Человек-то он затерянный... покровительства ищет, так вот я его и областал» [91]. Добрый поступок дает возможность Макару Алексеевичу почувствовать себя на минуту в положении «его превосходительства».

Одним словом, взгляд может быть поставлен на службу еще одному

¹ В противоположность садизму мазохизм связывается, кстати, с воображением (см.: Делез Ж. Представление Захер-Мазоха // *Захер-Мазох Л. фон. Венера в мехах.* М., 1992).

способу самоутверждения «маленького человека», основывающемся на объективации, раздвоении самой позиции «малости»: полагая Другого «маленьким человеком», герой таким быть перестает и косвенно признает себя Другим. При этом на роль второго — мельчайшего — «маленького человека» кандидаты могут избираться довольно-таки произвольно, и пример с Варенькой более чем красноречив. (Достаточно указать здесь на несомненную двойственность имени героини — Варвара Алексеевна. Если ее отчество совпадает с отчеством героя и является знаком их родства, то имя как таковое сближает героиню даже с господином Быковым (*Варвара* происходит от греческого *barbaros*). В целом же характер Вареньки поразительно точно отвечает толкованию П.А. Флоренского, возводящего символический первообраз этого имени прежде всего к мученице Варваре: носительница такого имени «...берет жизнь не трезво... выглядывая на нее из какого-то окна и с башенной высоты, любит ее как человек чужой и не хочет вникнуть в жизнь, как она есть на самом деле. Варвара вместо этого мечтает *над* жизнью...»¹.) Но, в любом случае, оба предмета *ласки* Макара Алексеевича бесследно исчезают: один — умирает (вслед за своим маленьким сыном и подобно *чижикам*, которые *так и мрут* в квартире героя [22]); другая — уезжает в *голую степь* с господином Быковым, простившись с Макаром Девушкиным *навсегда*. И это разрушает, как карточный домик, вся реальность Макара Алексеевича, окончательно подрывая и без того не отличающуюся магнетизмом силу его взгляда, а вместе с ней и столь же сомнительную силу письма.

И финальный аккорд в этом крушении самоидентификации «маленького человека» — нашествие на заключительных страницах переписки «одежной» темы, которая перечеркивает, выворачивает наизнанку метафору *слога* как *одежды*, обращая эту последнюю в разрушительное орудие «другого» мира. Выполняя комиссии Вареньки по покупке разных свадебных принадлежностей, Макар Девушкин попадет в плен вещей, сами названия которых звучат как заклятие на неведомом языке: *крошь, тамбур, гладь, фальбала*...² Макар Алексеевич не в состоянии будет даже запомнить переданного ему мадам Шифон — олицетворением «галантерейного» абсурда: «...вы там фальбалу написали, так она и про фальбалу говорила. Только я... и позабыл, что она мне про фальбалу говорила. Только помню, очень много говорила...» [104]. *Проклятая фальбала* искажает и речь героя, которая в прощальных письмах в особенности хаотизируется, приобретает «набивной» (по выражению В.Н. Топорова) характер, наполняется всякого рода *так вот оно и не того, так вы там чего-нибудь и такого* и прочей семантически пустой словесной вязью. А под конец агрессивная «другая» предметность делается соразмерной самому бытию Макара Алексеевича: «Да ведь что же фальбала? зачем фальбала? Ведь она... вздор! Тут речь идет о жизни человеческой, а ведь она... фальбала-то — тряпица» [108]. В этих отчаянных строках, точно заслоняясь от призрака неминуемой гибели, герой

¹ Флоренский П.А. Имена. М., 1993. С. 215-216.

² Как на примету «петербургского текста» на них уже обратил внимание В.Н. Топоров (Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 317-318).

в последний раз опротестует превращение себя в неодушевленную вещь и объявит *тряпницей* и *вздором* (каковым иногда казалась ему литература) — злокозненную *фальбалу*.

* * *

Гоголевская характерологическая парадигма претерпевает в «Бедных людях» радикальную переоценку, и прежде всего она касается области авторепрезентации. Не говоря уже об одежде, под удар у Достоевского попадает и письмо, и не только в качестве символического экрана или символической формы «маленького Я», но и в самой его сути: письмо разоблачается в романе как нечто неспособное изжить свою роковую зависимость от реальности. В другом направлении мутирует эта парадигма в «Двойнике», где нет головокружительной диалектики письма и взгляда, но есть не менее виртуозно развертывающаяся диалектика «своего» и «другого» (для «Бедных людей» побочная) в пространственной по преимуществу ее аранжировке¹. На фоне Гоголя характер господина Голядкина может быть определен как результат противоречивого сосуществования в нем «башмачкинского» и «поприщинского» элементов. С одной стороны, герой (подобно Акакию Акакиевичу, если бы тот вдруг задумался о своей судьбе) всячески стремится убедить и самого себя, и других, что он *сам по себе*, что его *хата с краю*, а дорога *особая* и *отдельно идет* и т.д.; с другой стороны, он одержим не меньшим, чем Поприщин, желанием очутиться в «другом» мире, в доме Берендеевых, где обретается и предмет матримониальных вожелений героя — дочь сановного хозяина Клара Олсуфьевна. Эмблематическое выражение такой «двусоставности» — особая редакция, которую получает в начале повести «финансовая» тема. Господин Голядкин, проснувшись утром, не только с удовлетворением поглядится в зеркало (подражая гоголевскому майору Ковалеву), но и с *величайшим удовольствием* рассмотрит и пересчитает кипу ассигнаций, вынутую из потайного кармана, потом предпримет вояж по лавкам, чтобы прицениться к разным покупкам (заведомо, однако, превышающим его возможности!), и попутно разменяет все свои крупные деньги на мелкие: «...и хотя потерял на промене... бумажник его значительно потолстел, что... доставило ему крайнее удовольствие» [122]. Деньги здесь берутся в отвлечении от их покупательной функции, однако и до роли зеркала, обеспечивающего идентичность владельца, «не дотягивают», поскольку воспринимаются в отвлечении и от их реального достоинства — на вид и «на ощупь». Это не те деньги, на которые можно купить шинель, но и не те, обладание которыми дает сознание своего царственного могущества, не нуждающегося в демонстрации. Господин Голядкин пускает их в ход и тут же отзывает назад. (Впрочем, компрометируется в повести и само зеркало². Герой

¹ О категории «места» в повести ср.: *Чижевский Д.* К проблеме двойника // О Достоевском: I. Прага, 1929. С. 32 и др.; *Топоров В.Н.* Миф... С. 130, 164, 188; *Ветловская Е.В.* Ф. М. Достоевский // Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. Л., 1982. С. 43, 63.

² О «зеркальных» мотивах в повести ср.: *Дилакторская О.Г.* Петербургские повести Достоевского. СПб., 1999. С. 150-161.

останется *совершенно доволен* тем, что в нем видит, хотя повествователь поспешит уточнить, что отразившаяся там фигура была самого *незначительного свойства* [109-110]. А затем в повести дважды повторится ситуация, когда герой и вовсе перепутает с зеркалом — дверь (а себя — с Другим): «...в дверях, которые... герой наши принимал доселе за зеркало, стоял один человек, — ...сам господин Голядкин, — ...новый господин Голядкин» [174, ср.: 216]. В сравнении с «Шинелью» ситуация тут зеркально перевернута: Акакия Акакиевич не узнавал себя в «другом» (в письме) — господин Голядкин принимает Другого за себя.)

Весь сюжет «Двойника» движется за счет противоборства между двумя элементами личности героя и завязывается благодаря начальному перевесу «поприщинского» в ней над «башмачкинским». Наняв сомнительного вида карету, нарядив своего Петрушку в не менее сомнительный лакейский костюм и совершив все свои «псевдонегоциантские» предприятия, господин Голядкин отправится к Олсуфию Ивановичу Берендееву на званый обед (на который героя как раз и не звали). Но еще до упомянутых предприятий господин Голядкин заедет к доктору Рутеншицу, где постарается предстать с самой что ни на есть «башмачкинской» стороны: «...я даже горжусь тем, что не большой человек, а маленький». Однако «поприщинское» сразу же искривит его речь, и разьяснить, что значит быть *маленьким человеком*, герой будет так: «Не интригант... <...> хотя бы мог вредить в свою очередь... и даже знаю, над кем и как это сделать... <...> Иду я... открыто и без окольных путей, потому что их презираю и предоставляю это другим <...> Маску надеваю лишь в маскарад...» и пр. [117]. «Маленький человек» определяется с помощью серии отрицаний, и это незримое присутствие рядом Других, которые на словах порицаются, а в действительности служат образцом успешности, выдает устремления героя, которые сполна обнаруживаются в устроенном им настоящем маскараде, с его буафорскими каретой, одежаниями, деньгами и пр. (столкнувшись через некоторое время со знакомыми чиновниками, господин Голядкин так им и скажет: «...вы, господа, все меня знаете, но до сих пор знали только с одной стороны» [124]). В такой перспективе ничем не мотивированный визит к доктору — это последняя попытка удержаться в пределах «башмачкинского», кульминация непрерывного *беспокойства* и *смущенности*, с которыми герой ловил на себе взгляды Петрушки и из-за которых скрывался в угол кареты при встрече с сослуживцами (когда его карету обгонит коляска начальника отделения, господин Голядкин начнет даже шептать, накликая на себя последующие свои злоключения: «...я совсем ничего... это вовсе не я, не я, да и только» [113]). Но и явившись в дом Олсуфия Ивановича, то есть решив выдержать до конца роль Другого (разве что без свойственного тому откровенного *интригантства*), герой будет испытывать *растерянность* самозванца, предчувствующего, что ничего хорошего его не ожидает. И все же «поприщинское» в нем (действующее, если прибегнуть к сравнению повествователя, наподобие сдвинутой кем-то *пружины*) одержит верх, и герой, которого не впускают с парадного входа, проникнет в дом с входа черного. Сначала он очутится в сенях, в уголку, среди разного хлама, в типичном для персонажей Достоевского положении за шкафом и шир-

мами. И рассказчик — в обычной своей «передразнивающей» (по слову М.М. Бахтина) манере — не преминет подчеркнуть этот контраст между «башмачкинской» самооценкой и «поприщинским» поведением: «...он, господа, ничего; он хоть и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой...» [131]. А потом господин Голядкин шагнет и прямо в бальный зал, где оскандалится и, посреди всеобщего изумления и смятения, будет уверять слугу, посланного вывести его из зала: «...я здесь у себя, то есть на своем месте...» [136]. Оказавшись как раз на «другом» месте, герой будет продолжать делать вид, что он — на месте «своем», по инерции прибегая — вопреки уже всякому здравому смыслу — к успокоительным «башмачкинским» доводам, оборачивающимися симуляцией своей принадлежности к «другому»¹.

Этот диссонанс между приличествующим «маленькому человеку» сознанием себя в качестве *самого по себе* и почти автоматически действующим «запретным» влечением к «другому» достигнет на балу критической точки. Маска Другого, никого не обманывающая, но самим героем до поры как бы не замечаемая, будет с него сорвана, так что он вынужден будет признать истинное положение вещей. «Поприщинское» потерпит сокрушительное поражение, и герой останется с одним только «башмачкинским», что будет пережито им как полная гибель. Герою, похоже, подобно развенчанному самозванцу, проведут вниз по лестнице и вытолкают за двери, покажется, что он *падает в бездну*. А потом он сорвется *с места* и помчится — *вне себя* — неведомо куда, чувствуя, что *убит вполне* [137-138], и повествователь, даже тут не изменив своему полуиздевательскому тону, заметит: «...господин Голядкин глядит теперь так, как будто сам от себя куда-то спрятаться хочет, как будто сам от себя убежать куда-нибудь хочет <...> ...совсем уничтожиться, не быть, в прах обратиться» [138]. Бегство от самого себя вызвано как раз невозможностью для господина Голядкина признать себя «наполовину» — только в качестве подобия Акакия Акакиевича, смириться с таким урезанием «своего», и желание *уничтожиться* — лишь крайняя степень этой невозможности (в противоположность такому же желанию батюшковского «маленького человека», питаемому, напротив, потребностью окончательно совпасть с собою²). И когда герой, обессилив, добежал до перил набережной, то застыл «...в положении человека, у которого вдруг... потекла носом кровь, и пристально стал смотреть на мутную, черную воду...» [139]. Словно остатки жизни истекут из существа господина Голядкина, и в эту гибельную минуту ему и явится двойник, а вернее, поначалу причудится кто-то возле него, как будто и возникший

¹ Ср. классическую интерпретацию борьбы различных «голосов» в речи Голядкина, несколько иную по общей своей логике: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского... С. 246 и сл.

² В том же направлении трансформируется в повести «энтмологическая» топика, образующая насекомое из «двойника» героя в противника: на балу господин Голядкин почувствовал себя *настоящей букашкой* [134], а под занавес своих мытарств он «...мог смело надеяться, что в настоящую минуту даже простой комар... весьма бы удобно перешиб его крылом своим» [200]. Господин Голядкин «перешеголяет» даже Макара Девушкина, на которого покушалась все же целая муха!

из пролитой «крови» или из отражения героя в воде¹. (Помимо этих двух мотивов к рождению на свет двойника причастен еще один, также с мифологической подоплекой и также устанавливающий между двумя Голядкиными «метонимическую» связь. Встреча с двойником окаймлена в повести двумя событиями: сначала герой потеряет калошу с правой ноги, а потом и с левой. Не зря Голядкин-младший будет напоминать сначала «...человека, который, за неимением своего платья, оделся в чужое...» [153]. Из этого же ряда и мечта отчаявшегося героя о том, чтобы «...волшебник какой бы пришел, или официальным образом как-нибудь этак пришлось, да сказали бы: дай... палец с правой руки — и квиты с тобой; не будет другого Голядкина... так отдал бы палец...» [170]. Это воистину история о мальчике с пальчик, только наоборот.)

И действительно, Голядкин-младший представляет собой материализацию потерянной «половины» личности Голядкина-старшего, однако символическое «убийство» героя — лишь условие этой материализация, но не ее причина, о которой нужно сказать особо. По отношению к «другому» господин Голядкин с самого начала занимал двойную позицию, обусловленную двусоставностью его «Я». В набросках к неосуществленной переработке повести герой будет размышлять, воскрешая типическое для «маленького человека» упование на всемогущего и справедливого Другого, но с особыми акцентами, оправдывающими претензии героя на законное место в «другой» реальности: «Как можно быть без отца, я не могу не принять кого-нибудь за отца» [436]². И эта необходимость в отце обретает в повести форму искания защиты и милости у Другого в начальственном лице. На балу господин Голядкин попытается было прибегнуть к покровительству Олсуфия Ивановича: «...благодетель мой с незапамятных времен, заменивший мне в некотором роде отца...» [136]. А затем, с появлением двойника, этот «отцовский» мотив усилится до предела — как выражение последней надежды героя на спасение, на избавление от своего кошмара. Столону-начальнику, начальнику отделения, его превосходительству, умоляя защитить его от злодея, господин Голядкин со слезами на ресницах будет повторять (с некоторыми вариациями): «...принимаю, дескать, благодетельное начальство за отца и слепо веряю судьбу свою» [196, ср.: 198, 213, 216 и др.]. Однако *благодетельное начальство* не только не спешит «усыновить» господина Голядкина, но, наоборот, выталкивает его за свои двери (будучи выведенным из кабинета его превосходительства, герой подумает: «Точь-в-точь у Олсуфия Ивановича» [217]). Своими «отцовскими» обязанностями оно явно пренебрегает, зато требует относиться к себе с сыновней почтительностью, и об этом прекрасно знает Голядкин-младший, который — в набросках к переработке повести — выдвинет целую *подлюю* теорию, по которой начальство, не довольствуясь одной юридической властью, жаждет подчинения себе *всего* челове-

¹ Разнообразный этнографический и мифологический материал к этим мотивам см., напр.: Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь. М., 1998.

² Об автобиографическом подтексте «отцовской» темы в «Двойнике» ср., напр.: Федоров Г.А. Московский мир Достоевского. Из истории русской художественной культуры XX века. М., 2004. С. 211-253 и др.

ка: «*Детский лепет невинности, а это приятнее начальству*» [432]. И умеет вести себя двойник при случае должным образом.

Но и Голядкин-старший догадывается об этой двусмысленности «отцовского» статуса Другого, и всецело вверяет себя начальству лишь от смертельной *тоски*. «Поприщинское» в герое задавало и другую тактику поведения, о которой он проговорится двойнику у себя на квартире, точно позабыв на минуту о всем с ним случившемся и опьянев не столько от вина, сколько от этого мелькнувшего перед ним шанса воссоединиться с утраченной «половиной»: «...мы с тобой... будем жить... как братья родные... заодно хитрить будем; с своей стороны будем интригу вести в пику им...» и пр. [157]. И Голядкин-младший идеально создан для воплощения мечтаний Голядкина-старшего провести Других и заполучить место в «другом» мире. Встретившись со своим вчерашним гостем на службе, герой сразу убедится, что тот уже чудодейственно преуспел в подобной интриге (правда, оставив своего *брата* за бортом!). Сами повадки и ужимки двойника выдают в нем образцовую приспособленность к проникновению в «другое» пространство. Они отличаются такой мелкой «моторикой», что позволяют ему пользоваться любой щелью, мгновенно менять направление движения и бесследно ускользнуть с того места, где он находился («...посеменял немного на месте... и, прошептав скороговоркой, что он по особому поручению, юркнул в соседнюю комнату»; «...съежился, сжался... лягнул своей коротенькой ножкой и шмыгнул в соседнюю комнату»; «...с свойственной ему наглостью семени и вьюня меж чиновниками...» [162, 167, 195] и т. д.). «Мелкость» парадоксально окажется весьма выгодным качеством! И первой жертвой этих «мышинных» способностей двойника делается Голядкин-старший.

С возникновением Голядкина-младшего логика сюжета решительно переменит свое русло: главным станет не стремление героя очутиться на «другом» месте, а попытка удержаться на месте «своем». И попытка тщетная. Напрасно господин Голядкин будет утешать себя, что он будет *особо* и его *враг* тоже *особо* [170]; напрасно он мысленно будет обращаться к его превосходительству: «Он другой человек... а я тоже другой человек; он особо, и я тоже сам по себе...» [213]; напрасно в письме к переметнувшемуся в лагерь двойника приятелю-чиновнику он напишет, патетически воспроизведя символ веры «маленького человека»: «...желание вытеснить других из пределов, занимаемых сими другими своим бытием в этом мире, и занять их место, заслуживает изумления... ибо всякий должен быть доволен собственным местом» [184]. Герой, «сброшенный» с «другого» места, будет целиком вытеснен и со «своего» (и, по существу, в своих самоутешительных тирадах это «санкционирует», сам себя отнеся к разряду *других*, а в первом случае прямо от себя отказавшись: «Я буду особо, как будто не я...» [170]). *Подменив* собою героя, двойник обратит того в своего двойника, в копию копии (в приснившемся герою кошмарном сне Голядкин-младший «...ясно доказал, что Голядкин-старший и вместе с тем настоящий — вовсе не настоящий, а поддельный...» [185]), и такое лишение героя субъектности уравнивает его с мертвой вещью, с *ветюшкой* [172], перед чем так трепетал Макар Девушкин. То самораздвоение, самораспадение «маленького человека»,

которое у Батюшкова действовало как тенденция, а в «Записках сумасшедшего» реализовалось в воображаемом регистре, в «Двойнике» произойдет на деле, будет облечено в плоть и кровь. И в результате «маленький человек» превратится в «лишнего», в того, кто лишился на свете «своего» места.

В конечном счете, такое самораздвоение обусловлено зависимостью от «другого», которая как бы отрывает «маленькое Я» от самого себя. Но в истории господина Голядкина мы сталкиваемся с особой версией этой базовой для «маленького человека» ситуацией. «Другое» тут настроено к герою крайне злонамеренно, маркировано как нечто чужеземное, басурманское¹ и окружено откровенно inferнальным ореолом. Достаточно вспомнить гостей его превосходительства — *господ Басаврюковых*, входящих как раз в тот момент, когда господина Голядкина будут выпроваживать из кабинета, и герой еще успеет подумать: «Хорошая дворянская фамилия, выходцы из Малороссии» [217]. И это на самом деле «выходцы»² (только совсем не «хорошие») — из гоголевского «Вечера накануне Ивана Купала», где Басаврюк — дьявол в человеческом обличье! Еще более колоритна финальная метаморфоза доктора Рутеншпица, приехавшего за героем, дабы увезти его прочь из этого мира, где места ему уже не осталось: «...два огненные глаза смотрели на него в темноте, и зловещею, адскою радостию блестели эти два глаза» и т. д. [229]³. В такой перспективе и материализация двойника выглядит еще одной враждебной акцией Других, проявлением их *адской злобы*, созданием своего рода голема: «...господин Голядкин уже давным-давно знал, что у них там что-то готовится, что у них там есть кто-то другой» [144]. И не один *другой*. В уже упомянутом кошмарном сне с каждым шагом героя, *как из-под земли*, выскакивает по новому двойнику господина Голядкина: «...все эти совершенно подобные пускались тотчас же... бежать один за другим и длинною цепью, как вереница гусей, тянулись... за господином Голядкиным-старшим, так что некуда было убежать от совершенно подобных...» [187]⁴. «Другой» мир занят настоящим клонированием, и не случайно, что эти *совершенно подобные* к тому же — люди-гуси. Из обширного птичьего сообщества гуси выбраны, очевидно, не только потому, что ходят гуськом. Хорошо известно выражение *глуп, как гусь*. У Достоевского оно используется, к примеру, в «Униженных и оскорбленных» [3; 264], а в «Братьях Карамазовых» подробно излагается полугротескная история о задавленном гусе, долженствующая свидетельствовать об уме Коли Красоткина и о глупости как гуся, так и исполнителя Колиного *проекта*. Но в этой истории важен и «смертельный» мотив, который имеет, скорее всего, «гоголевский» генезис. В «повести о двух Иванах» Иван Иванович, отправившийся подпиливать гусиный хлев соседа, примет гуся за мертве-

¹ Ср.: *Топоров В.Н.* Еще раз об «умышленности» Достоевского // *Finitis duodecim lustris*. Таллин, 1982. С. 127.

² Ср.: *Альтман М.С.* Достоевский. По векам имен. Саратов, 1975. С. 147.

³ Ср.: *Ветловская Е.В.* Ф. М. Достоевский... С. 62-63.

⁴ Ср. толкование этого образа в «грамматологической» перспективе: *Lachmann R.* *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt a. M., 1990. S. 476-477.

ца. Но еще более интересный претекст — страшный сон Ивана Федоровича Шпоньки, где фигурирует целое сонмище жен с гусиными лицами, а потом жена и вовсе «умервляется», обращается из человека в материю. И такая эквивалентность гуся и материи более опосредованно устанавливается и в повести Достоевского. Несчастный ее герой, называющий себя то *ветошкой*, то *тряпкой*, заговорит в конце концов у его превосходительства вполне «по-гусиному» (став тем самым своим подобием!): «Го-го-господин Голядкин...» [215]. Эти гуси-мертвецы, унифицированные и взаимозаменяемые, как вещи, радикально смешают «орнитологическую» метафору, обозначающую тут не «маленького человека», а Других, тех, кто низводит его до своей копии, сживает его со света.

В том же направлении деформируется в повести любовная коллизия. В письме, в котором Клара Олсуфьевна умоляет героя о спасении (и которое написано то ли действительно героиней, то ли героем — самому себе, то ли двойником, заманивающим героя в ловушку), всплывет — в целиком уже абсурдном контексте — тот же мотив «подмены». Клара Олсуфьевна будет сетовать на то, что ее хотят отдать замуж насильно: «...и всего более интригует здесь родитель, благодетель мой и статский советник Олсуфий Иванович, вероятно желая занять мое место и мои отношения в обществе...» [207]. Но поразительное всего, что это на «голядкинскую» тему и «голядкинским» слогом сочиненное послание вызовет у героя не пароксизм счастья, а совсем другие чувства. Собравшись все же — «под диктовку» сюжета «маленького человека» — вызывать свою «суженую», герой будет всячески корить ее за *безнравственность* и т.п.: «Ну, вышла бы там себе... за кого судьбой предназначено, так и дело с концом. А я человек служащий; а я место мое могу потерять из-за этого... <...> ...вы меня в напраслину вводите... Тут человек пропадает, тут сам от себя человек исчезает... какая тут свадьба!» [213]. Матримониальные поползновения «маленького человека» предстают не просто «фантастическими» (тут можно было бы даже предположить возможность обратного) — они изнутри обесмысливаются и вообще героем отвергаются, ибо их успех расценивается им как последняя точка в деле по его «ликвидации» (и в таком аспекте сон Шпоньки о пугающих *женах* с гусиными лицами получает добавочное «претекстовое» значение).

В монологе господина Голядкина звучит, однако, и еще один — самообвинительный (*сам от себя*) — мотив, и возникает он в повести не впервые. Еще до всех своих бед, встретив тех самых сослуживцев, которые знали его только с *одной стороны*, герой загадочно произнесет: «...птица сама летит на охотника. Правда, и готов согласиться: но кто здесь охотник, кто птица?» [125]. Герой — на пике своих «поприщинских» устремлений — воображал себя наверняка *охотником* (а не *птицей*, как подобало бы «маленькому человеку»), однако главное даже не в этом, а в том, что герой невольно провидел некую взаимобратимость между *охотником* и *птицей*. И подозрения об этом станут особенно явственными с появлением двойника, который, как мы уже могли убедиться, обращает героя в *подделку* не без помощи разного рода его обмолвок, когда тот неосторожно от себя отрекается. И дело далеко не

только в словах. Позвав Голядкина-младшего к себе домой, герой наутро с ужасом подумает: «...и зачем я это приглашал его, на какой конец я всё это делал? ведь истинно сам голову сую в петлю их воровскую, сам эту петлю свиваю» [160]. Герой снова и снова подыгрывает «другому». Более того, «другое» оказывается даже до некоторой степени бессильным без этого безумного ему «содействия». Когда господин Голядкин угодит в последнюю из расставленных ему *петлей* и развязка будет уже совсем близка, от него все же понадобится согласие с этим как будто бы неизбежным исходом: «Только что проговорил господин Голядкин, что он вручает вполне свою судьбу Крестьяну Ивановичу, как страшный, оглушительный, радостный крик вырвался у всех окружавших его и самым зловещим образом прокатился по всей ожидавшей толпе» [228-229]. «Другой» мир, столь изопренно вытесняющий героя из жизни, пребывает в ожидании, дабы его жертва признала себя таковой и стала *самоубийцей*, как в момент прозрения назовет себя господин Голядкин [180]. Герой и «другой» мир пребывают в повести в отношении взаимности (и в этом Достоевский наследует пушкинскому пониманию судьбы¹), так что, начиная как *охотник*, господин Голядкин словно пробуждает в «другом» охотничий инстинкт и в итоге превращается в *птицу*. В этом смысле «маленький человек» в повести действительно *сам от себя исчезает*: возлагая на Другого неоправданные «отеческие» упования или пытаясь против него *интриговать*, такой человек лишь предоставляет Другому возможность отнять у него место в мире.

Всё сказанное позволяет уяснить и тот общий поворот в характерологии «маленького человека», который совершается в повести (и который отчасти был подготовлен уже в «Бедных людях», с их раздвоением статуса «малости»). Суть его — в придании этому характеру стереоскопичности, и прежде всего в том, что в меняющемся ракурсе строятся в «Двойнике» отношения «маленького человека» с «другим». Эта подвижность непосредственно связана с тем принципом воплощения, персонализации, который действует в повести (и который М.М. Бахтин истолковывал в «полифоническим» ключе). Макар Девушкин пожалуется на то, что всего неприятнее для него разные *мелкие случаи*, а потом расскажет о своем неудачном «общении» с вещами, постоянно ему мешающими: «...вечно-то я зацеплюсь за что-нибудь постороннее» [78]. Господина Голядкина подстерегает другое; впервые встретившись с незнакомцем, в котором он вскоре узнает своего двойником, герой подумает: «...может быть, он-то тут и самое главное дело, и недаром... дорожку мою переходит и меня задевает» [140]. Герой «Бедных людей» сталкивается с предметами, за которыми чудится взгляд Другого и которые он пытается обезопасить, подвергнув символической «обработке». Герой «Двойника» сталкивается с Другим: гибельные для «маленького человека» *мелочи* здесь олицетворены. И если генеральная линия «Бедных людей» — критика письма, символической репрезентации, то генеральная линия «Двойника» — критика самих основ существования «маленького человека», предполагающих его несвободу от «другого». (Недаром деньги и прочие элементы маскарада господина Голядкина

¹ См.: Фаустов А.А. Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000. С. 184-203 и др.

используются им «машинально», с тайным сознанием того, что их репрезентативная функция изначально подорвана: будучи ничем для Других, они воспринимаются как ничто — почти ничто — и самим героем.)

VI. Эпилог

Этим, по существу, и завершается «деконструкция» батюшковско-го-левского архетипа «маленького человека», во многом параллельная общей динамике «семиосферы» русской литературы первой половины XIX века, и главный вектор этого процесса — десимволизация¹. Среди всех элементов занимающего нас характера означивание себя (ядром которого служит символизация) оказывается наиболее диагностически чутким к стадияльным сдвигам. А учитывая, что конститутивным признаком «маленького человека» является стремление к «другому», эта смена вех сводится к переориентации с символической идентификации себя с «другим» на пространственную, соматическую (с чем напрямую сопряжено и почти полное угасание интереса к идее времени, памяти, невозможной без поддержки репрезентации²). Говоря схематично, герой пишущий трансформируется в героя перемещающегося. И такое выпадение из измерения письма предопределяет возрастание «степеней свободы» «маленького человека»: без символического прикрытия его отношения с «другим» делаются менее стабильными и предсказуемыми, и в этом — чреватом распадением характера — направлении будет изменяться «маленький человек» после Достоевского (наибольшие открытия здесь сулит, видимо, исследование Н.С. Лескова и Г.И. Успенского). Не имея возможности говорить об этом детально, обратимся к финальному фазису «перерождения» характера, к творчеству раннего А.П. Чехова — великого пересмешника шаблонов (и канонов) русской литературной классики, движимого «поэтикой раздражения» (по удачному выражению Е.Д. Толстой). Формула *маленький человек / человек* встречается у Чехова чрезвычайно часто, причем употребляется она, как правило, не только и не столько в социально-психологическом смысле, сколько по своему «прямому назначению» (мера принудительности ее такова, что в «Степи» (1888) дважды повторяется сравнение, проецирующее эту формулу на неживой мир, — ветряная мельница, которая «...похожа на маленького человечка, размахивающего руками...» [6; 19, 21]³). Особенно любопытно в этом плане истолковывается «маленький человек» в письме Д.В. Григоровичу (1888) (в котором, кстати, сообщается об окончании «Степи»). Чехов тут — как раз по поводу своей повести — рассуждает о феномене *русских самоубийц*, выстраивая в два симптоматично «перепутанных» ряда причины «человеческие» («...мечты о широкой,

¹ Ср.: Фаустов А.А. Язык переживания русской литературы. Воронеж, 1998. С. 53 и др.

² См., напр.: Рикер П. Память, история, забвение. М., 2004.

³ Чеховские тексты цит. с указанием тома и страниц по: Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. М., 1960-1963.

как степь, деятельности...» и пр.) и «природные» (*необъятная равнина, славянская апатия* и пр.) и заключая: «В Западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просто. Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...» [11; 184]. «Малость» тут определяется «географическим» фактором, своей геометрией.

В прозе Антоши Чехонте фигура «маленького человека» «остраивается» по-разному, но основной механизм, при этом задействованный, состоит в обыгрывании «подвижности», обретенной характером в «Двойнике» Достоевского. И мы проиллюстрируем это на примере трех рассказов, в которых прямо упоминаются «маленькие люди». Рассказ «Двое в одном» (1883) [1; 437-439] организован «неправильно» уже в нарративном отношении. Дискурс «маленького человека» предполагает, что повествовательная точка зрения почти непрерывно сфокусирована на «маленьком» персонаже, нередко сближена с его кругозором, а иногда персонажу и передана. Чеховский рассказ выворачивает нарративную логику наизнанку: он написан от лица Другого — *лица высокопоставленного*, которое решило проехаться на конке, то есть очутилось — *incognito* — не на «своем» месте, заняв позицию вуйера («Я ехал... и рассматривал сих малых...»). Благодаря этому Другой становится свидетелем метаморфозы, которую претерпевает один из его канцелярских служащих — «маленькое, пришибленное, приплюснутое создание», окруженное в рассказе прозрачными «зоологическими» ассоциациями. Одет герой в *заячью шубенку*, и на службе ведет он себя подобающим образом: «При виде меня он дрожит... точно я съест его хочу или зарезать, а когда я его распекаю, он зябнет и трясется всеми членами <...> Даже и животных таких не знаю, которые были бы тише его...» (эти *распекания* и *тихость* — несомненные аллюзии на «Шинель», герой которой даже, что, впрочем, вряд ли знал Чехов, во второй рукописной редакции и звался Тишкевич). И этот *пришибленный* человечек вдруг рассуждает на весь вагон о политике, о Бимарке, о филистерах, делает гневные внушения кондуктору, который недостаточно осветил вагон и запрещает ему курить («Я никому не позволю посягать на мою свободу!»), и т. д. Оказавшись на «другом» месте, герой столь разительно меняется, что *высокопоставленный* рассказчик поначалу даже никак не может узнать в нем своего чиновника. Лишь раскрыв *incognito*, Другой поставит зарвавшегося «маленького человека» на место («Он сел и спрятал свой носик в заячьем меху»). И рассказчик с высокомерным возмущением подумает: «Верь после этого жалким физиономиям этих хамелеонов!». Двойничество «маленького человека», обусловленное его тщетной устремленностью к «другому», оборачивается у Чехова почти театральной способностью к перевоплощению (рассказ не зря озаглавлен — *двое в одном*). Да и в целом построен рассказ на поочередной двойной рокировке ролями между «маленьким человеком» и Другим.

(Заметим, что первый опыт такой рокировки можно найти опять-таки у Достоевского — в «Скверном анекдоте» (1862). История там подается по преимуществу в перспективе Другого, который, случайно оказавшись «не на своем месте» — на свадебном балу мелкого чиновника, его подчиненного, ощутит себя совершенным господином Голядкиным:

«Он чувствовал, что как будто катится с горы... что надо бы удержаться, уцепиться за что-нибудь, но нет к тому никакой возможности» [5; 28] и пр. Но в рассказе Достоевского запечатлена метаморфоза именно Другого, а не «маленького человека».)

Еще дальше заходит подобная мена ролей в рассказе «Свадьба с генералом» (1884). Амплуа «маленького человека» достанется тут — Другому, отставному контр-адмиралу с двусмысленной фамилией Ревунов-Караулов (то ли при его виде кричали караул, то ли сам адмирал готов был это *реветь*). Героя *наймут* на свадьбу — причем без его ведома, так что он вдобавок падет жертвой интриги своего племянника, — а потом призовут к ответу и почти изгонят («Мы вам не за то деньги платили, чтоб вы безобразили!» [2; 334]). Свою речь Ревунов-Караулов обильно уснащает обыкновенными для «маленьких людей» *тово* и *знаешь*, а за свадебным столом, не давая сказать никому ни слова, пустится в воспоминания и обрушит на гостей шквал морских терминов (в авторской редакции рассказ назывался «Маленький шантаж»!), пародирующих ту *ученость* «другого» мира, перед которой трепетал Поприщин (как глубокомысленно выразится адмирал об этом наведшем на всех тоску и раздражение морском языке: «Всякое незначительное слово имеет, так сказать, свое таинственное... ээ... недоумение...» [2; 332-333]). Портрет героя выдержан в соответствующих красках — «маленький, старенький и заржавленный»; а при «ретираде» со свадьбы адмирал *засеменит* (подобно господам Голядкиным) прочь. Вместо того чтобы облагодетельствовать «маленьких людей» и придать свадьбе «генеральский» облик, сам герой окажется в положении карнавального персонажа, «Другого на час». Наконец, в пародийном пасхальном рассказе «Лист» (1883) [1; 522-524] игра ролями совмещена с издевательской дискредитацией символических полномочий письма, представленного здесь листом для праздничных чиновничьих росписей. Рассказ разделен на три сценки. Первая открывается картиной того, как чиновники приниженно и старательно выполняют поздравительные обязанности: «В десять часов начинает вползать с улицы в переднюю маленький человек... подходит на цыпочках к столу, робко берет в дрожащую руку перо... <...> Кончив чистописание, он долго глядит на свою каллиграфию, ищет ошибки...»¹. А закончится сценка изъяснением недовольства *его-ства*: «...не вижу ни одного знакомого почерка! Тут один чей-то почерк! Какой-то каллиграф писал <...> За что они меня так не уважают?». Каллиграфические усилия чиновников приводят к противоположному результату, поскольку стирают их «Я» и оборачиваются «неуважением» к Другому. Письмо целиком отчуждается от пишущего, и во второй сценке это завершится его (письма) овеществлением: заполненный лист еще одного *его-ства* украдет экономка, собирающая бумагу, чтобы прода-

¹ Это *вползание* выдает «червеобразность» чеховского «маленького человека», открыто запечатленную в фамилии бессмертного героя «Смерти чиновника» (1883) Червяков и навеянную курочкинской переделкой из Беранже «Знатный приятель», более известной в виде комической песни А.С. Даргомыжского «Червяк», с их рефренными строками: «Ведь я червяк в сравненьи с ним! <...> С его сиятельством самим!» (*Курочкин В.С.* Стихотворения. Статьи. Фельетоны. М., 1957. С. 276 и сл.).

вать ее *на пуды*. В третьей же сценке *ваше-ству* в отставку, к которому никто не явится засвидетельствовать свое почтение, придется упражняться в *чистописании* («Чтоб моя старуха не смеялась...») самому при помощи швейцара. Перед лицом пустого листа Другой раздваивается, подобно «маленькому человеку», только, так сказать, в обратном направлении!

* * *

Эта комическая перелицовка всего дискурса «маленького человека» замыкает историю характера, и в начале XX века мы находим ряд произведений, в которых зафиксировано его исчезновение. Опять-таки по необходимости бегло мы остановимся на трех из них, с энциклопедической полнотой запечатлевших «на прощание» сюжетно-тематический облик «маленького человека». Прежде всего, это рассказ Ф. Сологуба, который так и называется — «Маленький человек» (1905) (затем он будет включен в сборник с не менее показательным заглавием «Истлевающие личины» (1907)). События рассказа разворачиваются с аллегорической целенаправленностью и ясностью. Герой его, сравниваемый с Акакием Акакиевичем и носящий фамилию Саранин (возможно, от диалектного и украинского слова *сарана* — ‘саранча’)¹, имел несчастье жениться на купчихе, которая «...была дородна так, что рядом с маленьким и тощим мужем казалась исполиншею» [390]², отчего тот вынужден был терпеть многочисленные насмешки (в остальном, впрочем, будучи человеком вполне благополучным). Однажды герой встретит таинственного армянина (напоминающего Петромихали из гоголевского «Портрета»), который продаст ему «уменьшительную» микстуру. Жена Саранина, не зная о свойствах «лекарства», в шутку переменит стаканы, и герой выпьет то, что предназначалось его Аглае. Армянин, на поиски которого герой бросится, исчезнет, и Саранин приметя неуклонно уменьшаться. Сначала он приобретет такие размеры, что это покажется *скандальным* и даже антиправительственным его начальству по службе — и героя отправят в долгосрочный отпуск. Затем Саранин уменьшится еще больше — и Аглая, за порядочное вознаграждение, отдаст мужа «напрокат» фирме, торгующей модной одеждой, дабы его выставили в витрине в качестве живой рекламы, в специальной кукольной квартирке, «...обращенной к публике открытою стороною» (посещающая иногда мужа, Аглая его «...кормит, как **птицу**, с пальца <...> Голос его пронзителен, как **комариный** писк <...> Маленькие людишки могут говорить, — но их писк не слышен людям больших размеров... <...> ...человечишка садится к столу и принимается писать прошения. Крохотные прошения о восстановлении своих... прав») [422]. Под конец же герой делается настолько крохотным, что его, *как пылинку*, подхватит ветерком и унесет неизвестно куда. Исходная точка всей этой

¹ Фасмер М. Этимологический словарь... Т. 3. С. 560.

² Рассказ цит. с указанием страниц по: Сологуб Ф.К. Жало смерти. Истлевающие личины. СПб., 2001. Сюжет рассказа (с другим фабульным наполнением) дублируется в сологубовской «сказочке» «Стал маленьким». Ср.: *Сконечная О.Ю.* О фигуре уменьшения у Федора Сологуба // *Svavic Almanac*. 2008. Vol.14, № 2. С. 162-170.

фантазмагории — соматическая «малость» героя, а его стремление к «другому» (имеющее привычную эротическую подоплеку) рождено желанием стать в самом буквальном смысле вровень с женой, наделенной не без «черного юмора» нежным карамзинским именем Аглая. И от рук ее — в столь же непосредственном смысле — герой и погибнет. Первый шаг на пути к этому — потеря «своего» места. Второй шаг материализует давний кошмар «маленького человека», выставляя его на всеобщее обозрение, помещая под стекло. Третий шаг — разрыв всякой коммуникации с миром, когда и голос, и письмо одинаково утрачивают свою репрезентативность. И последний шаг — исчезновение, которое в заключительных строках рассказа обретет свою изначальную форму вычеркивания из памяти: «Потом о нем забыли. // Саранин кончился» [423]. (Добавим в скобках, что солугубовская реальность в целом и мир «Истлевающих личин» в особенности и вообще населены разного рода маленькими существами, находящимися на границе с потусторонним, с небытием, — всевозможной нечистью или такими маленькими людьми, как дети, гибель которых изображается Солугубом с садистической внимательностью.)

* * *

Прямо противоположна по своей стиливой фактуре «Египетская марка» (1927) О.Э. Мандельштама (писателя, также отличавшегося особым вкусом к «малости»¹). Повесть эта сплетена как сложнейший сюжетно-тематический узор², и мы коснемся лишь одной-двух его нитей (не приводя примеров, отметим суммарно необычайную насыщенность текста «энтомологической» и «орнитологической» топикой). Согласно комментарию О. Ронена³, в заглавии повести имеется в виду филателистическая реальность — старая египетская марка с изображением сфинкса, которое при отпаривании марки исчезало. И этот «спря- таный» в заглавии мотив исчезновения задает камертон и всего произведения, и судьбы главного его героя Парнока. *Египетской маркой* его дразнили в школе, и на эту же идею работают другие *обидные имена*: *овца* и *лакированное копыто* (в речи Автора они соединяются в *овечьи копытца*), указывающие не только на «немужественность» героя, женщинами *презираемого* [70, 64]⁴, но и на «родство» его с традиционным жертвенным животным. Из того же ряда⁵ (только со сменой «залога») — и распущенный в школе слух, что Парнок — *пятновыводчик*: объект исчезновения

¹ Ср. об этом конспективно: Фаустов А.А. Этюд о художественной реальности Мандельштама (Время, фактура бытия и автогенез «пчелиного» текста) // Филологические записки. Воронеж, 1994. Вып. 2. С. 80.

² Наиболее детальный (хотя, как представляется, не всегда точно сфокусированный) его анализ ср.: Bonola A. Osip Mandel'stams «Egipetskaja Marka». Eine Rekonstruktion der Motivsemantik. München, 1995.

³ Ронен О. Осип Мандельштам // Мандельштам О.Э. Собр. произведений. Стихотворения. М., 1992. С. 532.

⁴ «Египетская марка» цит. с указанием страниц по: Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.

⁵ Ср.: Isenberg Ch. Substantial Proofs of Being. Osip Mandelstam's Literary Prose. Columbus, 1986. P. 113.

иронически превращен тут в субъект. Да и сама композиция повести такова, что герой бесследно пропадет из текста, «уступив» последние его фрагменты — Автору, а самый заключительный — Другому, ротмистру Кржижановскому, его сюжетному «сопернику», который поочередно присваивает себе визитку, лучшие рубашки Парнока, а потом и его возлюбленную. (Характерно, что, приехав под занавес в Москву, ротмистр остановится в *очень хорошей* гостинице, «...в номере, переделанном из магазинного помещения, с шикарной стеклянной витриной вместо окна...» [87]. Герой вытеснит «маленького человека» даже с самого нежеланного для того места, на глазах преобразившегося в угоду Другому.) В связи с этим исследователи не раз отмечали гоголевские подтексты, у Мандельштама накладывающиеся друг на друга¹. Прежде всего, это ведущий к «Шинели» мотив похищения одежды², причем визитка Парнока наделена теми же, что шинель Акакия Акакиевича, «человеческими» (и прямо «женскими») чертами: *земная оболочка* героя, *подруга, красавица, милая сестра* [60-61]. Кроме того, это напоминающее о «Невском проспекте», с его контрастной парой действующих лиц, противопоставление инфантильного Парнока и преуспевающего ротмистра Кржижановского³ (по сравнению с поручиком Пироговым ощущению повышенного в чине). Столь же значительны менее «афишируемые» аллюзии на «Записки сумасшедшего». Помимо «собачьей» темы [ср.: 69, 83 и др.] это также пересекающийся по составу набор персонажей, исполняющих свои профессиональные обязанности «со смещением» — на этот раз по оси, задаваемой оппозицией «получать / лишаться» (применительно к обслуживаемому «клиенту»). *Портной* Мервис (похожий на «члена похоронного братства» [80]) помогает ротмистру Кржижановскому завладеть визиткой Парнока; *прачки* — рубашками героя; а *зубной врач* (косвенно) — его возлюбленной (ротмистр будет шептать в ее *преступное ухо*: «О нем не беспокойтесь... он пломбирует зуб» [78]). Добавим к этому и причудливо функционирующие заведения: *аптеку*, телефон в которой сделан из *скарлатинового дерева* и говорить по которому рискованно: «...трубка шелушится и голос обесцвечивается» [71]; или *адресный стол*, где «...справки никогда и никому не выдаются» [73]. Парнок обретается в мире, где все и всё словно сговорились, чтобы окружить его зоной несуществования, «коммуникативным» вакуумом.

Давно замечен и слой повести, связывающий ее с «Двойником» Достоевского⁴. Говоря о скромной *родословной* героя, Автор вспомнит и *капитана Голядкина*, позаимствовавшего свой чин у капитана Лебядкина — героя с обыгрываемой в романе «птичьей» фамилией⁵ (впрочем, во времена Достоевского чин капитана был как раз эквивалентен титулярному советнику). (Подобно господину Голядкину, героя Мандельштама

¹ Ср.: *Bonola A.* Osip Mandel'stams «Egipetskaja Marka»... S. 241-244.

² Ср., напр.: *Полякова С. В.* «Шинель» Гоголя и «Египетская марка» Мандельштама // Осип Мандельштам. Слово и судьба. М., 1991. С. 457-459.

³ Ср.: *Bonola A.* Osip Mandel'stams «Egipetskaja Marka»... S. 212.

⁴ Ср., напр.: *Берковский Н. Я.* Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 301.

⁵ Ср.: *Альтман М. С.* Достоевский... С. 39.

непрерывно преследует страх: «Выведут тебя когда-нибудь, Парнок, — со страшным скандалом... неизвестно откуда, — но выведут, ославят, осрамят...». С тем самым *скандалом*, когда «...на плечах у человека вырастает собачья голова» [64, 76].) И эта «шутовская» тень, отбрасываемая персонажем «Бесов», отсылает еще к одному незначительному *родственнику* героя — *карлице* времен русских дворцовых переворотов. Но самый мизерный из одушевленных «двойников» Парнока — непрерывно извиняющийся *комарик*, который так себя и аттестует: «Я — безделица. Я — ничего» [84]¹. От этого *последнего египтянина* — посредством географической ассоциации — и ведет путь к Шапиро, которого отец Автора называл «*маленьким человеком*» и о котором, как и о всех «*маленьких людях*», Автор в детстве думал, что тот непременно должен жить на *Песках*² (название этого небогатого района Петербурга, где, кстати, обитали одно время господин Прохарчин и Лебедев — герой также с «птичьей» фамилией, Автор воспринимал вполне буквальным образом и собирался подарить Шапиро верблюда и коробку фиников). А «песочный» мотив, в свою очередь, включает «маленького человека» в класс предметов «зернистой» фактуры (и самой горестной судьбы); о Парноке Автор пророчески произнесет: «Он — лимонная косточка, брошенная в расщелину петербургского гранита, и выпьет его с... кофеом налетающая ночь» [75]. Недаром и похищение визитки совершается под звуки кофейной мельницы, а вернее, так, что между двумя действиями обнаруживается «синхронистичность»: «Последние зернышки кофе **исчезли** в кратере мельницы-шарманки. // Умыкание **состоялось**» [60].

Египетская марка как таковая, однако, — это еще и разновидность иконического знака, в сокращенном виде представляющего зримый мир, и в этом смысле марка сродни, к примеру, принадлежавшей Парноку в детстве карте полушарий (которые *заклучали* в себе «сгущенное пространство и расстояние» [60]). В более же широком ракурсе марка — часть той семиотической реальности, средоточием которой в повести выступают книги и которая замещает собой действительную жизнь. Парнок — жертва «заранее созданных концепций» любви — полагал, что протекать роман должен *на бумаге верже*, на которой, как заметит Автор, «...могли бы переписываться кариатиды Эрмитажа...» [66]. (На той самой бумаге, о которой в одном из стихотворений (1930) говорится: «На полицейской бумаге верже / Ночь наглоталась колючих ершей. / Звезды живут — канцелярские птички, — / Пишут и пишут свои рапортички»³. Для назначения свиданий бумага по всем статьям не самая подходящая!) Блуждая — накануне своего исчезновения из повести — по Петербургу, герой весь город *получил* «...в виде сырых корректурных гранок, верстал проспекты, брошюровал сады» [83]. И, по сути, таким же «библиофильским» астигматизмом страдает Автор: «Где различие между книгой и вещью? Я не знаю жизни: мне подменили ее...» [81]. Да

¹ Ср.: *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии. СПб., 2001. С. 290.

² Ср.: *Барзах А.Е.* Изгнание знака (Египетские мотивы в образе Петербурга у О. Э. Мандельштама) // *Метафизика Петербурга*. СПб., 1993. С. 240.

³ *Мандельштам О.Э.* Соч... Т. 1. С. 167.

и смерть итальянки Бозио в зимнем Петербурге подается так, что как бы ставит точку в турне певицы по миру, начинающееся с окидывания взором географической карты. Подобная разобщенность с жизнью кодируется в повести множественно: кипяченая вода, закрытые форточки, наушники и т. д. (что подробно описано А. Бонолой). Но истоки ее — в еще длящемся петербургском прошлом, с которым связаны «замороженность» (в масштабе общем) и «неудавшееся домашнее бессмертие» [59] (в масштабе частном). Неудивительно, что в фантазиях Парнока «другое» состояние бытия принимает обличье чаемой им должности драгомана в Греции. Желание это — негатив петербургской реальностью, с ее «акоммуникативностью» и заготовкой льда для масл**обойни**: «...на последних дровнях проплыла замороженная... хвойная ветка, словно молодая гречанка в открытом гробу» [64]. (Последний образ, возможно, навеян «Ледяным домом» И.И. Лажечникова, в котором рассказана история о заживо замороженном, обращенном в ледяную статую малороссииине и который позволяет перебросить исторический мостик к уже упомянутой *карлице* («Словно Бирон ей сват и брат» и пр. [84]).) Но, в конечном счете, стремится Парнок к иному (и здесь коллизия переключается в «домашний» и сугубо временной план) — к тому, чтобы наконец-то почувствовать себя взрослым: «Он думал, что Петербург — его детская болезнь... он выздоровеет, станет как все люди; пожалуй, женится даже... <...> Он сошьет себе новую визитку, он объяснится с ротмистром Кржижановским...» [83]. Однако *очухаться* от этой *болезни* Парноку не удастся. Даже «греческие» фантазии героя могут быть мотивированы постоянной петербургской пропиской «маленького человека», поскольку через Пески проходил Греческий проспект (на котором, между прочим, рядом с Греческой церковью несколько лет снимал квартиру в 1870-е годы Достоевский¹). И это притяжение минувшего, детского будет столь неодолимым, что Парнок исчезнет из повести именно тогда, когда для успокоения обратится к «...реестрику домашних словечек, вышедших из обихода» [84]. Произнеся, подобно заклинанию, несколько из этих слов, он навсегда переместится в прошлое, которое вдруг делается *потрясающе реальным*.

В этот момент власть над повествованием и переходит целиком в руки Автора, который еще задолго до этого молил: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него» [74]. И этот «полновластный» авторский текст открывается то ли детским, то ли переносщим в детство фантазмагорическим сном, концовка которого соотнесена с исчезновением Парнока по принципу контрастного параллелизма. У Автора развяжется *башимак* (эта двусмысленная обувь «маленького человека»), который он никак не сможет завязать, — и Автора, подобно Парноку, как будто начнет затягивать воронка прошлого: «Нельзя было... ничего исправить: все шло обратно, как всегда бывает во сне». А затем последует избавление: «Я разметал чужие перины и

¹ См.: Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. 1821 — 1881. СПб., 1995. Т. 3. С. 36, 64-65 и др.

² Ср. иначе: Павлов Е. Шок памяти. Автобиографическая проза Вальтера Беньямина и Осипа Манделштама. М., 2005. С. 154-158.

выбежал в Таврический сад, захватив любимую детскую игрушку — пустой подсвечник, богато оплывший стеарином, — и снял с него белую корку, нежную, как подвенечная фата» [85]. Этот «жест», различающий Автора от его героя, строится по нескольким смысловым линиям: сбрасывание с себя «чужого»; разрыв душного замкнутого пространства (эквивалентный распахиванию форточки, за которой гуляет *дифтеритный* ветер [75]); освобождение подсвечника от следов времени, готовящее его к новому огню (и эквивалентное чреватому «инфицированием» снятию *дифтеритного налета* и т. д. [84]); обретение «мужественности». В противоположность герою Автор ощущает себя в движущемся времени, где *все тает и уменьшается*, не песчинкой, которую больше всего тянет вернуться в родной *Египет вещей*, а тем, кто пытается — вопреки всему — принять и выразить *настоящую правду* [81, 59]. Испытывая не меньше Парнока страх перед тем, что вся жизнь состоит «...из петербургского инфюэнциного бреда», Автор тем не менее любит это состояние, «когда у всех вещей словно жар; когда все они радостно возбуждены и больны...» и когда сам он пренебрегает благодарными «медицинскими» рекомендациями: «...я не выдерживаю карантина и смело шагаю, разбив термометры, по заразному лабиринту...» [85-86]. И преодолевается страх не только и не столько с помощью слова (подобного *порошку аспирина* [81])¹: «горячечные» вещи, рядом с которыми книги тают, *как ледяшки*, обнаруживая свою нетождественность вещам, увлекают Автора из его «подмененного» мира навстречу жизни — запретной, опасной, как болезнь, но неподдельной.

Не зря Автор объясняется в любви к тем, кто по отношению к его герою выступает в роли явных «вредителей» (*люблю зубных врачей, люблю Мервиса*), и весьма характерно, чем эта любовь вызвана. Жужжание бормашины напоминает Автору об аэроплане, сверлящем *лазурь* (и как бы устраивающем на земле благотворный сквозняк); а портного он восхваляет за его «...слепое лицо, изборожденное зрячими морщинами» [67, 81]. И истолковать этот странный комплимент можно, учитывая, что у Мандельштама зрение вообще проигрывает осязанию, позволяющему испытать (отсюда подчеркивание «рельефности» лица) подлинную *радость узнавания*. (Подобные ощущения были знакомы и Парноку. *Парикмахер* — еще один «гоголевский» персонаж — подвергал героя экзекуции, поочередно выливая ему на облысевшую макушку ледяное снадобье и кипяток. Но хотя экзекуция эта посредством скрытой цитаты уравнивается с мучительствами, производимыми над Поприциным лекарем в доме сумасшедших, у Парнока от нее, напротив, только согрелась кровь, на минуту начиная двигаться в «авторском» ритме.) Отсюда же призыв Автора: «Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы нацртали сбоку... как бы во сне». Голоса вещей и могут сказаться ненароком, на полях, там, где зияют *бессвязности и разрывы*, где власть письма отменена [86, 73], и вся «осколочная» композиция повести — реализация этого завета, на деле опровергающая, а вернее, «конвертирующая» страх Парнока перед тем, что «...все должно обор-

¹ Ср.: *Черашняя Д.И.* Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход. Ижевск, 2004. С. 270-271.

ваться, что пустота и зияние — великолепный товар...» [83]. Но наиболее декларативно это принятие смертельно опасной жизни сопряжено с самоопределением Автора в строках: «Какое наслаждение для повествователя от третьего лица перейти к первому! Это все равно что... махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды» [86]. (Поступок вдвойне вызывающий, если вспомнить эпизод самосуда, когда толпа вела топить на Фонтанку — хлебнуть такой воды — воришку, укравшего часы, отдаленного «родственника» Автора, также склонного нарушать запреты и не желающего быть жертвой времени.) Переходя к первому лицу, Автор изживает в самом себе комплекс «маленького человека», и это нечто противоположное тому, что произошло с господином Голядкиным, вытесненным из жизни обретшим самостоятельность Другим в нем. История переворачивается, и «маленький человек» обращается в одну из «петербургских» галлюцинаций.

* * *

Еще дальше в критике «маленького человека» заходит Г.В. Иванов в своем «Распаде атома» (1938), фрагментарно-лейтмотивная структура которого отчасти напоминает «упрощенный» вариант «Египетской марки» (впоследствии Г. Иванов назовет ее одним из «редких образцов русской сюрреалистической прозы»¹, перепутав, правда, при этом с «Шумом времени»). Если у Мандельштама «маленький человек» был воплощением того инфантильного прошлого, от которого Автор хотел бы *оторваться*, то у Г. Иванова на этого героя возложена куда большая вина². Точнее говоря, «маленький человек» в «Распаде атома» представлен в двух несовпадающих (и в разном оценочном ключе начертанных) проекциях — «метафизической» и «политической». В первой этот «человечек, ноль» — едва ли не синоним любого человека вообще, заключенного, *как атом в ядро* (именно так, безнадежно «навыворот»!), в непроницаемое одиночество и готового разлететься на части под влиянием *миллионов вольт*, пролетающих сквозь него. Этого *человечка* больше не утешает искусство, неспособное преобразить распадающийся мир, являющееся не более чем бессильным паллиативом, описанием *подвигов и путешествий* для тех, кто «...никогда никуда не поедет и никаких подвигов не совершит» [10]. И единственное, что еще может пробить *броню одиночества* и утолить хотя бы на мгновение неистребимое «желание прочности, плотности» [11], — это любовь, причем в ее пре-

¹ Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 629. «Распад атома» цит. с указанием страниц по т. 1 этого издания.

² Характерно, что на другом конце света за десять лет до этого М. Горький — в статье со знаменательным заглавием «О «маленьких» людях и о великой их работе» (1929) — будет утверждать нечто прямо противоположное: «...как только рабочие и крестьяне сбросили с хребтов своих гнет собственников, — тотчас оказалось, что «маленькие» люди, люди будничного, «мелкого» труда могут быть вождями армий, организаторами героических отрядов партизан...» и пр. (Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 25. С. 11). А в самом начале статьи деятельность «маленьких» людей сравнивается с деятельностью коралловых полипов — «ничтожно маленьких существ», незаметными усилиями которых воздвигаются целые скалы и острова.

дельной физиологичности (доходящей до некрофильства), не оставляющей никакой возможности для подмен («Женщина. Плоть. Инструмент, из которого извлекает человек ту единственную ноту из божественной гаммы, которую ему дано слышать» [15]). Иная участь — и тут «маленький человек» поворачивается «политической» своей стороной — у того, кто пускает это *желание* по «перверсивному» пути. И Автор на свой лад вспомнит Акакия Акакиевича, черты которого соединятся в его сознании с чертами Поприщина и история которого будет рассказана «под аккомпанемент» рефреново всплывающих строк из известного романа А.С. Даргомыжского на стихи П.И. Вейнберга о *титularном советнике* и *генеральской дочери*. Этот ивановский *Акакий Акакиевич* (с его *птичьим профилем*) «...стоит на чужой улице, под чужим окном, и его онанирующее сознание воображает... каждую складку на простыне, каждую пульсирующую жилку» [28]. И такое вуайеристски-маниакальное устремление к «другому» оборачивается самими что ни на есть катастрофическими последствиями. «Точка, душа, неподвижна и так мала, что ее не разглядеть и в самый сильный микроскоп»; и на поверхности кажется, что *Акакий Акакиевич* всего лишь копит деньги на шинель и т. д. «Но внутри, под непроницаемым ядром одиночества... страшная взрывчатая сила, тайные мечты, едкие, как серная кислота» [28-29]. Сначала эти мечты героя придадут *генеральской дочери* воображаемую *желанную плоть* и завлекут к нему на чердак, чтобы герой мог *вдребезги* натешиться своей *Психеей*. А потом всё это совершится — в исторической перспективе и в масштабе целой страны — на деле. И Автору, обманутому и любовью (ибо возлюбленная его умерла), и *пушкинской Россией* (изнутри разъеденной *кислотой* «башмачкинских» фантазий), остается только наложить на себя руки. В предсмертной своей записке он будет время от времени переходить на язык вымышленных зверьков, живших у него с возлюбленной, порывая с фальшивым человеческим лексиконом, причем завершаться записка должна была первоначально целиком в духе гоголевских «Записок сумасшедшего» (и Г. Иванов сожалеет, что концовку эту не сохранил): «Хайль Гитлер, да здравствует отец народов Великий Сталин, никогда, никогда, никогда англичанин не будет рабом!» [447]. Дуга времени замыкается. Батюшковский «маленький человек», желавший сделаться атомом, превратится у Г. Иванова: в проекции «политической» — в живой прообраз (тогда еще полуфантастической) атомной бомбы, *вдребезги* разрушивший русскую жизнь, а в проекции «метафизической» — в безысходно одинокого и бессильного перед *мировым уродством* человечка, добровольно выбирающего в качестве избавления смерть. Но, в любом случае, атом действительно распадается.

* * *

В заключение, конспективно обрисовав биографию «маленького человека» и констатируя его смерть (отдельная тема — «инобытие» подобных персонажей, например, в творчестве М.М. Зощенко), нельзя не задаться вопросом и о причинах появления этого характера на свет. В последние полтора десятилетия — в исследованиях, посвященных в целом иной, более широкой проблематике, — были предложены два интересных толкования этого, которые, с некоторой долей условности, мож-

но назвать семиотическим и политико-психологическим. Первое из них сформулировано Е.Г. Григорьевой¹. Размышляя о природе и эволюции принципа эмблематичности (сочетающего изобразительное = пространственное и словесное = временное), она усматривает кризис этой господствовавшей в России на протяжении XVIII столетия семиотической интенции в том, что к концу его иконическая знаковость (= пространственное) и человек (= временное), доселе адекватно ею представляемый, подтверждавший благодаря ей свое место в иерархии государственных ценностей и в исторической памяти, расходятся в разные стороны. Родившиеся в результате такого расщепления эмблематической вселенной опустошенные иконы обращаются в «семиотических вампиров», которые лишают живых людей места в пространстве и заставляют их уменьшаться — до поистине «маленьких людей». Второе толкование высказано в ряде работ А.И. Иваницкого, в первую очередь в связи с гоголевским творчеством, для которого, как полагает ученый, «маленький человек» является ключевой фигурой. Ее возникновение интерпретируется как результат десакрализации русской империи, падения «олицетворенной культуры». Во главе этой империи (и тут автор следует за идеями Ф. Йейтс, В.М. Живова и др.) в XVIII веке находился монарх, наделенный мироустроительным, божественным статусом и служивший олицетворенным центром земли-натуры-России. Монарх этот, а чаще монархиня, защищали человека от непосредственного столкновения с хтонической изнанкой реальности, а кроме того — придавали империи магический облик, потеряв который, она выродилась в отчужденное полицейское государство. С исчезновением такого символического «щита» как раз и появляется «маленький человек», который больше не был «экранирован от земляного тела» и ощутил себя на его «самой дальней периферии»². Не вдаваясь в обсуждение этих концепций (не во всем одинаково убедительных и бесспорных), отметим наличие достаточно очевидных точек соприкосновения между ними, равно как и некоторых пересечений с развиваемым в настоящем исследовании взглядом на «маленького человека» (прежде всего, это особый акцент на пространственной логике и на сопряженных с нею семиотических предпосылках формирования характера). Не менее очевидно и другое: очерченные концепции, в силу их панорамности, с характерологической точки зрения представляют собой, так сказать, фильтр со слишком крупными ячейками, «маленького человека» не улавливающими. И потому у Е.Г. Григорьевой — вопреки означенным самим автором историко-культурным вехам — примером такого рода героя выступает сологубовский *маленький человек* (предшественником которого числится лермон-

¹ См.: Григорьева Е.Г. Эмблема: принцип и явление (теоретический и исторический аспекты) // Лотмановский сборник. М., 1997. Т. 2. С. 445-446 и др. Ср. также: Григорьева Е. 1) Опыты аналитического чтения. «Русские ночи» В. Одоевского, «Усомнившийся Маркар» А. Платонова // Sign System Studies. Труды по знаковым системам. Tartu, 1999. V. 27. С. 234 и сл.; 2) Эмблема. М., 2005. С. 123-125 и др.

² Иваницкий А.И. К историко-культурной подоплеке душевной трагедии Гоголя // Гоголевский сборник. СПб., 1994. С. 121-122. Ср. также суждения в: Иваницкий А.И. Гоголь... С. 12 и сл., 159-166 и др.

товский Демон!); а у А.И. Иваницкого «маленькими людьми» оказываются так или иначе едва ли не все гоголевские персонажи, а вместе с ними — и Гоголь. В итоге «маленький человек» универсализируется настолько, что во многом теряет характерологическую конкретность и узнаваемость.

И все же главное заключается в другом. М. де Серто, проследившая раскол речи на устную и письменную (и датируя его начало в европейской культуре XVII веком), указал на теологическое и антропологическое измерения этого события: «С исчезновением Верховного говорящего возникает проблема коммуникации — проблема языка, который предстоит *создать*... <...> Место, предугазанное ему (индивиду. — А. Ф.) космосом языка... обратилось в «ничто», в пустоту, вынуждающую субъекта приручать пространство, утверждать себя в качестве создателя письма»¹. В России начало аналогичных процессов падает на конец XVIII столетия, когда и русскому уху стало слышно молчание того Говорящего, который «удалился» от мира². В подобной перспективе децентрация имперского организма, распадение эмблематического тела, равно как и кризис риторического слова, выглядят разными проекциями одного и того же — утраты человеком своего узаконенного места в мироздании, на сцене мирового театра. Но у этой утраты (что проницательно заметил М. де Серто) была и обратная сторона: в результате этого впервые и рождается «субъект» — как нечто вынужденное строить себя «с нуля», на свой страх и риск (отсюда объяснимой становится и особая роль письма в судьбе «маленького человека»). Эта «позитивная» сторона как раз и не учитывается в концепциях Е.Г. Григорьевой и А.И. Иваницкого, у которых «маленький человек» (в чем они неожиданно сближаются с традиционной «социально-гуманистической» трактовкой подобных героев) обладает целиком претерпевающим, страдательным обликом. Между тем, как мы могли убедиться, «маленький человек» в действительности пытается — и иногда чрезвычайно настойчиво — утвердить, репрезентировать себя (другое дело, насколько это ему удается). И своеобразии той позиции, которую он занимает среди других «продуктов распада» былой семиотической утопии, определяется особо напряженно переживаемой коллизией между «своим» и «другим», признанием — так или иначе — «своего» места в качестве недостаточного и неподлинного, а «другого» — в качестве желанного. «Маленький человек», если иметь в виду доминанту этого характера, способен идентифицировать себя лишь как Другого или, по крайней мере, в глазах Другого (представляющего, как хорошо известно со времен Ж. Лакана, столь значимую для подобного человека инстанцию «символического»). И в этом смысле кажется отнюдь не тривиальным то, что «маленький человек» — явление по преимуществу урбанистической (и даже столичной, петербургской) реальности, где соседство «своего» и «другого» создает между ними повышенную «разность потенциалов».

¹ Серто М. де. Хозяйство письма // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 34.

² Применительно к проблеме трансфигурации автора см.: Фаустов А.А. Авторское поведение в русской литературе... С. 9-18.

Ощущение себя не на «своем» месте затрагивает и соматическую сферу, заставляя «маленького человека» желать не просто обрести «другое» пространство жизни, но и соединиться с ним телесно — в лице если не жены, то хотя бы шинели. Притяжение к «другому» сопровождается отталкиванием от «своего», и, может быть, сильнее всего такое самоотчуждение выражается в метафоризации — в первую очередь «энтомологической» и «орнитологической», которую испытывает «маленький человек» и которая обусловлена (помимо идеи «малости») еще и оценкой «своего» как чего-то соматически аномального. Впрочем, у подобной «заниженной» (само)оценки был и другой знак. В державинском «Успокоенном неверии» (1779) надзвездные небеса рисуются так: «Там внемлет насекомым *Бог*, — Достиг мой вопль в *Ego* чертог»¹. *Насекомое* здесь — свидетельство о ничтожестве человека и божественной любви, нисходящей к самому малому. Но «энтомологическая» метафора использована в этих строках не без воспоминания о том, что многие «крылатые» существа (мухи в частности) издавна ассоциировались с человеческой душой², которая, оставляя в земных пределах *минимум* оболочку, находит подлинное свое место у Божьего престола. К середине XIX столетия надежды «маленького человека» на трансцендентное возмещение его недостаточности исчезнут без следа. Фабула скандальной *басни* капитана Лебядкина о таракане, попавшем «... в стакан, / Полный мухоедства...», прочитывается как кошунственная пародия на теологическое благолепие в старинном вкусе. Сначала будет обозначена коллизия, связанная с возникновением пространственного «дефицита»: «Место занял таракан, / Мухи возроптали. / “Полон очень наш стакан”, — / К Юпитеру закричали». А потом вместо Юпитера явится *благороднейший старик* Никифор (олицетворяющий у Лебядкина *природу*), который выплеснет в лохань «...несмотря на крик... всю комедию, и мух, и таракана...» [10; 141-142]. Бог тут демонстративно замещен безразличной к живым созданиям природой (к тому же принявшей вид обыкновенного слуги), но еще знаменательнее то, что главным героем *басни* выступает таракан — существо хтоническое (и вообще малосимпатичное). В стакане — в этом традиционном для «маленьких» созданий узилище, делающем их оптически уязвимыми, — у таракана ампула второго Голядкина-младшего, однако попадает он туда не по своей воле и при учиненной «победоносным» Никифором казни в отличие от вопиющих мух стоически *не ропщет*. Обмен ролями совершается и в лебядкинской *басне*: мухи, точно позабыв о своем родстве с «маленькими людьми» (и тем более — о своей «крылатости»), безоглядно предаются борьбе за существование, провоцируя гибельную развязку, а таракану — «Другому» — достается участь «основной» жертвы. Мистерия человеческой души оборачивается бессмысленной историей, уравнивающей «хтоническое» и «пневматологическое» и не оставляющей ее персонажам никакого шанса избавиться от своего «насекомого» обличья. И всё это говорит об исчерпании сюжета, питаемого напряжением между «своим» и «другим», о начале распада характера «маленького человека».

¹ Державин Г.Р. Соч... С. 73.

² Ср., к прим.: Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.

Травма утраты своего назначенного и обеспеченного свыше места в космосе лишила свою остроту, и Божественная (или, по крайней мере, человеческая) комедия обратилась поистине в комедию «насекомую».

Глава 4.

Из истории обыкновенных людей и обыкновенного

I. В тени возвышенного

Формула «обыкновенный человек» складывается в русской литературе в конце XVIII столетия, причем сразу же (и с большим — в несколько раз — отрывом) занимает первое по частотности место среди остальных «обыкновенных» объектов¹. Свое лидирующее положение она сохраняет (при определенных вариациях меры такого опережения) и в дальнейшем, в целом повторяя и крупным планом представляя лингвостатистическую динамику всей серии «обыкновенностей», отличающуюся весьма характерными чертами.

Если с некоторой долей хронологической условности распределить авторов интересующего нас периода по пяти культурно-психологическим эпохам — 1) «классической» (XVIII век), 2) «элегической / романтической» (до 1830-х годов), 3) «критической» (до 1860-х годов), 4) «реалистической» (до конца XIX века), 5) «модернистской» (начало XX века)², то выяснится следующее. Частотность «обыкновенностей» — частное от деления общего количества словосочетаний со словом «обыкновенный» на общее количество словоформ — вырастает чуть менее чем на четверть при переходе ко второй эпохе, затем остается приблизительно на одном уровне, а в начале XX столетия падает почти втрое (в числовом выражении ряд этот выглядит так: 1) $2.1 \cdot 10^{-4}$; 2) $2.6 \cdot 10^{-4}$; 3) $2.8 \cdot 10^{-4}$; 4) $2.5 \cdot 10^{-4}$; 5) $0.9 \cdot 10^{-4}$). В эпоху модерна наблюдается явная девальвация обыкновенного.

Однако вдвойне любопытной возникающая картина делается в том

¹ Результаты компьютерной обработки данных получены при содействии проф. А.А. Кретьова и М.В. Катова в рамках выполнения проекта «Универсалии русской литературы (XVIII — начала XX вв.)»; общий объем подготовленной участниками проекта электронной базы текстов составляет более 43 миллионов словоформ. Описание базы данных и изложение некоторых перспектив исследования см.: *Кретьов А.А., Катова М.В.* Сквозь призму маркем: Н.В. Гоголь в ближайшем контексте русской литературы // Вестник Воронежского гос. университета. Серия: Лингвистика и сежкультурная коммуникация. 2009. № 2. С. 12-21; *Кретьов А.А.* Архаисты и новаторы в русской литературе XVIII — начала XX вв. // Универсалии русской литературы. Воронеж, 2009. С. 29-48.

² Основы такой периодизации предложены в работах: *Фаустов А.А.* 1) Авторское поведение в русской литературе. Воронеж, 1997; 2) Язык переживания русской литературы. Воронеж, 1998.

случае, если рассмотреть ее на фоне лингвостатистической судьбы «необыкновенностей», цифровые параметры которой более чем красноречивы (а отчасти даже, с привычных историко-литературных позиций, и парадоксальны): 1) $0.1 \cdot 10^{-4}$; 2) $0.8 \cdot 10^{-4}$; 3) $1.3 \cdot 10^{-4}$; 4) $1.4 \cdot 10^{-4}$; 5) $0.8 \cdot 10^{-4}$. Частотность «необыкновенностей» сначала испытывает резкий скачок, затем неуклонно растет и под конец существенно снижается (начало XX столетия оказывается роковым и для них), но при этом достигает почти полного равновесия с частотностью «обыкновенностей». А поскольку необыкновенное и морфологически, и логически является производным от обыкновенного, такую траекторию можно, с общезыковой точки зрения, объяснить тем, что последнее лишь со временем обретает семантическую определенность и автономию. Показательно, что «необыкновенных людей» XVIII век не знает вообще, а в «элегическую / романтическую» эпоху они составляют уже две трети от числа людей «обыкновенных» и доминируют над прочими «необыкновенностями», и такие пропорции — с некоторыми колебаниями — удерживаются в течение всего XIX столетия.

Действительно, «обыкновенные люди» первоначально — и тут собственный стадийный ритм кристаллизации характера лишь отчасти совпадает со сменой культурно-психологических эпох — конституируются не изнутри себя, а по отношению к некоему маркированному объекту. В повествовательной плоскости это сполна проявилось в том, что обыкновенные люди упоминались в тексте не сами по себе и не ради них самих, но лишь «в пристежку» к возвышающимся над ними «идеальным» фигурам, для контраста. А в классической иерархии жанров для таких персонажей было зарезервировано особое, подобающее им виртуальное место. Излагая идеи Ш. Баттё, В.А. Жуковский в своих конспектах (вторая половина 1800-х годов) напишет (под знаком *NB*): «Комический писатель изображает обыкновенную натуру... <...> Он представляет человека... в обыкновенном всегдашнем его положении, с обыкновенным его характером, с обыкновенными привычками»¹. Подобная «оппозитивная» природа будет свойственна «обыкновенным людям» и позднее, с тем, однако, принципиальным отличием, что впоследствии они перестанут быть постепенно только негативной величиной, задаваемой отсутствием того или иного признака.

Противопоставление «эталонному» объекту могло осуществляться по достаточно разнообразным линиям. Наиболее простой, нейтральный для построения характера вариант — социологический. Так, в «Почте духов» (1789) И.А. Крылова говорится — в типично просветительской манере — о том, что как только знатный вельможа теряет свою силу, все его приближенные перестают ему льстить, «...снимают перед ним свои маски; им кажется он обыкновенным человеком...»². Но в том же произведении «обыкновенным» (или «простым») людям полярно противопоставляются мудрецы, «истинные любомудры», которые «...сходятствуют с обыкновенными людьми одним телесным составом...» и «...в самых обыкновенных человеческих действиях поступают совсем иначе...», чем

¹ Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 91.

² Крылов И.А. Соч.: В 2 т. М., 1955. Т. 1. С. 131.

они. Главным различительным критерием здесь оказывается то, что обыкновенные люди лишены «разума и здравого рассудка» и потому схожи с «бездушными машинами»¹. Впрочем, радикализм этой антитезы несколько смягчается — на сатирический лад — высказанным в другом месте утверждением, согласно которому обыкновенные люди наделены теми же пороками, что и одаренные самым высочайшим разумом, но только в «превосходнейшей степени»². На отрицательной почве порока «привативная» оппозиция (если воспользоваться терминами Н.С. Трубецкого) превращается в «градуальную» и даже изменяет свой вектор на противоположный.

«Механическая» метафорика, притягиваемая к себе обыкновенными людьми, позволяет усмотреть за антитезой разума и неразумия и нечто другое — напоминающее о знаменитом кантовском толковании Провидения как выхода человека «из состояния своего несовершеннолетия», когда он был неспособен «...пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого»³. Обыкновенные люди целиком лишены такого устремления к самостоятельности и самодеятельности. И этот признак несвободы, не позволяющей преодолеть «затверженность» жизни и пуститься на поиски чего-то «своего», открыто вырисовывается в «Житии Федора Васильевича Ушакова» (1789) А.Н. Радищева: «...в сем то и состоит различие обыкновенных умов от изящных. Одни приемлют все, что до них доходит, и трудятся над чуждым изданием, другие... устраняются от проложенных стезей и вдаются в неизвестныя и непроложенныя»⁴.

Наконец, еще один из наиболее ранних русских контекстов, в котором фигурирует интересующая нас характерологическая формула, — пересказ в «Письмах русского путешественника» (1791) Н.М. Карамзина «эстетической лекции» Э. Платнера, где в роли «эталона» выступает гений. Одна из примет «гениальной» природы близка к только что означенной, но на первый план при этом выдвигается нравственно интерпретируемый — как самоотречение во имя блага всего человечества — «энергетический» элемент: в делах такого человека «...виден особый дух ревности, который... оживляет их и отличает от дел обыкновенных людей». Однако основная, во многом перекрывающая подобный «энергетизм» примета — универсальность гения, который может заниматься только великим и целокупным и обладает особым зрением: он «...имеет *особливую* способность находить сокровенныя сходства... и часто видит связь там, где обыкновенный человек никакой не видит; и потому часто находит важным то, что обыкновенному человеку, которого взор простирается не далеко, кажется безделкою»⁵. Обыкновенный человек, в такой перспективе, рабски прикован к частным вещам и не в силах ни заглянуть, ни, тем более, сделать одушевленный решимостью шаг за очерчиваемый ими тесный и раздробленный горизонт.

¹ Там же. С. 183-184.

² Там же. С. 269.

³ Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 6. С. 27.

⁴ Радищев А.Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 180-181.

⁵ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л., 1987. С. 63-64.

Отдельного внимания в этом фрагменте заслуживает дважды употребленное (а один раз выделенное курсивом) слово «особливый». Представление эпохи о гении, канонизированное кантовской «Критикой способности суждения» (1790), в качестве первого его свойства называет оригинальность, неподчиненность «духу подражания» (и в начале XIX века подобный взгляд делается общераспространенным в русской эстетической мысли)¹. Но своеобычность, особенность — это в русском литературном языке, с конца XVIII века, и ключевая семантическая составляющая «характера»². В тех же «Письмах русского путешественника» можно прочесть, к примеру: «...первый взгляд на город дает нам лучшее, живейшее об нем понятие, нежели долговременное пребывание, в котором, занимаясь частями, теряем *чувство целого*. Свежее любопытство ловит главные, отличительные знаки места и людей: то, что собственно называется характером...»³. Отметим, что характер в цитированных строках является еще и духом целого, т.е. поистине — «гением места».

Если же иметь в виду характер в его «человеческой» ипостаси, то к этому основополагающему значению добавляется и другое, не менее фундаментальное. В переведенной с французского статье «О характере», опубликованной в карамзинском «Вестнике Европы» (1803), «человек с характером» попеременно превращается в «человека с твердым характером», в «человека с сильным характером», в «великий характер», и такая синонимия говорит сама за себя. Тот, кто обладает характером, наделен непреклонной решимостью и постоянством во всех своих поступках: он умеет повелевать и «...*умеет хотеть*, что всего реже и всего труднее для обыкновенных людей...»⁴. Характер здесь (как и гений в пересказанной Карамзиным «эстетической лекции») — величина «энергетическая». И в подобной — терминологической, опирающейся на язык самоописания — системе счисления об обыкновенном человеке можно было бы сказать в итоге, что это — человек без характера: без отличительных свойств, без интуиции целого, без воли к концентрации и самоосуществлению.

В «элегическую / романтическую» эпоху прослеженная «по частям» антитеза, немаркированным элементом которой выступает обыкновенный человек, отольется в окончательные формы, причем между «классиками» и «элегиками / романтиками» разница — в значимом для

¹ См. об этом, к прим.: Мазур Н.Н. Пушкин и «московские юноши»: вокруг проблемы гения // Пушкинская конференция в Стэнфорде. Материалы и исследования. М., 2001. С. 54-105. Там же — обширная литература вопроса.

² В обоих изданиях «Словаря Академии Российской» слова «характер» еще нет вообще (1794, 1822); а вот в анонимном сатирическом «Опыте вещественного Российского словаря» (1791) есть такая небезынтересная вокабула: «*Характер*. Прежде люди получали его от природы и других людей, а ныне всякий, который хотя несколько вертляв, ценит сам себя; и оттого-то... произошло то, что нет у нас ничего оригинального, а все занятое» (Русская сатирическая проза XVIII века. Л., 1986. С. 170).

³ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника... С. 333.

⁴ О характере // Вестник Европы. 1803. Ч. XII, № 21-22. С. 4. На эту статью ссылается и В.В. Виноградов в своей заметке об истории слова «характер».

нас аспекте — обнаруживается разве лишь в том, что первые отдавали предпочтение характеру, а вторые — гению. В «эстетическом» курсе, который читался П.Е. Георгиевским в середине 1810-х годов в Александровском лицее, специальный раздел посвящен «великим характерам». Такого рода характер складывается из двух начал (отождествляемых Георгиевским с прекрасным и высоким) — «силы воли» и способности ради великой цели самоотверженно подняться над обыкновенными «нуждами и пользами». Но первое из двух начал пользуется явным приоритетом: «Человек с характером находит... неподвижную точку в самом себе, эта неподвижная точка есть его воля...»; «...воля есть первая из сил, а сила — первая из принадлежностей характера...»¹. При этом характер (и здесь Георгиевский следует, вероятно, за кантовской «Антропологией...» (1798)) является тем, что человек делает из себя сам: он есть торжество человеческой свободы, а потому носит на себе неизбежную «...печать особенности — знак существенного его отличия и неподражаемости». Напротив, слабый «отпечаток характера» у большинства людей Георгиевский сравнивает со случайными и переменчивыми фигурами, которые чертит на песке ветер: «Обыкновенные люди забывают, что... характер должен быть собственным их произведением. Они, ограничившись механической работой, делают лишь простыми ремесленниками»². Обыкновенные люди (не пытающиеся стать творцами самих себя и живущие по готовым лекалам) обречены на то, чтобы перенимать все новые и новые чужие обличья.

Различая великий характер как достигнутое самим человеком «совершенство воли» и гений как дарованное природой «совершенство ума» и ставя второй уже вследствие этого на ступень ниже первого, П.Е. Георгиевский тем не менее — вполне в «романтическом» духе — регулярно прибегает к художественной фразеологии, да и отграничивает характер именно от гения, а, например, не от темперамента (как И. Кант). Добавлю, что и единодушие во взглядах на происхождение характера в это время отнюдь не существовало. Н.М. Карамзин в начале своего очерка «Чувствительный и холодный. Два характера» (1803) полемически заостренно настаивает на том, что характер — творение природы, а не воспитания, и потому переменить его по своему желанию невозможно. Любопытно, что очерк этот был опубликован в «Вестнике Европы» за номер до того сдвоенного выпуска, где будет напечатана статья «О характере». И в интересующем нас пункте между двумя текстами есть не только полное созвучие, но и прямые лексические пересечения.

Неудивительно, что в портрете гения повторяются — в переакцентированном виде — многие черты «великого характера». Н.И. Надеждин в своих лекциях по «теории изящных искусств» (начало 1830-х годов) сходным образом противопоставляет гений и характер как проявления высокого в сферах, соответственно, ума и воли. В качестве же главных примет гения — при всей неотчетливости их разделения в тексте — Надеждин назовет оригинальность (позволяющую гению устанавливать свои правила искусству и удаляющую от всяких образцов), естествен-

¹ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 1. С. 251.

² Там же. С. 251-252.

ность (делающую творчество «как будто» бессознательным, проникнутым «божественным инстинктом») и всеобщность (возвышающую гения до равного соревнования с «зиждательным духом» самой природы). Но стихией, которая сплавляет все эти приметы в одну и явственно отличает гения от его антиподов, служит творческая свобода: «Истинный гений... всегда дает себя знать посредством свободы, недостижимой для людей обыкновенных»¹.

Близкое понимание гения как действующей в человеке спонтанной творческой силы, призванной воплотить внутренний мир идей, выражено и в «Отрывках» (1831) И.Я. Кронеберга. Будучи таковым, гений богат «сам собою» и менее всего нуждается в разнообразных внешних впечатлениях, пронизывая своими «двойными органами» все видимое и открывая в глазах возлюбленной целую вселенную (напомню об аналогичной «гениальной» оптике у Э. Платнера). Лишь «обыкновенные люди думают, что потребны чрезвычайные побуждения извне, далекие путешествия... и т.п., чтобы видеть что-нибудь значительное. Это иногда и случается, но по окончании путешествия они или ничего не помнят, или не умеют ничего о виденном сказать»². Обыкновенный человек лишен порождающего духа, а вместе с ним и внутреннего пространства существования, пространства свободы, и поэтому экстенсивное расширение кругозора, на которое только такой человек и способен, никаких плодов ему принести не может. Так что в этом смысле самым сжатым определением обыкновенного человека было бы — «человек несозидающий, некреативный».

В полном согласии с такой системой воззрений типичными литературными «инкарнациями» характера и гения в конце XVIII — начале XIX столетия закономерно оказываются герой (нередко монарх³) и поэт / художник. Об особой их роли свидетельствует уже то, что оба они могли восприниматься предельно расширительно — как своего рода архетипы. Так, в уже знакомых нам лекциях П.Е. Георгиевского говорится: тот, кто «...умел посвятить всего себя какому-либо одному великому предмету, тот есть истинный герой, каков бы ни был предмет его деятельности»⁴. А в «Отрывках из путешествия по полуденной Франции» (1821) В.К. Кюхельбекера нечто сходное даже по синтаксической логике можно прочесть о поэте: «...всякий муж необыкновенный, с сильными страстями, пролагающий себе *свой собственный* путь в мире, — есть уже поэт, если б он и никогда не писал стихов...»⁵. На фоне этих парадигматических характеров обыкновенный человек по преимуществу и проявлял свое экзистенциальное аутсайдерство (совсем не исключавшее житейской успешности), а зачастую и свою слепоту или легкомысленную переменчивость перед величием необыкновенного. В статье «О характере Ломоносова» (1816) К.Н. Батюшков с сожалением на-

¹ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 505.

² Там же. С. 296.

³ В радищевском «Письме к другу, жительствующему в Тобольске...» (1790) и в карамзинском «Чувствительном и холодном» это, к примеру, Петр Первый.

⁴ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 1. С. 253.

⁵ Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 52.

пишет о том, сколь мало сохранилось воспоминаний о подробностях жизни поэта: «Ломоносов... казался обыкновенным человеком в кругу приятелей своих, людей весьма обыкновенных»¹. А у Н.А. Полевого (в статье «Сочинения Державина» (1832), в повести «Живописец» (1833) и др.), у В.Ф. Одоевского (особенно в повести «Себастьян Бах» (1835)) или у А.А. Бестужева-Марлинского (в повести «Он был убит» (1835)) коллизия эта получает заостренно-романтический² вид и предстает как неизбывное взаимное отчуждение поэта / художника и обыкновенных людей, толпы. Можно было бы сослаться и на «байронический» круг произведений, однако в них — возможно, в силу повышенной «героцентричности» — формула «обыкновенный человек», насколько можно судить, не встречается.

II. Борьба за обыкновенное (И.В. Киреевский и В.Г. Белинский)

Такова общая конфигурация своеобразной «нулевой» стадии в истории обыкновенного человека, когда он — и в этом мы могли убедиться воочию — имел очертания скорее лексико-семантические, чем референтные, будучи в первую очередь объектом «умозрительной» рефлексии, а не субъектом сюжета. Можно сказать, что имя литературного характера возникло раньше, чем возник сам этот характер, и такое положение вещей, очевидно, напрямую связано с тем отсутствием автономии, которое отличало обыкновенности на раннем этапе. Дальнейшее продвижение вперед состояло в том, что имя отыскивало своего героя и одновременно наполнялось своим особым содержанием, не являвшимся уже всего лишь отбрасываемой «эталонными» фигурами тенью. «Привативная» оппозиция (если еще раз прибегнуть к терминам Н.С. Трубецкого) постепенно обращалась в «эквиполентную».

Первый (в стадильно-логическом плане) шаг на этом пути заключался в сокращении расстояния между элементами антитезы, и уже не в былом гротескно-сатирическом духе, как у И.А. Крылова. Прежде всего здесь можно было бы вспомнить об И.В. Киреевском. В статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828) философ, вполне разделявший общую позицию «Московского вестника», весьма сурово отзовется о герое пушкинского романа в стихах: «...Онегин есть существо совершенно обыкновенное и ничтожное <...> Он не живет внутри себя жизнью особенною, отменною от жизни других людей... Нет ничего обыкновеннее такого рода людей, и всего меньше поэзии в таком характере». Ближайшим образом Онегин противопоставляется в статье «однородному» с ним характеру — байроновскому Чайльд-Гарольду, который аттестуется

¹ Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1978. С. 32.

² О различных вариантах этой коллизии см., к прим., не утратившую своего интереса диссертацию: Лезметс Х.Д. Метафора в русской романтической прозе 30-х годов XIX века. Тарту, 1984. Автореф. дис... канд. филол. наук. 24 с.

как существо необыкновенное, высокое, носящее в себе «преизбыток внутренних сил», а потому разочарованное и отверженное: «Нет ничего общего между Чильд-Гарольдом и толпою людей обыкновенных: его страдания, его мечты, его наслаждения непонятны для других...»¹.

Однако не менее важно в статье и другое — более косвенное — противопоставление. Прежде чем рассуждать о преодоленном влиянии Байрона на русского поэта, Киреевский заметит: Пушкин «...не ищет, подобно Гёте, возвысить предмет свой, открывая поэзию в жизни обыкновенной...»². Собственно, еще у Н.М. Карамзина — в предисловии к «Аонидам» (1797) — можно обнаружить, казалось бы, в точности ту же самую идею: «...истинный поэт находит в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону...». Но у Карамзина — и в этом он не слишком удаляется от классических доктрин — имеется в виду преобразование природы в горниле человеческого ума и сердца, «облагораживание» ее усилиями искусства: предназначение поэта — «...ко всему привязывать остроумную мысль, нежное чувство или обыкновенную мысль, обыкновенное чувство украшать выражением, показывать оттенки, которые укрываются от глаз других людей...»³. Размышления же Киреевского развертываются в русле представлений о гении и шеллингианского органицизма, с его пафосом живой, проникнутой игрой противоречивых сил — бессознательного и сознательного, тяжести и света и т.д. — цельности мироздания, выражением которой служат человеческая мысль и, в особенности, художественное творчество.

Наиболее выпукло, пожалуй, эта двойная ориентация при описании поэзии обыкновенного выражена в «Обзрении русской словесности 1829 года», в посвященных Е.А. Баратынскому строках, которые построены на «гениальной» семантике совокупности и превосходства и пронизаны шеллингианской «световой» топикой: «...муза Баратынского, обняв всю жизнь поэтическим взором, льет ровный свет вдохновения на все ее минуты и самое обыкновенное возводит в поэзию посредством осветительного соприкосновения с *целою* жизнью, с господствующею мечтою»⁴. Но и поэзия необыкновенного, образчиком которой в статье о Пушкине выступает Байрон, также прочитывается, в конечном счете, в динамически универсалистском ключе. Портрет Чильд-Гарольда, нарисованный Киреевским, завершается диалектическим — вполне в стиле «философии тождества» — резюме: «...потому именно, что он (байроновский персонаж. — *А.Ф.*) отличен от обыкновенных людей, может он отражать в себе дух своего времени и служить границею с будущим; ибо *только разногласие связует два различные созвучия*»⁵.

Одним словом, обыкновенное и необыкновенное перестают быть у Киреевского неподвижными противоположностями и приходят в «осветительное соприкосновение», в своего рода диссонансное созвучие друг с другом, позволяющее обыкновенному подняться над самим со-

¹ Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 52-53.

² Там же. С. 47.

³ Карамзин Н.М. Избр. статьи и письма. М., 1982. С. 56.

⁴ Киреевский И.В. Критика и эстетика... С. 69.

⁵ Там же. С. 52.

бою и обрести необходимое — и уже не только «тенивое» — место в мировом целом. Иную стратегию или, вернее, иные стратегии оправдания обыкновенного (и обыкновенного человека в том числе) предлагает критическое творчество В.Г. Белинского. В статье «О жизни и сочинениях Кольцова» (1846) Белинский более чем привычным как будто бы образом противопоставляет натуры гениальные и обыкновенные, наделяя первые свойствами самобытности / оригинальности и креативности. Однако понимание и одного, и, еще в большей степени, другого свойства у критика не совсем канонично: «Тайну гения составляет... не ум: ум, и часто весьма замечательный, бывает и у обыкновенных людей; не талант: талант, и притом весьма замечательный, часто бывает и у обыкновенных людей; не сердце: оно тоже, и очень часто, бывает уделом людей обыкновенных (напомню, что гений традиционно истолковывался как манифестация возвышенного в сфере ума. — *А.Ф.*). Нет, тайна гения заключается... в какой-то непосредственной творческой способности вдохновения, похожего на откровение...» [8; 109]¹. И при этом акцент у Белинского делается не на том, что гений отличается бессознательной природностью своего проявления, а на том, что он — высочайшая мера развития личности. Тем самым, в сравнении с гением, «обыкновенный человек» (или «обыкновенный талант», который, кстати, практически совпадает у Белинского по частоте с «обыкновенным человеком») оказывается обделенным личностным началом, и наличие такой «градуальной» логики может рассматриваться в качестве условия создания критиком промежуточного — третьего — термина «гениальный талант».

Но суть не только в подобной ступенчатости: «...обыкновенный талант отнюдь не условливает необыкновенного человека: тут человек и талант — каждый сам по себе...» [8; 109]. Напротив, в случае «гениального таланта» талант — выражение «внутренней сущности» человека, нечто не внешнее, а внутреннее, обеспеченное «натурой» человека, субстанциональное. И этот признак раздельности / нераздельности таланта и личности возвращает в отношения обыкновенных и необыкновенных людей момент принципиального неравенства, асимметрии. В итоговой статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (1848), характеризуя героя гончаровской «Обыкновенной истории» Александра Адуева, критик обратит дуализм человека и его качеств (при первенстве человеческой основы) в исходную позицию для суда над героем, заблуждающимся прежде всего насчет самого себя: «Это был человек обыкновенный, но вовсе не пошлый. Он был добр, любящ и не глуп, не лишен образования: все несчастья его произошли оттого, что, будучи обыкновенным человеком, он хотел разыгрывать роль необыкновенного» [8; 395]. Главным в гончаровском герое для Белинского является не его бесталанность сама по себе, а бесхарактерность, и потому ошибка героя состоит как раз в том, что он не сумел извлечь трезвого урока из опытов жизни и вовремя удостовериться в обыкновенности своей личности, натуры.

¹ Произведения критика цит. с указанием в тексте тома и страниц по: *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1976-1982.

Такой субстанционализм во взгляде на личность достигает своего апогея в цикле статей ««Россия до Петра Великого»» (1841). Проводя аналогию между народом и человеком, Белинский напишет, что назначение обоих предопределено причиной, заключенной в их субстанции: «Как бывают гениальные субстанции у отдельных личностей, так и некоторые народы возникают с великими субстанциями и относятся к другим народам, как гении к обыкновенным людям» [4; 38]. Но в соответствии с подобной телеологией разрыв между обыкновенными и необыкновенными людьми становится тогда целиком непреодолимым — еще более непреодолимым, чем в классическую эпоху. А это вступает в очевидное противоречие с хрестоматийными эстетическими декларациями, начало которым было положено в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835), где Белинский впервые превознес «реальную» поэзию, обращенную к «коротко знакомой нам» действительной, повседневной, прозаической, мелочной, обыкновенной жизни (отметим выстраивающийся в статье контекстуальный ряд синонимов, многое говорящий об оценочных, да и не только оценочных коннотациях обыкновенного).

Разрешается это противоречие у Белинского двояко. В только что упомянутой статье о Гоголе изображение обыкновенного возводится в особенно сложную художественную задачу: «И чем обыкновеннее, чем пошлее, так сказать, содержание повести... тем больший талант со стороны автора обнаруживает она» [1; 167]. Логика здесь обратно-пропорциональная и почти каламбурная: чем обыкновеннее рисуемый предмет, тем необыкновеннее должен быть художник. Это расхождение может приобретать у Белинского такую амплитуду, что в статье «Стихотворения М. Лермонтова» (1841) он даже признает «часть истины» за былым — «нелепым» — воззрением на искусство как на «украшение» природы. И та сенсорная модель, которую задействует критик, на самом деле во многом напоминает знакомую нам «гениальную» (и вообще «классическую», склонную к «дальнорзости») оптику: «Подойдите вблизи к очаровавшему вас ландшафту — и вы очутитесь у какой-нибудь негодной избушки, дрянной мельницы, ничтожного ручья, обыкновенной рощи, где на каждом шагу спотыкаетесь от неровностей или попадаете в лужу» [3; 226-227]. Усиливаясь занять необходимую точку зрения по отношению к обыкновенному, художник в конце концов упускает его из виду, и вместо действительности постигает и воспроизводит ее сущность, квинтэссенцию, «разумную действительность». Обыкновенное сублимируется в искусстве до полного его исчезновения.

Поэтому более надежный путь реабилитации обыкновенного (и — как следствие — снятия очерченного высшего противоречия) прокладывается у Белинского по-другому. Будучи само по себе лишенным субстанциональности, в современную для критика эпоху обыкновенное выдвигается исторической необходимостью на авансцену жизни и литературы и уже в силу этого оказывается эстетически оправданным. В статье «Русская литература в 1843 году» (1844) Белинский напишет: «Теперь выходят из моды и герои добродетели и чудовища злодейства, ибо ни те, ни другие не составляют массы общества. Вместо их действуют люди обыкновенные, каких больше всего на свете, — ни злые, ни добрые, ни

умные, ни глупые...» [7; 44]. Заметим, что обыкновенные люди получают здесь свой собственный отличительный признак, хотя он (не без явного гоголевского влияния) и носит почти целиком неопределенно-отрицательной характер. В литературном обозрении 1847 года Белинский несколько изменит ракурс и напишет еще более решительно, что стремление — «помимо всяких идеалов» — к действительности, к «натуральности» (заметное уже в пушкинском «Евгении Онегине») высвобождает обыкновенное из-под сатирической, комедийной тени, единственно возможной в период владычества «реторики» (припомним цитированный в начале конспект В.А. Жуковского о жанровом «местообитании» обыкновенного). В новое же время обыкновенные люди выводятся в литературе «...не на посмешище, как уроды, как исключения из общего правила, а как люди, составляющие большинство общего» [8; 348]. И далее Белинский повторит ту же идею в зеркальном развороте: «...нужно было обратить все внимание на толпу, на массу, изображать людей обыкновенных, а не приятные только исключения из общего правила...» [8; 351].

Обыкновенный человек в результате приравнивается к человеку большинства, толпы, и именно эта массовидность становится его маркированным — но не слишком выразительным и не слишком стабильным — свойством. Неудивительно, что, обращаясь к Александру Адуеву — обыкновенному человеку «крупным планом», Белинский столь легко возвращается (как мы уже видели) к иной — привычной, хотя и «градуированной» на особый лад — оценочной шкале. Но возвращение это опосредовано в статье еще одним жестом, благодаря которому обыкновенный человек Адуев награждается куда более весомыми различительными чертами. Белинский нарядит его в пародийный, клоунский костюм «романтика» — представителя породы людей, которые наделены «нервической чувствительностью» и в которых всем заправляет фантазия, заставляющая «...наслаждение мечтами о благах жизни предпочитать наслаждению действительными благами жизни» [8; 387]. Вследствие такой конституции в обыкновенном человеке Адуеве прежде всего и будет подчеркнут недостаток природы. Это — «недоконченная натура», в том смысле, что она ни при каких условиях не в состоянии достичь личностной полноты, а потому — не в силах и измениться, так что Белинский, как известно, усомнится в правдоподобии концовки «Обыкновенной истории». И крайне любопытно, что в гораздо более ранней статье — «Менцель, критик Гете» (1840) — критик, противопоставляя поэта и обыкновенных людей, разграничит их как того, кто способен в поисках истины беспрестанно развиваться, и тех, кто является раз и навсегда «готовым»: это люди, которые «...в старости думают и понимают точно так же, как думали и понимали в детстве» [2; 180]. «Недоконченность» обыкновенных людей — это обратная сторона их «готовости».

В целом, при всех зигзагах мысли Белинского, основные тенденции перекодировки в его текстах семантики обыкновенного улавливаются отчетливо. Во-первых, обыкновенное (и обыкновенный человек — как его воплощение) «эмансипируется», приобретая собственное, хотя и неустойчивое содержание, а во-вторых (и это еще более значимо), зани-

мает место необыкновенного в качестве объекта эстетического интереса, всецело обусловленного изменяющимся духом времени. Для критика почти с самого начала (и особенно в 40-е годы) настоящее — время обыкновенного. Между тем, в творчестве одного из тех, кто так или иначе воспринимался в роли если не проводника, то провозвестника этой новой номенклатуры ценностей, дело с обыкновенным обстояло не столь определенно. Речь идет об А.С. Пушкине.

III. По ту сторону обыкновенного и необыкновенного (А.С. Пушкин)

В четырех пушкинских произведениях встречается своеобразная сюжетно-нарративная фигура, с обыкновенным в центре. В «<Арапе Петра Великого>» (1827 — ?) (после рождения и удачной подмены черного младенца): «Все вошло в обыкновенный порядок. Но Ибрагим чувствовал, что судьба его должна была перемениться...» [8; 7]¹; в «<Дубровском>» (1832 — 1833) (после ограбления Антона Пафнутьича): «...все вошло в обыкновенный порядок» [8; 203], для того чтобы спустя несколько дней совершились признание Дефоржа-Дубровского Марии Кириловне и бегство героя; в «Истории Пугачева» (1834) (эпизод осады мятежниками Яицкой крепости): «Осажденные догадывались о чем-то необыкновенном, и предались опять надежде <...> ...все казалось, вошло в обыкновенный порядок <...> Вдруг...» [9; 53]; в статье «Александр Радищев» (1836): «Следуя обыкновенному ходу вещей, Радищев должен был достигнуть одной из первых степеней государственных. Но судьба готовила ему иное» [12; 31]. По своей структуре фигура эта напоминает трагическую перипетию, в исконном ее понимании. Обыкновенный порядок / ход вещей в пушкинской вселенной таков, что как будто требует внезапного — и при этом воистину для человека судьбоносного — вмешательства противительного «но» (иногда в буквальном, синтаксическом смысле), прерывающего и приостанавливающего власть обыкновенного. А в трех первых случаях последнее и вовсе служит лишь точкой временного покоя, перехода от одного не слишком обычного события (в третьем контексте оно прямо номинируется как необыкновенное) к другому.

Тем самым обыкновенное оказывается вписанным в горизонт истории как такое состояние, в котором разрешается и сквозь которое снова в назначенный срок вторгается в мир необыкновенное. Но оно в обозримый период может и не проявить себя (или проявить только отчасти), скрываясь за фасадом обыкновенного на правах для немногих доступной альтернативной действительности. В «Путешествии в Арзрум...» (1829, 1835) так рисуется судьба А.С. Грибоедова (оваянная «беспрерывными успехами» лишь в самые последние годы его недолгой жизни):

¹ Пушкинские тексты цит. с указанием тома и страниц по: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1994-1997.

«Несколько друзей знали ему цену и видели улыбку недоверчивости... когда случалось им говорить о нем как о человеке необыкновенном. Люди верят только Славе и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротой...» [8; 461] (ср. близкий взгляд на истину и славу в посвященном Наполеону стихотворении «Герой» (1830))¹. Едва ли не до конца, до момента гибели, которая была «мгновенна и прекрасна», единственной приметой необыкновенности Грибоедова выступал, по сути, именно этот «минус-знак» — неспособность «людей» (большинства, толпы) распознавать необыкновенное. И та же тень слепоты лежит на будущем, когда сотрется и печать мгновенной славы, по самой своей природе прихотливой и непостоянной, как мода: весь «грибоедовский» фрагмент «Путешествия...» завершается сетованиями на то, что «...замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов», и словами: «Мы ленивы и любопытны...» [8; 462]. Однако если и у «классиков», и у «романтиков» подобная коллизия непонимания трактовалась как нечто абсолютное и разыгрывалась в пространстве разума, то у Пушкина она онтологизируется и историзируется.

Отсюда эффект мерцания реальностей (если воспользоваться переиначенной лотмановской метафорой), который возникает в VI главе «Евгения Онегина» (1826), в не раз комментировавшихся рассуждениях Автора о двух судьбах Ленского. В фабульной линии Ленского (наслаивающейся на элегический миф о жизни и смерти юноши-поэта) необыкновенного нет ни в каком смысле — ни в тайном, ни в явном, и с этой точки зрения «бесследность» исчезновения героя из мнемонического пространства романа («...памятник унылый / Забыт. К нему привычный след / Заглох...»; «Поэта память пронеслась / Как дым по небу голубому...» [6; 142, 144]) неожиданной и роковой не выглядит. Зато в связанной с юным поэтом фабуле есть другое — событие смерти, перечеркивающей, но этим и уравнивающей возможности, которым не суждено было сбыться, но которым Автор не отказывает тем не менее в некоей парадоксальной равновероятной реальности, «инореальности». Она возможна — высокая. В XXXVII строфе «святая тайна», которую унес с собою Ленский, ассоциируется с поэтической миссией, а в выпущенной из окончательного текста, не полностью сохранившейся в списке XXXVIII строфе к миссии этой естественным образом (хотя и не без некоторой иронической подсветки) примыкало, дублируя ее, предназначение героическое: Ленский сравнивался тут с Кутузовым, Нельсоном, Наполеоном, Рылеевым. Другая возможность — низкая, прозаическая, «обыкновенная». В двоянной XXXVIII. XXXIX строфе печатной редакции о будущем Ленского говорится так: «А может быть, и то: поэта / Обыкновенный ждал удел. / Прошли бы юношества лета: / В нем пыл души бы охладел. / Во многом он бы изменился, / Расстался б с музами, женился...» и т.д. [6; 133].

В свое время Л.Я. Гинзбург заметила, что в этих строфах — при посредничестве иронического стиля — утверждается идея «равноправия вещей», которые у Пушкина «...движутся от торжественного к обыден-

¹ Ср.: Фаустов А.А. Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000. С. 117-126.

ному, от трагическому к смешному и обратно...»¹. Но дело не только в таком размывании законченной иерархии предметов. Поэтическая / героическая участь запечатлена тут в предельно общих чертах и в соответствии с «кульминационным» принципом: поэт — тот, кто поднимается в веках на «высокую ступень» и рождает в них «непрерывный звон»; герой — тот, в чьем «грозном пути» отмеченным является уход из жизни, и «эталонных» героев, которым уподобляется Ленский, Автор вспоминает, имея в виду как раз это. Напротив, изображение «обыкновенного удела» развертывается как детализированное жизнеописание (вплоть до упоминания рогов, подагры, плаксивых баб и пр.), а главное — как переход от одного возраста к другому, увенчивающийся мирной смертью «в своей постеле». Но именно в Михайловском Пушкин начинает целенаправленно историзировать свою художественную и человеческую биографию, лучший пример чему — финальные строфы той же VI главы, которые затем будут не раз откликаться в романе. Автор в них, в конечном итоге, принимает свое расставание с юностью и взросление как нечто неизбежное, как то, что происходит «...и впрямь, и в самом деле, / Без эггических затей...» [6; 136]. И вектор дальнейшего построения Пушкиным своей «воображаемой биографии» во многом будет заключаться в стремлении адаптировать к себе «обыкновенный удел», привить к поэзии прозу, требующую (не только мыслей, но и) истории, продолжить жизнь в поэзии после символической смерти, каковой выступает утрата молодости².

В такой перспективе «обыкновенная» участь Ленского предстает отнюдь не только антитезой (пусть и подвижной) поэтической миссии. И пропуск «героической» строфы (вряд ли обусловленный — по крайней мере целиком — цензурными соображениями) напрямую замыкает две эти возможные линии судьбы друг на друге. Показательно, что единственное пушкинское произведение, в котором употреблена (однократно) формула «обыкновенный человек», — это полуавтобиографический, при жизни писателя не напечатанный прозаический «Отрывок» (1830). О его герое — скрытой проекции автора — рассказчик напишет: «Мой приятель был самый простой и обыкновенный человек, хотя и стихотворец. Когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновение), то он запирался в своей комнате и писал в постеле с утра до позднего вечера...» [8; 410]. Вторая фраза (как и значительная часть другого текста «Отрывка») впоследствии, как известно, будет почти дословно перенесена в «Египетские ночи» (1835), в характеристику на шаг дальше отстоящего от своего творца Чарского — поэта и аристократа, который будет делать все возможное, чтобы в глазах света поэтом не выглядеть. Так что первую половину цитированного фрагмента Пушкин оставит как бы лично для себя. Логика этого фрагмента может интерпретироваться множественно, но нас будет занимать преимущественно только одно — нейтрализация противопоставлений поэта (и к то-

¹ Гинзбург Л.Я. К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Вып. 2. С. 398.

² См. отчасти: Фаустов А.А. К пушкинской миссиологии: поэт и священник // Филологические записки. Вып. 26. Воронеж, 2007. С. 97-126.

му же старинного дворянина) и обыкновенного человека, вдохновения и дряни. (В остальных пушкинских текстах слово «дрянь» используется, как правило, в стандартном пейоративном значении; ср., к примеру, в письме П.А. Плетневу (1825): «Кюхельбекера *Духи* — дрянь; стихов хороших очень мало...» [13; 249]. Любопытно, однако, — как промежуточный вариант иронической игры с читателем — письмо того же года Л.С. Пушкину, где поэт просит брата составить к готовящемуся собранию своих стихотворений такого рода предисловие от издателей: «Многие из сих стихотворений — дрянь и недостойны внимания российской публики — но как они часто бывали печатаны бог весть кем, черт знает под какими заглавиями...» и пр. [13; 157-158].)

Для того чтобы определить ту позицию нейтрализации, в которой происходит снятие антитезы поэта и обыкновенного человека (помеченное тайным автобиографическим знаком), необходимо более пристально присмотреться к титулу «простой и обыкновенный человек». Звание это у Пушкина связано прозрачным «семейным сходством» (термин Л. Витгенштейна) с серией других: «простой и добрый» (в нескольких его комбинаторных вариантах — вплоть до «простой, но добрый»), а также только «простой» или «добрый», особенно в устойчивой форме «добрый малы(о)й» (который наиболее часто мелькает в переписке поэта). Не пытаясь с исчерпывающей полнотой обозреть все существующие контексты, укажем лишь на основные тенденции пушкинского словоупотребления.

Во-первых, «обыкновенность» может быть сопряжена со столь важной для пушкинского поэтического и человеческого самосознания сферой исторического, особенно в «домашнем», семейном его измерении. Так, во II главе «Евгения Онегина» (1823) об отце Татьяны и Ольги сначала говорится, что тот был «...добрый малой, / В прошедшем веке запоздалый...», а потом — в XXXVI строфе (где Автор бросает панорамный взгляд на жизнь четы Лариных, описывает кончину супруга — «в час перед обедом», и под конец приводит эпитафию на его надгробном памятнике) — герой именуется «простой и добрый барин» [6; 44, 47]. Не менее колоритный пример — одно из писем П.А. Плетневу (1831). В первом, часто цитируемом абзаце Пушкин утешает своего не в меру захандрившего приятеля: «...умрем и мы. Но жизнь все еще богата... новые созреют нам друзья, дочь у тебя будет расти, вырастет невестой, мы будем старые хрычи, жены наши — старые хрычовки, а детки будут славные, молодые, веселые ребята...». А в следующем абзаце, явно обыгрывая эту топику, Пушкин напишет об одном новом своем знакомце, с которым он предполагал передать Плетневу рукопись «Повестей Белкина»: «...мой внук по Лицею и кажется добрый малой...» [14; 197].

Во-вторых, соответствующими номинациями в пушкинском творчестве может подчеркиваться момент естественности, спонтанности, импульсивности, частой спутницей которых является некоторая недалекость именуемых. (Но и поэзия у Пушкина, будучи плодом «беззаконной» свободы и неподконтрольной человеку инспирации, кроме того, по известной эпистолярной реплике (1826), «...прости господи, должна быть глуповата» [13; 278-279].) К примеру, в известном письме

А.А. Бестужеву (1825) поэт отзовется о грибоедовском Чацком так: «Пылкий [и] благородный [молодой человек] и добрый малой, проведенный несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым)...» и т.п. [13; 138]. А в «Барышне-крестьянке» (1830) близким образом аттестуется Алексей Берестов (каким он был под «романтической» маской) — персонаж, по своему уму далеко уступающий стратегу и тактику всей любовной интриги повести Лизе Муромской: «...не смотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную задумчивость, был добрый и пылкой малый и имел сердце чистое...» [8; 116].

При этом благородство и чистота к числу различительных признаков простых и добрых малых не принадлежат (равно как, согласно пушкинским заметкам (1826), и «поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело» [12; 229]). В VI главе «Евгения Онегина» знакомая нам фразеология входит в состав растянувшейся более чем на четыре строфы характеристики Зарецкого: «Теперь же добрый и простой / Отец семейства холостой...» [6; 118-119]. И хотя характеристика эта насквозь саркастична, появление плохо вяжущейся, казалось бы, с подобным персонажем фразеологии — не просто ироническая инверсия. Оно мотивировано в тексте двояко — и «семейственным» настоящим Зарецкого, протекающим под сенью батюшковских «черемух и акаций» и между философических капустных грядок, но и прошлым, молодостью героя, когда он был не лишен некоторых «гусарских» добродетелей — подвизался в качестве атамана «картежной шайки», буянил, напивался, как зюзя, и т.п. И не менее симптоматичный случай — текстология XXVI строфы VIII главы романа (1829 — 1830). Один из черновых вариантов строфы начинался так: «Явился Тасов добр<ый> малый / Известный низостью души / [И страстью открывать все балы —]» [6; 514]. Из печатной редакции «добрый малый» исчезнет, но вместе с ним исчезнет и страсть персонажа (превратившегося еще в рукописи в Проладова) к открыванию балов.

В-третьих, — и здесь мы очень далеко отклоняемся от полюса обыкновенного — простота может относиться у Пушкина к разряду аристократических (не значит — общих свету, сословных) достоинств. В той же VIII главе «Евгения Онегина» Татьяна предстает перед заглавным героем царственно преобразившейся: «Все тихо, просто было в ней, / Она казалась верный снимок / *Du comme il faut...*»; и в следующей строфе: «...с головы до ног / Никто бы в ней найти не мог / Того, что модой самовластной <...> / Зовется *vulgar...*» [6; 171-172]. И те же «критерии соответствия» будут предъявлены Пушкиным своей жене в позднейшем письме к ней (1833)¹: «Ты знаешь, как я не люблю все, что... не *comme il faut*, все, что *vulgar...* Если при моем возвращении я найду, что твой милый, простой, аристократический тон изменился; разведусь, вот те Христос...» [15; 89]. Синонимами простоты оказываются чувство нормы и вкуса, свободная учтивость, отсутствие пошлости и жеманства, «тихая благородная стройность в обращении» (по выраже-

¹ Ср.: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983. С. 351-352.

нию из «<Романа в письмах>» (1829) [8; 55]). Но самое любопытное, что аристократическая простота смыкается у Пушкина с простонародной (а о том, что простонародный язык — «черни лай свободный» [2; 252] — совсем не противопоставлен поэзии, в пушкинских текстах сказано не однажды). В беловой рукописи VIII главы описание вечера у сделавшейся «законодательницей бал» Татьяны включало отдельную строфу, посвященную этому «странному сближению» (в плоскости опять-таки лингвистической): «В гостиней истинно дворянской / Чуждались щегольства речей / И щекотливости мещанской <...> / [В гостиней светской и свободной / Был принят слог простонародный / И не пугал ничьих ушей...]» [6; 626-627] (своего рода прозаический автокомментарий к этой строфе можно найти в уже упомянутом «<Романе в письмах>», в статье «<О новейших блюстителях нравственности>» (1831), и не только в них). Так что лишь ослепленный Онегин мог не заметить прямого сходства между нынешней княгиней N, в которой все было «тихо, просто», и прежней Татьяной Лариной — верившей «...преданьям / Простонародной старины...», «бедной и простой» и т.д., подобно тому, как лишь московским барышням героиня могла показаться — да и то поначалу — «провинциальной и жеманной» [6; 99, 177, 159].

Оборотная сторона такой подлинной простоты — равная ко всем снисходительность и доброжелательность, зарисовка которой давалась в следующей (после цитированной выше) рукописной строфе VIII главы: «[Никто насмешкою холодной / Встречать не думал старика / Заметь воротник немодный <...>] / И новичка-провинциала / Хозяйка [спесью] не смущала...» [6; 627]. Но то же самое отношение в «<Романе в письмах>» служит и афишированной приметой патриархальной деревенской жизни. Владимир **, гостивший в имении у своих родственников, напишет о них другу: «Он очень добрый человек, жена его очень добрая баба, дочь очень добрая девочка. Ты видишь, что я стал очень добр. В самом деле с тех пор как я в деревне, я стал отменно благосклонен и снисходителен...» [8; 54]. При всей необходимой поправке на иронический тон (нередкий в переписке героев романа) комплименты самому себе будут затем — и на этот раз уже вполне всерьез — переадресованы Лизе — настоящей аристократке по происхождению и этосу, причем снисходительное и доброжелательное в ней будут характерно сближены Владимиром ** с живым и объявлены удачным дополнением к тем качествам, которые составляют прелесть света.

Под таким углом зрения совершенно особое — двоящееся — освещение получают памятные всем VIII и IX строфы VIII главы «Евгения Онегина», в первой из которых есть такое предположение о герое: «Иль просто будет добрый малой, / Как вы да я, как целый свет?» [6; 168]. В повествовательном аспекте строфы эти (вместе с заключительным стихом VII строфы) строятся как диалог то ли Автора и безымянного представителя петербургского общества, то ли Автора и читателя, то ли двух голосов Автора. Но так или иначе слова о «добром малом» входят в реплику, по отношению к Онегину критическую и почти полностью состоящую из риторических вопросов о том, что такое герой, из перечня всевозможных ролей (от Мельмота до ханжи), которые он мог бы продолжать «корчить» и далее. На этом фоне «добрый малой» может вос-

приниматься как антитеза перечисленным сомнительным амплуа («Иль маской щегольнет иной, / Иль просто будет...»), тем более, что вся реплика завершается советом герою «отстать от моды» и перестать морочить свет; хорошо вписывается такая версия и в представление о безыскусственности добрых малых. В то же время типаж этот наделяется здесь не очень свойственной ему у Пушкина массовидной заурядностью¹. И в ответной — повышено-экспрессивной — тираде Автора (или второго его голоса), которая направлена против всей реплики недоброжелателя Онегина (а не против отдельных ее пунктов), семантика эта еще более усиливается: «— Зачем же так неблагоклонно / Вы отзываетесь о нем? / За то ль... <...> / Что пылких душ неосторожность / Самолюбивую ничтожность / Иль оскорбляет иль смешит <...> / И что посредственность одна / Нам по плечу и не страшна?» [6; 169]. Ложный друг Онегина недвусмысленно обвиняется в посредственности и ничтожности, в том, что он всех меряет своей меркой и готов обратиться героя в один из тех «нулей», каким является сам. Однако строки о «пылких душах» неизбежно напоминают о добрых малых вроде Чацкого (с которым Онегин вскоре — в XIII строфе — и будет соотнесен открыто), и это, изнутри смещая логику развенчания типажа, своеобразную «игру на понижение», ведущуюся в ответной — защитной — реплике, ретроспективно бросает иной свет на столь невыгодное как будто бы для Онегина звание.

И по своему смысловому посылу, и грамматически то двестише VIII строфы, с которого мы начали, имеет в пушкинской поэзии только один аналог. Это адресованные Сальери слова Моцарта о Бомарше в болдинской «маленькой трагедии» (1830): «Он же гений, / Как ты, да я...» [7; 132]. Моцарт проявляет доброжелательность и простодушие гения (служащее для Пушкина одной из его примет), уравнивая с собой своего готового уже совершить злодейство, отравленного завистью собеседника и того, о ком идет речь. И ту же доброжелательность самого автора, звучащую поверх спорящих голосов, можно расслышать в комментируемых строфах «Евгения Онегина». По-своему «добрый малой» — это и Автор романа, и Онегин, и даже тот, кто на него нападает, — отчасти потому, что нападает так рьяно, произнося вдруг невольно — по подсказке создателя романа — слова, смысл которых не исчерпывается ближайшими, полемическими целями, но в первую очередь потому, что этим провоцирует Автора в X — XI строфах на горькие размышления о движении времени, о сменяющихся друг друга возрастах жизни и примирении с ними («Блажен, кто с молодю был молод, / Блажен, кто во-время

¹ Здесь нет возможности говорить о бытовании этого типажа (и соответствующей лексической формулы) в русской литературе, которая, кстати, и в этом отношении испытала явное влияние со стороны «Евгения Онегина». Ограничимся лишь определением из «Фрегата „Надежда“» (1833) А.А. Бестужева-Марлинского: «Существо, которое в светской книге животных значится под именем: добрый малый и лихой малый — название самого эластического достоинства, как резиновые корсеты: оно для неразборчивого нашего племени заключает в себе всякую всячину, начиная с людей истинно благородных и отличных до игрока, поддегивающего карты, и виртуоза, подслушивающего у дверей...» (*Бестужев-Марлинский А.А. Соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 213.*)

созрел, / Кто постепенно жизни холод / С годами вытерпеть умел...» и т.д. [6; 169])¹. В конечном счете, добрый малый у Пушкина — тот, кого признает таковым говорящий, исполненный аристократическим / художническим духом снисходительности и благожелательности. И в этой перспективе крайне знаменательны рукописные варианты незаконченной поэмы «Езерский» (1832 — 1833). Ее заглавный герой, которого Автор то отделяет от себя, то — пусть и не без самоиронии — с собою сближает, в одном из фрагментов именуется и «малой добрый и простой», и «обыкновенный» малый и изображается (почти в том же духе, что и Онегин в VIII строфе VIII главы) так: «А просто гражданин отличный / Каких встречаем [всюду] тьму (в другой версии строки даже: «Каких встречаем мы толпы». — *А.Ф.*) <...> / От нашей братьи не отличный» [5; 412]. Это местоимение «наш» говорит здесь само за себя.

Однако подобный жест у Пушкина не вовсе произволен: он связан в творчестве поэта определенными семантическими условиями, которые мы пытались очертить выше, на которые несколько раз наталкивались, говоря о добром малом Онегине, и к которым теперь нам нужно вернуться. Доминантами трех серий контекстов, в которых обнаруживает себя у Пушкина — в тех или иных проекциях и комбинациях — «обыкновенное / простое / доброе», выступают, соответственно, историчность, естественность и аристократичность. А учитывая то «специализированное» содержание, которое задействуется в этом случае в первой и последней категориях, все три их можно свести, с определенной долей погрешности, к одной — естественности. Для Пушкина история тут преимущественно — история родовая, семейственная, а не публичная, государственная, отчужденная от человека; аристократия же — класс людей, которые культивируют и хранят особый — свободный — тип поведения (прежде всего речевого), противостоящий любой нарочитости и искусственности. Эта «оппозиционность» аристократии и дает главный ключ к пониманию того, как происходит у Пушкина нейтрализация обыкновенного и необыкновенного. В «<Романе в письмах>» Владимир** напишет своему другу: «Семейственные воспоминания дворянства должны быть историческими воспоминаниями народа. Но каковы семейственные воспоминания у детей коллежского асессора?» [8; 53]. Внутреннюю логику этого высказывания — микромодели нейтрализации — выдает вездесущее пушкинское «но», продолжающее мысль, которая сама по себе отличается афористической законченностью и в продолжении не нуждается. В результате знак равенства, который (как и в приведенных ранее примерах) ставится между тем, что в социальном плане считается высшим, и тем, что считается низшим (а попутно — между семейственным и историческим), появляется здесь как бы вследствие наличия третьей инстанции — среднего слоя, противоположного и одному, и другому, лишеного как семейственной памяти, так и исторической. Противоположности смыкаются в обход середины.

То же можно утверждать и по отношению к исходной для нас ситуации в целом. Антитеза обыкновенного и необыкновенного, обыкно-

¹ Ср.: Удодов Б.Т. Пушкин: художественная антропология. Воронеж, 1999. С. 149.

венного человека и поэта / поэта-аристократа может сниматься у Пушкина именно потому, что у них есть общая территория естественности, противопоставленная непричастной к родовой истории, «расчисленной», искусственной жизни. Пребывая с необыкновенным в состоянии двоянности и взаимопротрагивания, обыкновенное в пушкинском творчестве накапливает на своем полюсе такие признаки, которые полностью эксклюзивными не являются и обладают способностью включаться в другую оппозицию, с обыкновенным и необыкновенным по одну сторону. Конечным условием такой подвижности семантических контуров обыкновенного служит его историзация (а не просто релятивизация), подготавливающая тот решительный шаг в формировании характера «обыкновенного человека», который будет сделан прежде всего И.А. Гончаровым. С точки зрения лингвостатистической крайне показательно, что формула «обыкновенная история», в текстах «классической» и «элегической / романтической» эпох не встречающаяся вообще, в «критическое» время скачком займет второе место по частотности после «обыкновенного человека» (причем с разницей всего в четыре тысячные доли от общего числа «обыкновенностей»). И Пушкин был первым из тех, кто направил две эти категории — «обыкновенное» и «история» — навстречу друг другу.

IV. От обыкновенного к скучному (Н.В. Гоголь)

Не менее сложным — и во многом неожиданным — образом конструируется обыкновенное у писателя, объявленного его адептом и летописцем, — у Н.В. Гоголя. (Заметим хотя бы, что «коэффициент необыкновенного» — частное от деления общего числа словосочетаний со словом «необыкновенный» на общее число словосочетаний со словом «обыкновенный» — в гоголевском творчестве составляет 0.92, при средней для «элегической / романтической» эпохи величине 0.48.) В статье «Несколько слов о Пушкине», напечатанной в составе «Арабесок» (1835), Гоголь — возможно, генетически (а имея в виду оценку поэзии Пушкина — и полемически) — движется от того представления об освещении обыкновенного необыкновенным, которое развивал в своей «пушкинской» статье И.В. Киреевский, к тому взгляду на обыкновенное, который вскоре предложит в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» В.Г. Белинский. Оправдывая Пушкина, который в последних своих произведениях не возносит уже читателя к величественным вершинам Кавказа, а погружает в «обыкновенные равнины» России и тем самым как будто бы изменяет своей лире, Гоголь в конце концов выдвинет компромиссный довод: «...они оба (промышляющий разбоем горец и «наш судья». — *А.Ф.*) должны иметь право на наше внимание, хотя по весьма естественной причине то, что мы реже видим, всегда сильнее поражает наше воображение, и предпочесть необыкновенному обыкновенное есть больше ничего, кроме нерасчет поэта, —

нерасчет перед его немногочисленной публикою, а не перед собою». И далее Гоголь высказывает идею, совсем уже близкую к тому, что спустя несколько месяцев Белинский напишет применительно к нему самому: «...чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное...» [8; 53-54]¹.

В этих суждениях и во всей статье в целом бросается в глаза, однако, занимаемая Гоголем позиция отчасти адвоката, а отчасти и третейского судьи в конфликте поэта и публики, и позиция эта (с ее читательским «мы», в которое включает себя автор) заставляет усомниться в том, что Пушкина Гоголь защищает только перед лицом толпы. И действительно, от «Арабесок» до «Выбранных мест из переписки с друзьями» (1847) в гоголевских нехудожественных текстах лейтмотивным является восхищение как раз тем, в чем нет и примеси обыкновенного. Так, в статье «Об архитектуре нынешнего времени» (входящей в «Арабески»), ополчившись на страсть к мелкому и миниатюрному, охватившую современное — начала XIX века — искусство, которое даже огромное здание стремится разместить так, чтобы оно «казалось малым», Гоголь патетически напишет: «Это все равно если бы гений стал удерживаться от оригинального и необыкновенного потому только, что перед ним будут слишком уже низки и ничтожны обыкновенные люди <...> Как будто бы старались нарочно внушить мысль, что великое совсем не велико; как будто бы насильно старались истребить в душе благоговение и сделать человека равнодушным ко всему» [8; 61]. Приписывая гению традиционные черты и столь же традиционно рассматривая его как манифестацию возвышенного (перед которым и подобает ощущать трепет), Гоголь до предела визуализирует, делает зримым и заостряет — превращает в абсолютную гиперболу — противопоставление высокого низкому, как если бы наряду с возвышенным не существовало прекрасного и кроме благоговения человек не мог чувствовать больше ничего. И точно такой же восторг звучит, к примеру, в статье «В чем же наконец существо русской поэзии...» (входящей в «Выбранные места...»), в строках, посвященных Державину или молодому Языкову: «В «Водопаде» перед ним (Державиным. — А.Ф.) пигмеи другие поэты. Природа там как бы высшая нами зримой природы, люди могучее нами знаемых людей, а наша обыкновенная жизнь перед величественной жизнью, там изображенной, точно муравейник, который где-то далеко копышется вдали» и т.д. [8; 373] (заметим, что зрительная точка зрения говорящего здесь — вопреки первоначальному «там», «нами» и «наша» — под конец сливается с державинской, со взглядом на мир исполина, да еще и надделенного сверхзрением: муравейник предстает шевелящимся «где-то далеко... вдали»).

Иными словами, признавая в статье о Пушкине равноправие необыкновенного и обыкновенного и даже возводя изображение последнего в высшее искусство, Гоголь при этом испытывает гораздо большее тяготение к тому, что ассоциируется с возвышенным. В гоголевском художественном творчестве эта коллизия особенно декларативно (и

¹ Гоголевские тексты цит. с указанием тома и страниц по: *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937-1952.

особенно противоречиво) реализуется в «Мертвых душах» (1842 –). VII глава первого тома романа начинается знаменитым размышлением Автора о своем предназначении. В пространным втором абзаце Гоголь противопоставляет два типа писателей, а вернее — два писательских удела [6; 133-134]. Один — счастливый, овеянный громкой славой, и он выпадает тому, кто в своих произведениях имеет дело с характерами исключительными, «возвеличенными», являющими «высокое достоинство человека», кто «...не изменил ни разу возвышенного строя своей лиры...». Другой удел — не сулящий ничего, кроме поношений и забвения, — достается тому, кто избирает себе в герои копошащиеся в «тине мелочей», в «омуте» жизни раздробленные, повседневные характеры (весь этот ряд синонимов обыкновенного повторяет тот, который выстраивался в «гоголевской» статье Белинского), и с таким непризнанным писателем идентифицирует себя Автор.

Как и в «пушкинской» статье, между двумя уделами устанавливается, казалось бы, полный паритет: «...равно чудны стекла, озирающие солнца и передающие движенья незамеченных насекомых...» [6; 134]. Однако и на этот раз паритет оказывается мнимым., обусловленным не в последнюю очередь целями самозащиты Автора. Во второй рукописной редакции романа Автор открыто проговаривался, что его судьба не соответствует его природе: «А разве мне всегда весело... идти рука об руку с моими странниками (в другой версии — «ничтожными». — *А.Ф.*) героями? О, сколько раз хотел я ударить в возвышенные струны, увлечь гордо за собою поклонников...» [6; 440]. Но и в печатной редакции, где таких прямых сетований — чего-то «похожего на слезу» — нет, зависть к счастливым писателям остается и композиционно одним из главных факторов, определяющих развертывание монолога Автора. Цитированный второй абзац VII главы связан с первым абзацем параллелизмом. В первом говорится о счастье путника-семьянина, вернувшегося в родной дом, во втором — о счастливом писателе, который не просто уносится прочь от земли и парит высоко над всеми и всем, но оказывается там у себя дома, на родине, обретает в своих героях тех, с кем расстался на время: «Вдвойне завиден прекрасный удел его: он среди их, как в родной семье...» [6; 133]. Напротив, «проклятый» писатель обречен на бесконечные земные скитания, на то, чтобы, не зная ни семьи, ни покоя, брести по дороге со своими «обыкновенными» героями, — осужден на вечное изгнание, понимаемое чуть ли не в гностическом духе¹.

Следующий шаг, однако, заключается в том, чтобы превратить это изгнание в венец избранности. С одной стороны, счастливые писатели косвенно обвиняются в том, что не снисходят «...с вершины своей к бедным, ничтожным своим собратьям...» [6; 133]. С другой — скитальческая судьба Автора (и об этом в рукописной редакции говорится опять-таки без обиняков) — то, что вменяется ему свыше как его миссия, которая, может быть, найдет отзыв в далеком грядущем (впрочем, эти смелые предположения обрываются многоточием — и Автора охватывают «дрожь и священный холод» [6; 441]). В ответ на свои сетования

¹ О гностических мотивах у Гоголя ср., к прим., многочисленные параллели в: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. М., 1993.

Автор слышит: «Но, стой, говорит мне суровый, неумолимый голос, пред кем бледнеет человек. На прекрасную сторону человека бросятся быстрее; прекрасное увлекательно... <...> Но не много гордых душевными движениями решатся опуститься в глубину... характеров, которыми кишит наша презрительно-горько-обыкновенная жизнь» [6; 440]. Реабилитация обыкновенного, которая и в «пушкинской» статье Гоголя, и у Белинского имела эстетическую направленность, здесь получает выраженный моральный и даже теологический характер. И с этим напряженной связана та мутация эстетических начал, которая совершается в комментируемом фрагменте. Атрибут счастливого писателя — возвышенная лира, но окружает такого писателя прекрасное: он, как маг, окурил людей упоительными благовониями (если не опиумом), «...сокрыв печальное в жизни, показав им прекрасного человека» [6; 133]. Да и сама исходная метафора родного дома — совсем не из лексикона возвышенного, которое поселяется на горах, в ущельях и в пустынях. В свою очередь, «проклятый» писатель явно охвачен возвышенным пафосом исправления и пробуждения людей: он дерзает «...вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи...» [6; 134]. Равнодушие, которое в «архитектурном» манифесте Гоголя трактовалось как продукт нехватки высокого, теперь может быть возмущено одним только ввергающим в визуальный шок зрелищем диких, «насекомopodobных» характеров, извлеченных Автором на поверхность. Недаром в рукописной редакции романа писатель прибегает к типично державинскому (и излюбленному в эпосе) многосоставному эпитету «презрительно-горько-обыкновенный», демонстративно применяя к низкому — без намека на трагедию — возвышенный стиль.

Такая инверсия возвышенного, приравнивающая его к отвратительному (почти на манер Ю. Кристевой), отнимает у собственно возвышенного все его прерогативы и низводит до (всего лишь) прекрасного. Это сопровождается еще более радикальным, чем в статье Белинского о лермонтовской поэзии, обесцениванием обыкновенного (равно как и необыкновенного) эстетического объекта, перенесением центра тяжести с него на художника, на сами «чудные» стекла. И одно из парадоксальных следствий подобного переноса — острое различие в письмах Гоголя разного периода (а не только «пророческих» 40-х годов) обыкновенного и необыкновенного, обыкновенных людей и необыкновенного человека-художника, такое возвышение необыкновенного над обыкновенным, которого не ведали и романтики. Из многочисленных возможных примеров ограничимся несколькими. В письме В.А. Жуковскому (1836) Гоголь, отправившийся за границу, экзальтированно восклицает: «Каких высоких, каких торжественных ощущений, невидимых, незаметных для света, исполнена жизнь моя! Клянусь, я что-то сделаю, чего не делает обыкновенный человек. Львиную силу чувствую в душе своей...» [11; 48]. Перформатив, стоящий в центре приведенного фрагмента, бросает на него двусмысленную тень: Гоголь словно объявляет сам себя харизматической фигурой, ничего общего с обыкновенными людьми не имеющей. И эта дистанция между обыкновенным и необыкновенным может приобретать в гоголевских письмах поистине «огромный размер». В письме сестре, А.В. Гоголь (1840), писатель упрекает ее за то,

что она, малодушно следуя предрассудкам, не трудится в праздники, почитать это за грех: «А для чего дается человеку характер? чтобы он мог презреть толки и пересуды... и, как сказал сам Спаситель, не глядеть на людей (отметим это словоупотребление: «характер» как способность различать себя от других. — А.Ф.) <...> Нужно в пример себе брать прекрасный, святой образец, высшую натуру человека, а не обыкновенных людей». И сразу вслед за этим Гоголь произнесет в том же перформативном ключе: «Итак, я тебе приказываю работать и заниматься именно в праздник...»; и даст сестре подробные рекомендации на тот случай, если кто-нибудь начнет делать ей замечания: «...скажи прямо, коротко и твердо: Это желание моего брата. Я люблю своего брата, и потому всякое его желание для меня закон» [11; 309]. Эпистолярный текст развертывается таким образом, как если бы Гоголь невольно отождествлял себя с Христом.

Но, как в подобных историях и бывает, возведение себя на пьедестал (или, тем более, на престол) идет рука об руку со страхом не соответствовать своему положению. Один из частых мотивов писем Гоголя — жалобы на особенное устройство своего ума и всего организма, благодаря чему коммуникация с другими оказывается донельзя затрудненной и рискованной. В письме П.А. Плетневу (1842), к примеру, Гоголь скажет, подразумевая себя: «Другой может сказать свое слово, только глубоко обдумавши, иначе его слово будет глупее всякого обыкновенного слова, произнесенного самым обыкновенным человеком» [12; 46]. Типичная для эпистолярного поведения Гоголя тактика откладывания речи в этой ситуации оказывается единственно спасительной и предотвращающей соблазнительное и превратное восприятие слов необыкновенного человека, которому следует до поры до времени хранить молчание и заниматься приведением в порядок своего «душевного хозяйства». Оглядываясь на недавний провал «Выбранных мест...», Гоголь будет проповедовать П.В. Анненкову (1847): «...всякое слово его (необыкновенного человека. — А.Ф.) будет принято в другом смысле, и что в нем состояние *переходное*, то будет принято другими за *нормальное*. Вот почему всякому человеку, одаренному талантом необыкновенным, следует прежде всего состроиться... самому» [13; 383]. Отсюда же не менее типичное для авторского поведения Гоголя и как художника, и как человека стремление к самомаскировке и самосценизации своих явлений перед публикой, к нежеланию предстать перед другими в таком виде, который мог бы разоблачить зазор между притязаниями на исключительность и невыгодным — обусловленным случайными обстоятельствами — обликом¹. В письме П.Н. Демидову (1839) Гоголь будет разъяснять, почему старательно избегал встречи с ним: «Мы обыкновенно воображаем видеть писателя чем-то более обыкновенного человека, стало быть, чем-то более, чем он есть, и увидевши пошлую, даже слишком обыкновенную его фигуру, мы никак не можем соединить с ней то лицо, которое нам представлялось в мыслях» [11; 232]. Очевидно, что дело здесь не просто в использовании привычных прие-

¹ См.: Фаустов А.А. О гоголевском зрении (между «Арабесками» и вторым томом «Мертвых душ») // Филологические записки. Вып. 8. Воронеж, 1997. С. 104-119.

мов «грамматики вежливости» вроде самоумаления или объединения себя с собеседником под радикалом местоимения «мы», а все в том же страхе перед возможностью обнаружить свою обыкновенность, — страхе самозванства.

Впрочем, каковы бы ни были механизмы поведения Гоголя, в результате их работы пропасть между обыкновенными и необыкновенными людьми в эпистолярном, а отчасти и в художественном дискурсах писателя становится еще глубже, чем у романтиков, и это никак не вяжется с его репутацией певца прозаической повседневности. К обыкновенному в гоголевском творчестве ведет другой путь. С самого начала — в стадийной перспективе — рядом с обыкновенным / необыкновенным эпизодически появляется скука. В знакомом нам сатирическом изображении обыкновенных людей как «бездушных машин» в крыловской «Почте духов» в роли одного из различительных критериев выступает то, что такие люди и их антиподы и скучают по-разному. А в карамзинских «Письмах русского путешественника» Автор посвящает обширное рассуждение сплину / скуке как характеристической черте богатых и праздных англичан и, усматривая в этом чувство источник всевозможных английских странностей, завершает свой экскурс так: «Человек, не находя уже вкуса в истинных приятностях жизни, выдумывает ложные, и когда не может прельстить людей своим счастьем, хочет по крайней мере удивить их чем-нибудь необыкновенным»¹. Подчеркнем сразу, что причину скуки Карамзин (и это было типично для эпохи) связывает с бездеятельностью, а необыкновенное истолковывает тут как отклонение от некоей естественной — истинной и счастливой — нормы, подспудно уравнивая ее тем самым с обыкновенным. Так что скука в цитированном тексте обыкновенному противопоставляется. Но в целом, насколько можно судить, скучное и обыкновенное развиваются в русской литературе вплоть до Гоголя параллельно, лишь иногда образуя те или иные непрочные семантические сцепления². (Если иметь в виду область лексической сочетаемости, то весьма симптоматично, что в «классический» и «элегический / романтический» периоды среди не единичных по частоте пар «прилагательное + существительное» общими для двух этих линий являются лишь «обыкновенная / скучная жизнь» и «обыкновенное / скучное дело».) Разумеется, из сказанного не следует, что после Гоголя скучное и обыкновенное независимость свою потеряют полностью. Речь идет только о том, что их пересечения приобретут маркированную природу.

Итак, не стремясь проследить «текст скуки» у Гоголя во всех филиациях, приглядимся только к значимым для нас звеньям. Как это ни поразительно, в гоголевской прозе скучают редко, что подтверждается и лингвостатистическими данными, согласно которым суммарная частотность скуки в художественных и публицистических текстах Гоголя

¹ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника... С. 383.

² В истории русской скуки особое место принадлежит Н.И. Тургеневу, в дневниках которого 1806 — 1816 годов говорится о ней очень много (более того, первая их тетрадь называется «Моя скука», а девятая — «Книга Скуки»). И скука здесь — чувство человека, заброшенного роком в бесконечное и «всегда одинаковое» пространство мира.

(«скука» + «скучное» + «скучать») один из самых низких в его эпоху. Скуку гоголевские герои испытывают, как правило, один раз в переломные для них моменты жизни: Пульхерия Ивановна — после истории с кошечкой, в преддверии смерти, а Акакий Акакиевич — в гостях у сослуживцев, возвращение от которых приведет к столь катастрофическим для персонажа последствиям. Даже Иван Федорович Шпонька «...был такой человек, который не допускал к себе скуки» [1; 288], принимаясь в минуты праздности за какие-нибудь пустяковые дела.

Такое противодействие скуке, отождествляемой — вполне архаистически — с бездеятельностью, входит у Гоголя в комплект особо отмеченных, чуть ли не героических добродетелей, достигая максимального накала в 40-е годы. В письме сестрам, А.В. и Е.В. Гоголь (1843 — 1844), писатель сформулирует настоящую максиму: «...уметь веселиться, когда вокруг все скучает, вот настоящая мудрость человека» [12; 312]. А в письме А.О. Смирновой (1844) с удовлетворением напишет: «Скучать должны те, которые видят, что им нечего делать, а у вас, слава богу, дел столько, что не оберешься» [12; 355]. Есть свои гонители скуки и в гоголевских произведениях. Во второй редакции «Тараса Бульбы» (1842) заглавный герой — совершенно в унисон Гоголю — будет поучать заскучавшего во время осады Дубно Андрия: «Не тот еще добрый воин, кто не потерял духа в важном деле, а тот добрый воин, кто и на безделье не соскучит...» [2; 86]; причем, хотя скучали от бездействия (и трезвости) все молодые казаки, слова старого Бульбы будут адресованы именно тому, кто вскоре совершит предательство и предпочтет товариществу — любовь. А во втором томе «Мертвых душ» не меньшим преследователем скуки выступает Костанжогло (сравниваемый, кстати, одним из персонажей романа с Наполеоном). Перед Чичиковым герой произнесет пространную — и весьма энергическую — похвалу деятельному сельскому житью, в котором человек подражает Богу. И эту его похвальную речь композиционно окаймляют выпады против скуки: «Выдумали, что в деревне тоска... <...> Дураки, дурачье, ослиное поколение! Хозяину нельзя, нет времени скучать. В жизни его и на полвершка нет пустоты, все полнота <...> Бог предоставил себе дело творенья, как высшее всех наслажденье, и требует от человека также, чтобы он был подобным творцом благоденствия вокруг себя. И это называют скучным делом!» [7; 72-73].

Конечно, за этими и подобными им гоголевскими призывами и апологиями можно заподозрить присутствие методически вытесняемого страха перед скукой¹. И на самом деле, начиная с финальных строк «Сорочинской ярмарки» (1831), наряду со скукой бездеятельности и пустоты в текстах Гоголя прорывается и другая, куда более томительная

¹ Характерно, в дальнейшей перспективе, что у Гоголя несколько раз появляется формула «скучная история» — как нечто крайне нежелательное. К примеру, в статье из «Арабесок» «О средних веках» говорится: «История средних веков менее всего может назваться скучною» [8; 16]. А в письме А.М. Вьельгорской (1849) Гоголь попросит адресата купить ему церковную историю Евсевия Кесарийского: «Эту историю почитайте, она не только не скучна, но занимательна необыкновенно» [14; 121]. Правда, история тут пока — синоним исторического дискурса и тех событий, которые он упорядочивает.

скука — одиночества, метафизической оставленности и заброшенности (ассоциирующихся у Гоголя со старостью). И хотя сам по себе этот род скуки нас интересовать не будет, от него на шаг ближе к той скуке, которая предстает собой не испытываемое человеком «имманентное» состояние утраты своей субъектности, а плод столкновения наблюдателя со «скучным» объектом — то, что выразится в сделавшейся идиомой заключительной реплике рассказчика в «Миргороде» (1835): «Скучно на этом свете, господа!» [2; 276]. Неудивительно, что те повседневные характеры, о которых в начале VII главы первого тома «Мертвых душ» говорится как о неотвязных спутниках непризнанного писателя, квалифицируются еще — причем определение это вынесено на первое место — и как «скучные». Крупным же планом такой характер воплощен в лице первого помещика, с которому заедет Чичиков, — Манилова. Портрет героя выстраивается с помощью разновидности «фигуры фикции» (в терминологии А. Белого): «Один бог разве мог сказать, какой был характер Манилова. Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то, ни се...». И далее выстраивается сходящая на нет градация восприятия подобного характера: «В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: какой приятный и добрый человек! В следующую за тем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: чорт знает, что такое! и отойдешь подальше; если ж не отойдешь, почувствуешь скуку смертельную» [6; 24]. Человек без характера, без каких бы то ни было определенных черт, на которых мог бы успокоиться глаз наблюдателя, не может вызвать в итоге ничего, кроме некоторого страха (рожденного невозможностью наблюдаемое идентифицировать — отсюда перепад от «один бог разве» к «чорт знает, что такое»), а главное — скуки. Но человек без характера, напомним, на рубеже XVIII — XIX веков и есть обыкновенный человек. Так что скучность и превращается в его единственный положительный, маркированный признак.

Перекодировка эта будет эффектно закреплена во втором томе «Мертвых душ». Среди прочих его экспонатов есть помещик Платон Михайлович Платонов, с которым Чичиков познакомится на обеде у хлебосольного Петра Петровича Петуха. Платонов — владелец одного на двоих с хозяйственным братом процветающего имения, отличающийся «необыкновенной красотой», «картинным ростом», юношеской свежестью и т.п. — постоянно пребывает в не слишком тревожащей его сонной скуке, которую ничто не может ни нарушить, ни развеять. Чичиков и Петух наперебой выясняют, почему скучает Платонов, пытаются отыскать этому какую-нибудь разумную причину (и всякий раз ее не отыскивая), и используют они при этом стереотипную гоголевскую логику и риторичку убеждения. Петух, у которого весь день подчинен гастрономическому ритуалу, скажет: «Да и не знаю, даже и времени нет для скучанья. Поутру проснешься, ведь тут сейчас повар, нужно заказывать обед...<...> Когда же скучать?» [7; 51]. А Чичиков перечислит более подходящие возрасту и складу героя разновидности деятельной жизни: «...не могу понять, как можно скучать. Против скуки есть так много средств <...> Танцевать, играть на каком-нибудь инструменте... а не то жениться» [7; 53]. Разумеется, все это звучит почти автопародийно, но Платонов тем не менее в сравнении с другими скучающими (или вызы-

вающими скуку) гоголевскими персонажами оказывается явной аномалией, не подпадающей ни под какую категорию. О его характере (или, вернее, отсутствии такового) ничего не говорят ни социальный габитус, ни внешность (которую никак нельзя назвать неопределенной) — характерологической приметой героя оказывается именно скучание.

В романе оно помещено в отчетливую интертекстуальную рамку. После того как Платонов по-своему вполне резонно заметит: «Как отчего скучать? — оттого, что скучно», — Петух ответит ему так: «Ведь это в последнее время выдумали скуку. Прежде никто не скучал» [7; 51]. Реплика эта, несомненно, отсылает к лермонтовскому «Герою нашего времени» (1840), к диалогу рассказчика и Максима Максимыча о тех странностях, которые были присущи разочарованной натуре Печорина. И Максим Максимыч, выслушав рассуждения рассказчика о том, что разочарование теперь в моде и что «...те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок», и не поняв всех «этих тонкостей», простодушно спросит: «— А все, чай, французы ввели моду скучать?»¹. (Текстуальная параллель поддерживается в гоголевском романе и сюжетно: Печорин избирает путешествие в качестве последнего средства заполнить свою пустеющую жизнь, а Чичиков предложит Платонову, как сам Гоголь в XX письме «Выбранных мест...» — своему адресату и всем власть предержащим соотечественникам, «проездить» по России.) Но печоринская скука / тоска² — это атрибут высокого, загадочного героя, и ничего общего со скукой флегматичного Платонова она не имеет. Не можем мы сказать и о том, что в гоголевском романе это — вырождение скуки, результат ее «донашивания» (по слову лермонтовского рассказчика) в низших слоях общества. Перед нами — другое: передача атрибута подлинного героя обыкновенному человеку, который ранее не имел никаких своих устойчивых признаков и который с этих пор станет в русской литературе по преимуществу скучающим / скучным персонажем. Остается добавить, что окончательная «прививка» скучного к обыкновенному произойдет опять-таки у И.А. Гончарова, для того чтобы затем — у А.П. Чехова — обыкновенное было скучным во многом замещено.

¹ Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1965. Т. 4. С. 33-34.

² О семантике скуки и тоски ср.: Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999. С. 165-235; Ср. также: Байбуриин А.К. 1) Тоска и страх в контексте похоронной обрядности // Труды факультета этнологии. Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2001. Вып. 1. С. 96-115; 2) Из истории слова *скука* // Natales grate numeras? Сб. статей к 60-летию Г.А. Левинтона. СПб., 2008. С. 84-90. Кроме того см. Экскурс В.

V. Обыкновенная, слишком обыкновенная история (И.А. Гончаров)

И действительно, в творчестве Гончарова совершается синтез тех фундаментальных изменений в понимании обыкновенного, которые мы наблюдали у Пушкина и Гоголя¹. Суть этого приращения в семантике обыкновенного будет воплощена в формуле «обыкновенная история»². В известном письме А.А. Краевскому (1848), возражая против планов напечатать в «Отечественных записках» перевод романа Е. Инчбольд-Симпсон «Simply stogy» под названием «Обыкновенная история», Гончаров замечает, что такой перевод заглавия будет неточен (отвлекаемся сейчас от тактической стороны дела, обусловленной логикой гончаровского авторского поведения). И напишет, что у Инчбольд имеется в виду «...простая история, то есть история не сложная, не запутанная...» и т.п., между тем как «...обыкновенная история значит история — так по большей части случающаяся...»³. Поэтому прежде всего нам и нужно выяснить, что же, собственно, в первом гончаровском романе (и у Гончарова вообще) случается «так по большей части» или, может быть, с кем «так» случается.

Неоднократно говорилось о том, что «Обыкновенная история» (1847) — роман о «двух возрастах» жизни⁴. И в этом смысле Адуев-старший и Адуев-младший представляют собой различные возрастные «аватары» одного и того же лица, причем подобный принцип соотнесения героев нужно распространить и на эпилог романа (столь озадачивавший многих читателей), где Александр Федорыч повзрослеет, а вот Петр Иванович уже — постареет, переступит порог следующего возраста, снова очутившись на шаг впереди своего племянника, идущего по его следам: «От лет ли, от обстоятельств, но он (Петр Иванович. — А.Ф.) как будто опустил. Движения его были не так бодры, взгляд не так тверд и

¹ Любопытно в связи с этим, что Гончаров (как показывают исследования А.А. Кротова) является тем автором, среди ключевых слов которого представлено наибольшее количество ключевых слов русской литературы XVIII — начала XX веков.

² Трудно с полной уверенностью утверждать, что у Гончарова выражение это появляется впервые, но, во всяком случае, писатель его канонизировал, так что восприниматься и употребляться оно будет затем с оглядкой на первый гончаровский роман. Не говоря о прямых репликах в его сторону, сошлось хотя бы на стихотворение П.А. Вяземского «Обыкновенная история» (между 1873 и 1875), герой которого — кстати говоря, по-пушкински именуемый «мудрец, или лентяй, или просто добрый малый...» — в последних строках аттестуется так: «Простая жизнь его простую быль вмещает: / Тянул он данную природой канитель, / Жил, не заботившись проведать жизни цель, / И умер, не узнав, зачем он умирает» (Вяземский П.А. Стихотворения. Л., 1986. С. 407). Эта своеобразная эпитафия — с определенными поправками и с учетом ее шаржированного характера — вполне могла бы подойти обоим Адуевым (да и ряду других гончаровских персонажей).

³ Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 194.

⁴ Ср., к прим.: Краснощекова Е.А. И.А. Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997. С. 68-77.

самоуверен. В бакенбардах и висках светилось много седых волос. Видно было, что он отпраздновал пятидесятилетний юбилей своей жизни» и т.д. [1; 453]¹. Такой акцент в романе на общей для героев органической «канители» жизни и сам по себе характерологически весьма красноречив, тем более, что они связаны и семейным родством. Но единственным условием их превращений этот «обыкновенный» ритм чередования возрастов (подчиняющий себе и университетского друга Александра, наделенного семантически весьма прозрачной фамилией Пospelов²) не является.

В сюжетном настоящем Адуев-старший и Адуев-младший каждый раз как будто бы полярно противопоставляются друг другу. Однако антитеза эта оказывается во многом «ложной» не только потому, что маскирует внутреннее — «родовое» — тождество героев, обнажаемое движением биографического времени. После очередного урока Петра Иваныча Александр пустится в разбор самого себя и должен будет сознаться, что его дядя, легко, «с зевотой» устраняющий любые препятствия и достигающий всех своих целей, «...является исполином в сравнении с ним» [1; 336]. Двоичная логика различения обыкновенного и необыкновенного, в привычной для начала XIX века ее аранжировке, заставляет Александра либо считать себя — поэтом, творцом и обитателем «особого мира», а своего антипода — (всего лишь) чиновником, либо (в порыве недолгого самоумаления) своего антипода — героем, исполином, а себя — пигмеем. Между тем Петр Иваныч смотрит на вещи совсем иначе. Адуев-старший не устает внушать племяннику, что тот напрасно вообразил себя не тем, кто он есть на деле: «А ты думал, ты особое существо, высшего разряда, необыкновенный человек...» [1; 308] и т.д. И это можно было бы принять за трезвую оценку (вполне подтверждаемую, казалось бы, и ходом событий, и некоторыми открытыми комментариями повествователя³, и литературно-критическими суждениями писателя о своем герое⁴), если бы не одно обстоятельство.

Кульминацией того урока, о котором мы только что упомянули, служит длинная реплика Петра Иваныча: «Всякому свое: одному суждено витать в небесных пространствах, а другому рыться в наземь и оттуда добывать сокровища. Я не понимаю, отчего пренебрегать скромным назначением? и оно имеет свою поэзию. Вот ты бы выслужился, нажил бы трудами денег, выгодно женился бы, как большая часть...». И в конце монолога герой приведет в качестве примера себя — статского советника, заводчика и пр. [1; 335]. В поучениях Петра Иваныча его племянник и он сам — эти, по словам Лизаветы Александровны, две «страшные крайности» — оказываются по одну сторону, в числе обык-

¹ Здесь и далее гончаровские тексты (если нет особых ссылок) цит. с указанием тома и страниц по: *Гончаров И.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997-.

² Ср.: *Уба Е.В.* Поэтика имени в романной трилогии И. А. Гончарова («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»): дис. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2005. С. 133-135.

³ Ср., напр.: Александр «...и успокоился бы совсем и, может быть, сделался бы совсем порядочным, то есть простым и обыкновенным человеком, как все» [1; 316].

⁴ Ср. в «Лучше поздно, чем никогда» (1879): Александр — «...простой, обыкновенный юноша, каких везде — легион» (*Гончаров И.А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1952. Т. 8. С. 143).

новенных людей, в стане большинства, с тем лишь отличием, что один на предназначенном подобным людям поприще уже преуспел, а другой — еще нет.

Но, как и в случае пушкинского «как ты, да я...», дело здесь не в проведении претендующих на истинность классификационных границ, а в самом акте их установления. Только уравнивание собеседников происходит в кругозоре Петра Иваныча не в результате нейтрализации антитезы высокого и низкого, гения и доброго малого (как у Пушкина), а в результате исключения необыкновенного из игры. Допускаемое Адуевым-старшим на словах, оно выглядит фантомной, «атопической» величиной, не имеющей доступа в реальность героя, где все совершается по раз и навсегда заведенному с начала века «обыкновенному» порядку. И такое же изгнание необыкновенного будет планомерно осуществляться затем Штольцем, которого в статье об «Обломове» А.В. Дружинин, к примеру, охарактеризует очень определенно: «...это человек обыкновенный и не метящий в необыкновенные люди...»¹. Пытаясь успокоить беспричинную тоску Ольги, Штольц в конце романа скажет: «Мы не титаны с тобой... мы не пойдём, с Манфредами и Фаустами, на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова...» [4; 461].

Показательно, что, когда Петр Иваныч будет растолковывать Александру «благородную хитрость» любовного соперничества, необыкновенное и вовсе предстанет в откровенно фальшивом, пародийном облике, как нечто легко поддающееся разоблачению. Разъясняя племяннику, как тот должен был бы вести «настоящую дуэль» за сердце Надиньки с графом Новинским (также обладателем «говорящей» фамилии), Петр Иваныч дважды повторит: «Надо было заметить, что ее поражает и ослепляет более всего в нем, и тогда искусно нападать на эти стороны, объяснять их просто, представлять в обыкновенном виде, показать, что новый герой... так себе... <...> ...надо только стряхнуть с него те блески, которыми он ослепляет глаза твоей возлюбленной, сделать ее пред ней простым, обыкновенным человеком, а не героем...» [1; 301-302]. Необыкновенное здесь не более чем мишура, причем если вначале граф Новинский назван *новым героем* (т.е. новым действующим лицом любовной истории), то затем — *героем*, так что развенчивается в итоге уже герой как таковой — высокая противоположность обыкновенного / простого человека.

Подобное косвенное «очернение» необыкновенного напрямую сопряжено с главной задачей дядюшкиных воспитательных усилий, заключающейся в том, чтобы Александр согласился со справедливостью вынесенного ему Петром Иванычем приговора и признал себя обыкновенным человеком. И такой механизм ратификации субъектом понимания своей судьбы Другим — субститутотом Отца (недаром многие центральные гончаровские персонажи, как и сам Гончаров, выросли в матриархальном мире) — вообще крайне характерен для «воображаемой вселенной» писателя. В «Обломове» (1859) заглавный герой принимает (хотя и не без сопротивления и не до конца) «ядовитое» обозначение Штольцем его жизни как «обломовщины», а Ольга (не без некоторых

¹ Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983. С. 305.

колебаний) — предложенный тем же Штольцем и очень удобный для него взгляд на «поэму любви» как на «ошибку». Напротив, в «Обрыве» (1869) Вера отвергнет «новую правду», в которую пытался обратиться ее Марк Волохов, и потому — несмотря на «падение» — сохранит свою суверенность. Александр же под занавес, с чувством стыда перечеркивая свое прошлое, капитулирует полностью и чуть ли не в буквальном смысле скрепляет подписью сценарий судьбы, который навязывал ему Петр Иванович. В предшествующих эпилогу романа письмах из деревни к тетушке и дядюшке, перелагая с себя ответственность за прежние «сумасбродства» на «общий закон природы», по которому молодость и должна быть таковой, герой пообещает (и обещание это всецело выполнит): «...к вам придет... просто человек, каких в Петербурге много и каким бы давно мне пора быть. Когда посмотрю на прошлую жизнь, мне становится неловко, стыдно и других, и самого себя. Но иначе и быть не могло» и пр. [1; 449].

Другими словами, гончаровские герои не столько идентифицируют себя, сколько подтверждают (или не подтверждают) применительно к себе законность определенного порядка жизни, освященного отчужденной от них инстанцией «символического». И в этом различии описания и предписывания кроется зазор между перспективами автора и героев в представлении о том, что такое обыкновенное. В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров, противопоставляя пушкинских Ольгу и Татьяну Лариных, даст, по существу, свою дефиницию обыкновенного характера (который именуется тут «положительным» — в противовес «идеальному»): «...безусловное пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму»¹. Помимо привычного критерия самобытности / самодеятельности у Гончарова важен исторический аспект: обыкновенное — то, что вмещается без остатка в выработанные эпохой, готовые формы. Между тем Петр Иванович Адуев проповедует как раз необходимость безоговорочного подчинения требованиям «нового порядка», «века», причем в этих требованиях герой видит лишь легализацию издавна известного и не признаваемого ныне только в оазисах минувшего вроде Грачей: «Это была всегда правда... только прежде не хотели верить ей, а нынче это сделалось общеизвестной истиной» [1; 422]. Обыкновенное — одна из классификационных ячеек у Гончарова — для его героя является некоей универсальной и принудительной силой, своего рода новейшим «категорическим императивом» («Делай все, как другие, — и судьба не обойдет тебя...» и т.п. [1; 421]).

Успешный альянс с «веком» заключает в финале и Александр, хотя, изображая в письме к дяде двух своих потерпевших фиаско соседей, герой мог бы распознать в их судьбе если и не скрытую высокую возможность (в духе пушкинской онтологии), то хотя бы вариант самой что ни на есть обыкновенной участи, плод смены юношеской мечтательности умудренным приобщением к добродетелям деревенской жизни (ср.: один сосед «...воображал себя героем, исполином — ловцом пред Господом... он хотел изумить мир своими подвигами... и кончилось тем, что он вышел прапорщиком в отставку, не бывши на войне, и мирно

¹ Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1952. Т. 8. С. 146.

разводит картофель и сеет репу» [1; 451]). «Обыкновенная (= современная) история» Петра Ивановича, Александра или даже Пospелова выглядит на таком, пусть отчасти и карикатурном фоне действительно чем-то исключительным, необыкновенным, и в последних строках романа это прямо утверждается по отношению к *карьере и фортуне* — выгодной женитьбе — Александра обоими Адуевыми, которые по очереди произносят с водевильным воодушевлением: «...это необыкновенный случай...» [1; 469].

Разумеется, комичность цитированной удвоенной реплики как раз и состоит в том, что необыкновенное, измеряемое величиной приданого, имеющее числовой эквивалент, никак не выходит за рамки обыкновенного, но обыкновенного именно нового — «петербургского» — покроя, которое оперирует количественными категориями и являет собой диктатуру множественного над единичным. В гончаровских романах два персонажа — достаточно эпизодических, но вступающих в сюжет в композиционно отмеченных его, начальных точках и по контрасту с центральными героями (натурами, в той или иной мере, артистическими, как это и предписывается характерологической памятью) — воплощают в себе подобный порядок непосредственно, служат его почти лишенными индивидуальности слепками.

В экспозиции «Обломова» среди гостей заглавного героя есть один, замыкающий ряд столичных граждан и предваряющий появление негативного двойника Обломова — Тарантьева, так же, как и Илья Ильич, чужеродного петербургскому пространству. Персонаж этот — «неопределенных лет», с «неопределенной физиономией» и т.д. — до такой степени лишен малейшей «заметной черты», что его и называют все по-разному, так что даже повествователь лишь в силу необходимости (и далеко не сразу) даст ему условную постоянную фамилию: «Весь этот Алексеев, Васильев, Андреев, или как хотите, есть какой-то неполный, безличный намек на людскую массу... неясный ее отблеск»; «...до этого... положим хоть, Алексеева» [4; 31]. А в первоначальном рукописном варианте о массивности этого полубезымянного героя говорилось так: «Всего приличнее бы было назвать его легион. Этот легион населяет публичные места...» [5; 28]. Собственное имя здесь вообще превращалось в нарицательное, со значением совокупности.

Аналогичный персонаж — только на этот раз не петербургский «пролетарий», а аристократ — вводится вместе с Райским на первых страницах «Обрыва» и наделяется нарочито стертыми, среднестатистическими именем и отчеством Иван Иванович и не менее симптоматичной фамилией Аянов, как бы вмещающей в себя весь ономастикон от «А» до «Я». Формулой неопределенности задается и облик Аянова: «Он — так себе: ни характер, ни бесхарактерность...» [7; 6]. А в первой рукописной редакции романа формула эта подытоживала развернутое суждение: «Это был представитель той выработанности качеств и недостатков в одно бесцветное целое, какая часто встречается в нашем универсальном Петербурге» [8; 116].

Алексеев и Аянов, однако, не просто социологически противоположные воплощения современного / «петербургского» порядка, но и семантически различные его отражения. В Алексееве олицетворен дух

миметичности, причем это свойство, будучи традиционным атрибутом обыкновенного, больше не противопоставляется у Гончарова ничему необыкновенному и тем самым утрачивает былую свою чисто отрицательную природу. В особенности рельефно эта новая смысловая конфигурация запечатлена опять-таки в первоначальной рукописи, где Алексеев аттестуется то как «...бледный литографический оттиск с нормального человека», то как «...праздная форма, которую природа пустила гулять по белу свету, забыв влить в нее содержание» [5; 28, 29]. А общая линия поведения персонажа рисуется тут следующим образом: «Он никогда не спрашивался с самим собою, что ему делать в том или другом случае, и смотрел, что делают кругом его, и... подражал ближайшему своему соседу» [5; 28]. Можно сказать, что Алексеев — сама вселившаяся в оболочку отдельного человека множественность, которая изнутри растворяет личность персонажа и без остатка ее поглощает.

В Аянове же проявляется прежде всего регулярный, запрограммированный характер обыкновенной жизни, отчуждающий причастного ей от самого себя и обращающий его из действующего лица — подлинного субъекта своих поступков — в некий просчитывающий шаги и фиксирующий результаты автомат. В рукописной редакции — в более пространной, чем в печатном тексте, версии — о персонаже можно было прочитать: лицо Аянова отличалось «...равнодушным ожиданием ко всему, что может с ним или около него случиться, и носило печать совершенного приличия, всегда готового принять все... без промаха, без ошибки» [8; 116]. Стремление избегать ошибок, методически предупреждать их, двигаться по дороге жизни так, как будто проходишь давно «знакомые места», — черта, которую Аянов унаследовал от Петра Иваныча Адуева и Штольца и довел до совершенства и которая выступает в гончаровском мире одним из главных мотивов обыкновенного существования. Но если в первых двух романах стратегической задачей Гончарова была демонстрация роковой невозможности уклониться от ошибок (и даже с полной ясностью ответить на вопрос, являются ли они таковыми), то в «Обрыве», где компетенция ошибки всячески минимализируется, Аянов в первую очередь использует науку «безошибочного» поведения на скромном поприще карточной игры (и никак за это не расплачивается): «В карты играл он без ошибки и имел репутацию приятного игрока, потому что был снисходителен к ошибкам других, никогда не сердился, а глядел на ошибку с тем же приличием, как на отличный ход» [7; 7]. Впрочем, Аянову (не без помощи автора) удастся нейтрализовать все же именно карточную стихию, которая в литературе околоромантической эпохи была узаконена в качестве безраздельной собственности судьбы.

Если отвлечься сейчас от сложной динамики в восприятии ошибочности у Гончарова¹ и ограничиться интересующим нас тематическим ракурсом, то можно утверждать, что ошибки, пробивая некоторую брешь в структуре обыкновенного, сами по себе в измерение необыкновенного не выводят. Более того, устранение ошибок, низведение их до ничего не значащих — количественных — вариаций и погрешностей в

¹ См. об этом в Экскурсе С.

вечном повторении одного и того же — привычное занятие обыкновенных людей. Расписывая прелести карточной игры перед Райским, упрекнувшим приятеля за его любовь к этому однообразному времяпрепровождению, Аянов с комической пылкостью возразит: «...не одно и то же: какой-то англичанин вывел комбинацию, что одна и та же сдача карт может повториться лет в тысячу только... А шансы? А характеры игроков, манеры каждого, ошибки?... Не одно и то же!» [7; 10]. Придавать важность незначущему — оборотная сторона уверенности в том, что за пределами кругозора, наполненного его флуктуациями, иного просто не существует. В итоге Райскому (которого в романе лейтмотивно сопровождают — пусть и не без иронических авторских обертонов — сетования Татьяны Марковны «странный / чудный, необыкновенный человек!») приходится поневоле признать относительную правоту своего приятеля и согласиться с тем, что один может поклоняться — красоте, а другой — картам.

Но самое любопытное в споре двух героев не эта релятивизация обыкновенного как таковая (покупаемая ценой видимого поражения необыкновенного). Магистральная тема разговора приятелей — скука¹. (Лигвостагистически очень показателен у Гончарова «индекс конвергенции скучного и обыкновенного» — частное от деления общего количества словосочетаний со словом «скучный» на общее количество словосочетаний со словом «обыкновенный». В течение XVIII — XIX веков его средняя величина по различным срезам колеблется от 0.4 до 0.58. Между тем у Гончарова этот параметр — 1.06, а у Чехова впоследствии он окажется — 0.97: между скучным и обыкновенным у них почти полное равновесие.) Так вот, Аянов сначала, подобно некоторым знакомым нам гоголевским героям, без тени сомнения заявит, что ему «...скучно не бывает». Райский же с завистью произнесет: «Счастливый человек! <...> Если б не было на свете скуки! Может ли быть лютее бича?» [7; 9]. Однако уже в следующей своей реплике герой вдруг адресует Аянову почти риторический вопрос: «Разве ты не от скуки садишься за карты? Все от скуки спасаются, как от чумы» [7; 9]. И Аянов спустя некоторое время действительно проговорится:

— У меня никаких расчетов нет, я делаю это от... от... для удовольствия.

— От... от скуки — видишь... [7; 12].

Ореол лишь ненадолго отступающей, приносящей с собой холод и отвлечение ко всему скуки окружает Райского — инициатора этого разбирательства — до конца романа. Скука подвергается время от времени тщательному, микроскопическому анализу и героем, и следующим за ним по пятам повествователем, получает истолкование то психологическое, то историософское (как продукт отсутствия в России настоящего

¹ О скуке у Гончарова см., к прим.: *Rehm W.* Gontscharow und Jacobsen, oder Langeweile und Schwermut. Göttingen, 1963; *Базылев В.Н.* Мифологема скуки в русской культуре (И.А. Гончаров «Обыкновенная история») // RES LINGUISTICA. Сборник статей. К 60-летию профессора В.П. Нерознака. М., 1999. С. 130-147; *Сороченко Е.Н.* Концепт «скука» и его лингвистическое представление в текстах романов И.А. Гончарова: дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2003.

дела — ср.: 7; 328). А в период усиленных литературных штудий Райский задумывает даже «писать скуку» (чтобы как-то защититься от ее очередного нападения), которая в фантазии героя предстает в виде бескрайнего пространства, лишённого всяких следов созидательной, упорядочивающей воли: «...эта широкая и голая, как степь, скука лежит в самой жизни, как лежат в природе безбрежные пески, нагота и скудость пустынь...» [7; 285]. Сами увлечения Райского — артистические и любовные — отчасти выглядят сильнодействующим, но не дающим длительного эффекта лекарством от скуки, так что вся жизнь героя, по его собственным словам, оказывается раскачивающейся между двумя полярными состояниями: «Нет для меня мирной пристани: или горение, или — сон и скука!» [7; 37].

Эта механика и стилистика скуки в романе — очевидная автобиографическая проекция. Письма Гончарова перенасыщены жалобами на скуку и рассуждениями о ней, из которых в речевую зону Райского берутся «напрокат» и отдельные — сигнальные — слова, и целые тематические блоки (вроде соотнесения, прямого или косвенного, скуки и холода, скуки и сна, скуки и пустоты), а главное — особая, художественная характерология скуки. Ограничимся лишь единичными разнородными примерами (учитывая при этом, что синонимами скуки у Гончарова могут выступать, в той или иной степени, хандра, сплин, апатия, равнодушные и др.). Так, в письме Н.А. Майкову и его семье (1849) можно прочитать: «...что-то будет подалее, как всюду преследующий меня **бич** — скука — вступит в свои права и настигнет меня здесь...»¹; а в письме Ю.Д. Ефремовой (1859) содержится знаменательный автопортрет: «Таков уж мой характер и моя натура: я жив, восприимчив, лихорадочен и в симпатиях и в антипатиях, жив воображением, потом уходился... отупел, обрюзг и чувствую ко всему **скуку и холод**»². Скука — то, что превращает человека в несвободное, погоняемое бичом существо, ввергает в холодное, сонное оцепенение. И самое значимое — ритмика скуки, соответствующая «циклотимической» организации души художника. В известном письме С.А. Никитенко (1860) говорится: «...мой удел — или живое, страстное чувство, или мертвый покой, хандра»³. А в столь же часто цитируемом письме И.И. Лъховскому (1858) подобные перепады от одной крайности к другой получают чуть ли не онтологическое обоснование: «...между действительностью и идеалом лежит... бездна, через которую еще не найден мост, да едва и построится когда. Отсюда та скука, которая беспрестанно проглядывает из каждого промежутка между двух наслаждений, т. е. всякий раз, когда воображение устало и безмолвствует»⁴. Логика здесь двухступенчатая: скука вторгается в жизнь художника тогда, когда угасает его воображение, а оно истощается постольку, поскольку не в силах постоянно заполнять пустоту, отделяющую жизнь от идеала. Но за этой конструкцией проглядывает и другое — восприятие скуки как некоего первоэлемента существования, за-

¹ Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 199.

² Невский альманах. Пг., 1917. Вып. 2. С. 35.

³ Литературный архив. М.; Л., 1953. Т. 4. С. 117.

⁴ Литературный архив. М.; Л., 1951. Т. 3. С. 149.

являющегося у своих правах при любом удобном случае.

И на самом деле, о скуке не понаслышке знают в гончаровском мире не только художники; и подтверждение тому — не один лишь Аянов. Настоящие редуты против скуки воздвигаются в «Обломове». Для главного героя та «петербургская» жизнь, от которой он затворился в своей квартире, исполнена *адской* скуки, и Обломов — в точном соответствии с гончаровской топикой — обвинит живущих этой жизнью в том, что под их направленной во все стороны активностью «кроется пустота», что они говорят с одинаково холодным энтузиазмом то «обо всем», то «об одном и том же»: «...соображают вкривь и вкось, а самим скучно — не занимает это их; сквозь эти крики виден непробудный сон!» [4; 175]. Но скука настигает Обломова и на его территории, и от этой «внутренней» скуки — следствия периодических остановок в «вулканической работе» мечты — героя спасают сначала будоражащий его Тарантьев, а потом (и этому посвящена большая часть романа) — Ольга. Первая же реплика, с которой она обратится к Обломову: «Правда ли, что вы очень скучаете?» [4; 193]; вскоре это противодействие обломовской скуке станет генеральной линией ее поведения, так что Илья Ильич постепенно разучится полагаться на свою фантазию и обходиться без энергического влияния возлюбленной: «...жизнь скучна, несносна без тебя... <...> Мне всё противно, всё скучно; я машина... Ты огонь и сила этой машины...» [4; 350-351]. В итоге расставание с Ольгой и окончательное переселение Обломова на Выборгскую сторону увенчается полным триумфом скуки, которая буквально внедрится в тело героя и обоснуется там навсегда: «...Илья Ильич обрюзг, скука въелась в его глаза и выглядывала оттуда, как немочь какая-нибудь» [4; 424].

Однако и Ольга — борец с обломовской скукой, но и натура живая, причастная к игре воображения — нуждается в защитнике от скуки собственной. Эта роль в фабульной предыстории является прерогативой Штольца, который «...всегда смешил ее (героиню. — *А.Ф.*) и не давал скучать...» [4; 189]; затем — рикошетом — выпадает Обломову, объекту воспитательных усилий Ольги: «Мне без вас скучно...» [4; 243]; а затем вновь переходит к Штольцу, теперь уже мужу героини: «...без скуки и без апатии проводили они дни; не было вялого взгляда, слова...» [4; 452]. Но этот старательно поддерживаемый Штольцем тонус существования оказывается недолговечным. Непонятная «грусть» Ольги в финале — откровенный эвфемизм, призванный заместить имя опасного (и несколько сомнительного, почти неприличного для человека «новой» формации) недуга, о чем с клинической отчетливостью свидетельствует диалог со Штольцем:

— Нездорова? — спросил он опять.

<...>

— Ну так скучаешь?

<...>

— Нет, нет! — отнекивалась она... голосом, в котором, однако, звучала как будто и в самом деле скука.

<...>

— Не скучно мне и не может быть скучно: ты это знаешь и сам, ко-

нечно, не веришь своим словам; не больна я, а... мне грустно... бывает иногда... [4; 458].

И в одной из рукописных редакций романа о «неведомых припадках» героини говорилось безо всяких обиняков и к тому же во множественном числе: Штольцу «...опять задача отыскивать ключ к периодической скуке, к этим порывам к чему-то, куда-то, и не всегда помогали ему физиологические объяснения...» [5; 242]. Особенно симптоматична здесь эта не удающаяся медицинская редукция, переворачивающая реальное положение дел, выдающая скуку всего лишь за проявление возможной болезни!

Иначе говоря, Ольге открывается та скука обыкновенной, ничего иного, кроме унылых повторений, не сулящей впереди жизни («Некуда! Дальше нет дороги...» [4; 456]), от которой пытался запереться Обломов, жертвой которой в первом гончаровском романе стала Лизавета Александровна и встреча с которой лицом к лицу лишила Александра Адуева всяких надежд и иллюзий относительно себя и направила в конце концов его судьбу по «обыкновенному» пути. Счастливая как будто бы любовь героя к Юлии Тафаевой завершится апофеозом скуки: «Скучно!.. слово найдено! Да! это мучительная, убийственная скука! вот уж с месяц этот червь вполз ко мне в сердце и точит его...» [1; 375]. А за этим не замедлит последовать и общий вывод из опытов петербургской жизни: Александр теперь вкушал наслаждения, «...как человек без аппетита вкушает лакомое блюдо, холодно, зная, что за этим наступит скука, что заполнить душевной пустоты ничем нельзя» [1; 390].

На этом безотрадном фоне наличие в гончаровском творчестве таких не ведающих скуки персонажей, как Адуев-старший или Штольц — эталонных выразителей «обыкновенного» порядка вещей, да и метаморфоза в эпилоге романа Адуева-младшего могут показаться необъяснимой аномалией. Однако в действительности перед нами случай, не слишком отличающийся от случая Аянова и не вовсе чуждый науке поведения самого Гончарова. Размышляя о вновь подступившей к нему скуке, Райский с саркастической завистью сравнит свое существование с жизнью других: «...принять образ в себя, вспыхнуть на минуту и потом холодеть, скучать и насильственно или искусственно подновлять в себе периодическую охоту к жизни, как ежедневный аппетит? Тайна уменья жить — только тайна длить эти периоды или, лучше сказать, не тайна, а дар... Надо жить как-то закрывши глаза и уши — и живет долго и прочно» [7; 284-285]. Для Райского — в этом смысле более чем подлинного художника — жизнь без приступов (или, по крайней мере, без тяжелых приступов) скуки достигается лишь ценой отказа от восприимчивости. Между тем Гончаров, при всей своей артистичности отдававший справедливость (и дань) тому «уменью жить», которое демонстрируют его образцовые обыкновенные герои, не раз (начиная с «этюда» «Хорошо или дурно жить на свете?») (1841 — 1842), с фельетонной рецензии на книгу «Светский человек...» (1847) или с сатирических «Писем столичного друга к провинциальному жениху» (1848)) возвращался к обрисовке кодекса приличий «порядочного человека», этого «героя современного общества». Едва ли не главное среди них — то, что подобный человек «...не сделает ничего резкого, неуклюжего, зверино-

го. Все хорошие его качества выражаются в нем тонко, изяшно...»¹. И такой акцент на необходимости гармоничной формы любопытно переключается с замечанием из очерка «Два случая из морской жизни» (1858): «...жизнь везде одна, то есть мотив ее один и тот же, как один мотив проходит в иной опере через все акты сквозь ряд вариаций <...> Это самое несходство в вариациях и есть удовольствие»².

Вариационность (принцип, столь важный и для повествовательной манеры Гончарова) может быть истолкована как сглаживание, гармонизация амплитуды колебаний, как способность извлекать удовольствие из повторения одного и того же с некоторыми отклонениями от внутренней основы. И здесь самое время напомнить об аяновской апологии карточной игры. Художника (и вообще артистическую натуру) поистине бросает у Гончарова то в жар, то в холод; обыкновенный человек живет совсем в другом — умеренном — «температурном» диапазоне. Однако сказанное никак не равносильно утверждению, что под «теплыми» небесами скука не обитает. Суть в ином. Признание скуки поставило бы под вопрос незыблемость «обыкновенного» мира, скучность которого открывается не только постороннему, но и всякому, кто хотя бы на минуту выпал из его пространства, а потому обыкновенные люди всячески стремятся избегать ошибок и пускаются на всевозможные уловки, чтобы со скукой не встретиться. Их неустанная комбинаторная активность, искусно практикуемая ими экономия наслаждений создают что-то вроде «покрывала майи», которое должно замаскировать присутствие скуки среди них (любопытно, что в рукописной редакции «Обломова» промелькнет близкий по своей функциональной семантике образ; о Штольце, озабоченном ликвидацией последствий «периодической скуки» Ольги, тут говорилось: он «...ткнул ей существование, как Пенелопа, и распускал опять ткань» [5; 242]). Такая тактика была знакома и Гончарову (как «биографическому» лицу), хотя художническая стихия в нем во многом сводила его усилия на нет. Но так или иначе образцовые «обыкновенные» персонажи у Гончарова живут в соответствии с авторской «программой-минимум», заключающейся в том, чтобы, отсекая все необыкновенное и отыскивая счастье в удерживании себя «на одной высоте» (по словам Штольца), иллюзорно отводить от себя угрозы скуки.

Гончаровская топология необыкновенного, однако, такова, что не подразумевает непременно выхода за пределы одного и того же. Для того чтобы удостовериться в этом, достаточно было бы сослаться на Татьяну Марковну (в которой в дни «беды» воскресают великие героини древних времен) или на Марфиньку (сильфиду в человеческом обличьи, которая провокационных вопросов Райского просто не поймет: «— Пошло, скучно! — повторяла она задумчиво. — нет! Разве здесь скучно?» [7; 250]). Механизм порождения (или, может быть, проявления) такого необыкновенного — в перенацеливании взгляда. В другом месте уже было сказано об эпизоде с поцелуем в «Обыкновенной истории», в котором происходящее между Александром и Надинькой характеризуется формулой «обыкновенно что» и при этом оказывается исполненным для

¹ Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1952. Т. 7. С. 74.

² Там же. С. 88-89.

героев неподдельного счастья¹. Но, пожалуй, еще более выразительный пример — «Фрегат „Паллада“» (1858). На хрестоматийных начальных страницах гончаровского морского травелога не без полемического остротения говорится об утрате современными путешествиями своего «чудесного характера», о понижении его до «прозаического уровня», об «однообразии» тропиков: «А море? И оно обыкновенно во всех своих видах... Всё так обыкновенно, всё это так должно быть. Напротив, я уехал от чудес: в тропиках их нет. Там всё одинаково, всё просто» [2; 14]. И затем в книге не однажды описываются то скука качки, то скука штиля, в равной степени вызываемые лишенным всякой занимательности монотонным повторением одного и того же, что и будет непочтительно резюмировано Путешественником в его списке совсем не пушкинских и не байроновских эпитетов океана: «Соленый, скучный, безобразный и однообразный!.. заладил одно — и конца нет!» [2; 82]. Но в то же время и «Фрегат „Паллада“», и «Два случая из морской жизни» изобилуют более чем «поэтическими» морскими и сухопутными пейзажами, да и прямыми высказываниями Автора об испытанном им, выдержанными в аналогичной оценочной тональности: «...не удовольствия — это мало и слабо, нет, эти радости, это счастье, выходящее из круга обыкновенного счастья и дающееся немногим...»². Путешественник как будто забывает о своей скептической установке, и совершается это (как и в «Обыкновенной истории») в тот момент, когда воспринимаемое теряет свой отчужденный характер и начинает переживаться не как еще одна вариация на заданный и давно наскучивший мотив, а как нечто уникальное. Прорыв, трансцендирование обыкновенного осуществляется здесь не путем пересечения его границ, а изнутри него, и это можно было бы назвать авторской «программой-максимум» (которой гончаровский художник, с его нервической, разъедаемой анализом конституцией, долго следовать не в силах): не выходя из круга повторений, не покидая скучной стороны жизни, видеть как будто бы в обыкновенном необыкновенное.

VI. Ниспровержение необыкновенного («шестидесятники»)

Итак, «обыкновенный человек» у Гончарова встраивается (сюжетно — через процедуру признания героем «современного» порядка) в такую текстовую конструкцию, как «обыкновенная история», базовая семантика которой — повторение одного и того же с небольшими, лишенными личного смысла вариантами, производящее скуку (вместе с общедоступным противоядием от нее)³ и отчуждающее человека от самого себя,

¹ См.: Фаустов А.А. Авторское поведение в русской литературе. Воронеж, 1997. С. 58-61.

² Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1952. Т. 7. С. 91.

³ Ср. крайне выразительный с точки зрения динамики культурно-психологических приоритетов (и предвосхищающий чеховскую фразеологию) обмен репликами в незавершен-

нивелирующее живую индивидуальность иногда до полной ее деперсонализации. После Гончарова — в стадийной перспективе — эволюция обыкновенного человека на время приобретет несколько иной вектор. Начальный фазис «реалистической» эпохи будет означен новыми попытками переоценки фигуры обыкновенного человека, отчасти воспроизводящими пафос устремлений Белинского, но на иной — не столько эстетической, сколько антропологической — платформе.

Одно крыло этой новой программы наиболее развернуто представлено в творчестве Д.И. Писарева. (В лингвостистическом аспекте чрезвычайно интересно, что у Писарева и Н.Г. Чернышевского самые высокие в эту эпоху относительные частоты «обыкновенного» — $4.9 \cdot 10^{-4}$ и $6 \cdot 10^{-4}$ (при средней величине для эпохи — $2.5 \cdot 10^{-4}$), и при этом самые низкие «коэффициенты необыкновенного» — 0.18 и 0.17 (при средней величине — 0.57) и очень низкие «индексы конвергенции скучного и обыкновенного» — 0.2.) Обыкновенное у Писарева, как и у других «шестидесятников», целиком втянуто в подрывную работу политического письма. Писаревская стратегия была двунаправленной. С одной стороны, критик завершает «разоблачение» необыкновенных людей. Рассуждая в статье «Бедная русская мысль» (1862) о тех «больших людях», которые на полотне истории изображаются на первом плане и воспринимаются в качестве первопричины всего происходящего, Писарев призывает всмотреться в эту картину «попристальнее» и убедиться в том, что мнимые «титаны» не более чем «игрушки» событий: «...вы будете принимать этот титанизм за оптический обман, за результат исторической перспективы, вы начнете разлагать титана на его составные элементы, и вы... увидите, что в титане нет ничего необыкновенного <...> титан просто человек, каких много, и... титанизм его зависит... от исключительности его случайного положения...»¹. И все это демонстрируется в статье — развернутой рецензии на книгу П.П. Пекарского о науке и литературе «петровского» времени — на примере Петра Великого, который, как мы помним, выступал одним из стандартных образчиков «великого характера», «Героя».

Развенчание «титанов» осуществляется прежде всего за счет приложения к ним количественной шкалы — меры обыкновенного (а также, что непосредственно связано с этим, за счет проведения идеи радикального детерминизма). Близкий прием по близкому поводу использовал в своей «эстетической» диссертации (1855) и в незаконченной статье «Возвышенное и комическое» (1854) Н.Г. Чернышевский, истолковывая «возвышенное» как всего лишь «великое», как то, что «гораздо больше»

ной и неопубликованной при жизни автора повести А.В. Дружинина «Страшные истории» (1848 — 1854?): «— Я не знаю ничего скучнее страшных и чудесных историй... Хорошо, что им нынче не верят <...> — Я знаю вашу новую манеру. Вы начнете рассказывать какую-нибудь скучную историю о старом чиновнике, безнадежно влюбленном в дочь своего министра или другого важного лица. Чуть мы начнем зевать, вы придете в восторг и скажете: „Вот где страшное! Вот где тайны души человеческой, ищите страшного в скуке, одиночестве... нелепых мечтаниях, ищите его в прозе жизни!“» (*Дружинин А.В. Страшные истории // Филологические записки. Воронеж, 2009. Вып. 28-29. С. 348*).

¹ Писарев Д.И. Исторические эскизы. М., 1989. С. 44.

или «гораздо сильнее» остального. Однако Чернышевский не стирает до конца разницы между «великим» и тем, с чем оно сравнивается, и в авторецензии на диссертацию (1855) прямо задействует соответствующую фразеологию: «...Юлий Цезарь, Отелло, Дездемона — возвышенные личности, потому что Юлий Цезарь гораздо гениальнее обыкновенных людей, Отелло любит и ревнует, Дездемона любит гораздо сильнее обыкновенных людей» [2; 114]¹.

Писарев продвигается по пути редукции необыкновенного значительно дальше, переворачивая при этом ту сопряженную с высоким «оптическую» метафорику, которая была в ходу на рубеже XVIII — XIX веков. Нарушая все эстетические правила, критик предлагает взглянуть на «больших людей» как бы под микроскопом, в силу чего они теряют целостные очертания, распадаются на отдельные детали и перестают отличаться от фона, обращаются в полуфантомные фигуры. По сути, Писарев эпатажно реализует давний афоризм, который приводит в своей статье о возвышенном и комическом и Чернышевский, пересказывая «обыкновенные понятия» о первой из двух этих категорий: «Микроскопическая точность, микроскопическое рассматривание противны возвышенному: „для камердинера герой не герой“» [2; 161]². Поэтому даже в статье «Борьба за жизнь» (1867), где в полемике с теорией Раскольникова «необыкновенные люди» — «...то есть самые умные и самые честные люди данного общества...» — реабилитируются, логика Писарева остается прежней. Воскрешая как будто бы традиционное представление о раздоре между гением и его современниками и соотечественниками («Честные и умные советы необыкновенных людей очень часто остаются непонятыми или даже невыслушанными...» и т.д.), критик делает это ради того, чтобы объявить гения пусть теперь и не «игрушкой», но выразителем и адвокатом глубинного «течения идей» своей эпохи, которое «...порождается общими причинами и условиями, а никак не выдумками и усилиями каких-нибудь необыкновенных людей» [3; 215].

Общий взгляд на необыкновенное обуславливает и частные литературно-критические мнения Писарева — к примеру, неприятие им тургеневского Инсарова (в статье «Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова» (1861)): «Елена и вместе с нею Тургенев не удовлетворяются обыкновенными, человеческими размерами личностей; все это мелко... все это пошло; давай им эффекта, колоссальности, героизма» [1; 223]. Но эта саркастическая оценка приоткрывает и другую сторону писаревской стратегии. Объясняя неудачу в создании Инсарова тем, что его автору «до смерти» надоели «пигмеи», а жизнь вокруг не спешила предложить ничего лучшего, критик недвусмысленно намекает на невозможность переменить «затвердевшие» за десять веков «ненормальные» отношения между людьми единичными героическими усилиями. И такая «трансформирующая» (в терминах Ю.

¹ Цит. с указанием тома и страниц по: *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947-1950.

² Здесь и далее цит. с указанием тома и страниц по: *Писарев Д.И.* Литературная критика: В 3 т. Л., 1981.

Кристовой) интенция особенно ощутима в текстах, посвященных Н.Г. Помяловскому и Чернышевскому.

В статье «Роман кисейной девушки» (1865) — отклике на двухтомное собрание произведений Помяловского — Писарев решительно напишет о том, что никакие «титаны» не имеют права «...смотреть с презрением на того обыкновенного человека, который, подобно Молотову, скромно сознавая свою обыкновенность и понимая невозможность переделать обстоятельства обыкновенными и изолированными силами, сосредоточил все свое внимание на той простой задаче, чтобы... честно прокормить свою... личность» [2; 223]. Апологетическое суждение критика вдвойне примечательно тем, что у самого Помяловского оценочные акценты расставлены существенно иначе, и это зафиксировано уже в заглавии первой повести о Молотове — «Мещанское счастье» (1861). Во второй повести — «Молотов» (1861) (в финале которой формула «мещанское счастье» прозвучит еще раз в качестве ориентира жизни заглавного героя) — Череванин со свойственной ему «кладбищенской» патетикой нарисует перед Надей «веселенькую» перспективу ее будущего счастья, и пророчество это будет выдержано в демонстративно измененном, «заниженном» масштабе: «В трагедиях участвуют боги, цари и герои, а вы — чиновник и чиновница; потому и роман ваш будет мирный, без классических принадлежностей...»¹. Недаром героиня после столь обнадеживающего прогноза почувствует то, в чем и суждено обрестаться обыкновенному человеку, — «скуку и апатию»: «И нечего делать... ждать надо, как день за днем тянется это скучное существование»². Да и заглавный герой смотрит на свою судьбу сквозь искажающие величину предметов очки, аттестуя ее как «честную чичиковщину», говоря о себе во множественном числе («мы, люди толпы») и защищая права обыкновенного в пику и в ущерб необыкновенному (это своеобразный романтизм наоборот): «Что же делать, не всем быть героями, знаменитостями... <...> Не угодит нам гений, мы не будем насильно восхищаться, потому что толпа имеет полное право не понимать гения...»³. Неудивительно, что, услышав все это, и повествователь закончит повесть совершенно на гоголевский манер: «Тут и конец мещанскому счастью. Эх, господа, что-то скучно...»⁴.

Между тем Писарев из этой трезвой обыкновенности рассказанной писателем истории извлекает совсем другую мораль. Растолковывая читателям, почему Молотов должен был быть именно таким, а не натурой избранной, критик напишет, что повесть в противном случае потеряла бы свой «практический смысл»: «Тогда обыкновенные люди имели бы право сказать, что жизнь Молотова ни в каком отношении не может служить им уроком и примером. Мы люди маленькие, сказали бы они, а Молотов — вон какой большой» [2; 233]. (Заметим в скобках, что Молотов тем самым косвенно характеризуется критиком и как обыкновенный, и как маленький человек. И действительно, герой Помяловского, с

¹ Помяловский Н.Г. Избранное. М., 1980. С. 210.

² Там же. С. 220.

³ Там же. С. 257-258.

⁴ Там же. С. 285.

точки зрения типологии характеров, — вариант промежуточный. Можно сказать, что это маленький человек, освободившийся от комплекса зависти к «Другому», утвердившийся на «своем» месте и в результате достигший уровня почти идиллической — и опирающейся при этом на скромный, но надежный финансовый фундамент — «обыкновенности». Среди итоговых самоопределений Молотова есть диагностически очень показательное совмещение несовместимого: «Я маленький механизм в огромной машине служебной <...> Я... свободен и никому не дам отчета, как я живу и что думаю, кроме тебя, Надя»¹.)

Рецептивная модель, являющаяся для Писарева эталонной, подразумевает такое равенство между читателем и персонажем, которое позволяет последнему служить образцом для подражания. В статьях «Реалисты» (1864) и «Мыслящий пролетариат» (1865) на этом основании во многом и различаются Рахметов и остальные «новые люди», изображенные в романе «Что делать?». Писарев и здесь не изменяет количественному критерию: преимущество Рахметова перед окружающими критик усматривает только в том, что герой менее их нуждается в отдыхе и «личном счастье», а потому способен выполнить больше «полезной работы». Но этой разницы оказывается вполне достаточно для того, чтобы заблокировать всякую возможность идентификации с «особенным» персонажем (причем критик включает в число тех, кому такое «копирование» противопоказано, и самого себя): «Ставить такого титана в пример читателю совершенно бесполезно <...> Мы — люди обыкновенные, и если бы мы захотели выбросить из нашей жизни отдых и чисто личное наслаждение, то... сделали бы себя мучениками и... повредили бы даже общему делу: мы бы надорвались...» [2; 11-12]. Напротив, в Лопухове, Кирсанове и Вере Павловне нет ничего исключительного и колоссального, и их назначение в романе как раз — быть подобным «примером», объектом осуществимого «миметического желания» (как выразился бы Р. Жирар) для читателей: «...вот какими могут быть обыкновенные люди, и такими они (читатели. — *А.Ф.*) должны быть...». И вскоре после сказанного Писарев окончательно прояснит «практический смысл» перехода от одной модальности к другой, от «могут быть» к «должны быть»: разумное и счастливое будущее «...придет не для одних героев <...> это будущее делается настоящим... тогда, когда все обыкновенные люди... почувствуют себя людьми...», когда «...много единичных сил будет потрачено на такую деятельность» [2; 390].

Одним словом, обыкновенное у Писарева задает круг человеческой солидарности, необходимой для преобразования прежних устоев жизни и приближения «светлого будущего». Обыкновенные люди принадлежат к совершенно определенному — «новому» — антропологическому типу (с известными оговорками к нему может быть отнесен и Молотов, в писаревском его истолковании). Но назвать обыкновенными людей, которых Н.Н. Страхов (имея в виду героев романа «Что делать?») не без некоторого недоумения сравнивает с существами «как будто другого мира,

¹ Помяловский Н.Г. Избранное... С. 255-256.

другой планеты»¹, можно было лишь в порядке заведомой литературной провокации. И на самом деле, в ряде текстов «шестидесятников» мы найдем совсем другое — полярное — словоупотребление. Так, уже цитировавшиеся статьи Чернышевского об эстетических категориях открываются обозрением «обыкновенных понятий» о них, а потому взгляды автора, исходя из этого, мы обязаны квалифицировать как необыкновенные (подобный жест типичен для стилистического «антиповедения» Чернышевского, которого его противники регулярно обвиняли в претензиях на всезнание, презрении к оппонентам и т.д.)². Не менее любопытный пример — статьи Н.А. Добролюбова «О значении авторитета в воспитании...» (1857) и «Всероссийские иллюзии, разрушаемые розгами» (1861). Пафос их заключается в том, что воспитатель — вопреки общепринятым педагогическим убеждениям — является не воплощением нравственного закона, а обыкновенным человеком, и потому главная задача подлинного воспитания — «...с самых первых лет приучать ребенка к разумному рассуждению, чтобы он как можно скорее приобрел уменье и силы не следовать нашим приказаниям, когда мы приказываем дурно...»³. Обыкновенное тут — оплот кумиротворчества, потенциальная преграда на пути свободного, критического разума. Впрочем, и в этих случаях обыкновенное, получая «негативную» семантику, остается в эпицентре борьбы за ниспровержение прежней системы ценностей, только на этот раз с ним ассоциируется не то, что должно возращаться, а то, что должно быть отброшено. Скрывающаяся за обыкновенным «нигилистическая» стратегия сохраняет свою неизменность и при этой ее «тактической» трансформации.

VII. Текущность и проблематичность обыкновенного (Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский)

С не меньшим градусом полемичности переоцениваются статус и семантические очертания обыкновенного человека у Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, представляющих иное — политически не столь ангажированное — крыло «реалистической» характерологии. В творчестве Толстого обыкновенное занимает достаточно скромное место; если опираться на лингвостатистические данные, то частотность «обыкновенностей» у писателя — одна из самых низких в эту эпоху, а частотность «обыкновенных людей» — втрое ниже, чем в среднем для эпохи, и на порядок ниже, чем в произведениях Писарева и Чернышевского. И

¹ *Страхов Н.Н.* Из истории литературного нигилизма. СПб., 1890. С. 340.

² Ср.: *Фаустов А.А.* Из наблюдений над поэтикой Чернышевского: «Политическое» письмо в романе «Что делать?» // Кормановские чтения. Ижевск, 1994. Вып. 1. С. 148-154; *Печерская Т.И.* Разночинцы шестидесятых годов XIX века: феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики (мемуары, дневники, письма, беллетристика). Новосибирск, 1999.

³ *Добролюбов Н.А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1961. Т. 1. С. 196-197.

подобное «вытеснение» обыкновенного — факт, на первый взгляд, совершенно неожиданный. Так, в цикле статей о «Войне и мире» (1869 — 1870) Н.Н. Страхов писал об изменении у Толстого угла зрения на героическое (в конечном счете, склоняясь к «почвенническому» по своему духу толкованию, согласно которому писателю впервые удалось отыскать и показать в романе «чисто русский героизм»). Руководящую задачу «Войны и мира» критик усматривает в изображении героического не по образцам древности, а в «настоящем свете», какого требует современная эпоха: писателю нужно было «...определить отношение к ней (жизни героической. — А.Ф.) обыкновенной жизни... Что такое обыкновенный человек в сравнении с героем?»¹. Это новое отношение, устанавливаемое Толстым, заключается в том, что герои писателя лишены всего «поражающего», их «человеческие слабости» не утаиваются от читателя, художник посвящает его в их «самую сокровенную жизнь». В результате этого «...героические черты лиц как будто тонут в массе черт просто человеческих», но не потому, что Толстой (подобно Гоголю) хочет разоблачить мнимое величие этих лиц, а потому, что учит видеть их «...там, где мы их прежде не умели видеть»². Затем Страхов, зеркально обратив свою идею, определит главную цель писателя иначе: она не в том, чтобы проникнуть в толщу обыкновенного и обнаружить в ее глубине героическое, а в том, чтобы «...при изображении героических явлений... открыть их *человеческую* основу, показать в героях — *людей*»; «...более обширный предмет автора есть просто *человек*...»³. И, наконец, еще один поворот текста приведет критика к утверждению, чуть ли не целиком опрокидывающему начальную идею: «Простой человек, простая жизнь поставлены поэтом выше героизма...»⁴.

Противоречивое движение страховской мысли, иногда сближающее ее с трактовками обыкновенного то у И.В. Киреевского, то у В.Г. Белинского, как будто наталкивается в романе Толстого на нечто с трудом поддающееся формулированию, и это особенно проявляется в том, что оппозиция героическое / обыкновенное незаметно подменяется в статьях критика совсем другой — героическое / человеческое. Выпадая из своей классификационной ячейки, обыкновенное замещается другой, безбрежно широкой — «сверххарактерологической» — категорией. И такое превращение само по себе отражает одну из магистральных тенденций толстовского понимания человека⁵, которое, при всей своей эволюции, отличалось достаточной устойчивостью и в позднем творчестве получило лишь доктринально закрепленную форму.

Пожалуй, единственное более или менее развернутое обращение Толстого к формуле «обыкновенный человек» содержится в романе «Воскресение» (1899). Передавая впечатление Нехлюдова о сосланных

¹ Страхов Н.Н. Литературная критика. М., 1984. С. 273.

² Там же. С. 276-277.

³ Там же. С. 279.

⁴ Там же. С. 286.

⁵ Ср. программные работы Б.М. Эйхенбаума, А.П. Скафтымова, Л.Я. Гинзбург. Ср. также: Бочаров С.Г. Л. Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души» // Литература и новый человек. М., 1963. С. 224-308.

на каторгу революционерах, повествователь замечает: «...это не были сплошные злодеи, какими их представляли себе одни, и не были сплошные герои, какими считали их другие, а были обыкновенные люди, между которыми были, как и везде, хорошие, и дурные, и средние люди <...> Различие их от обыкновенных людей... состояло в том, что требования нравственности среди них были выше тех, которые были приняты в кругу обыкновенных людей» [32; 374-375]¹. Синтагматика этого фрагмента такова, что обыкновенные люди целенаправленно лишаются всякой смысловой определенности (и это вдвойне показательно на фоне рукописной редакции, где все гораздо более однозначно [см.: 33; 277]). Сначала семантический абрис обыкновенных людей максимально раздвигается («как и везде»), вбирая в себя «политических». И почти сразу же разновидностью обыкновенных людей оказываются «средние люди», которые после таких произведений М.Е. Салтыкова-Щедрина, как «Дневник провинциала в Петербурге» (1872), «Современная идиллия» (1883) или очерк «Имярек» (1887) (вошедший в цикл «Мелочи жизни» и справедливо соотносимый с толстовской «Смертью Ивана Ильича» (1886) и чеховской «Скучной историей» (1889))², стали на рубеже XIX — XX веков привычным синонимом обыкновенных людей³. А довершается эта логическая — родо-видовая — путаница тем, что во второй части цитированного отрывка революционеры будут из числа обыкновенных людей исключены.

«Обыкновенные люди» наделяются изменяющимся на глазах, пульсирующим смысловым объемом и обликом. И тут нельзя не вспомнить о том, что как раз на страницах последнего толстовского романа прозвучит общеизвестное рассуждение о человеческой личности: «Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет одни свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый... <...> Люди как реки... <...> Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем непохож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою» [32; 193-194]. Сошлюсь и на одно из нескольких говорящих за себя параллельных мест из дневника писателя 1898 года — периода работы над романом, выдержанных в том же «водном» метафорическом регистре: «Одно из самых обычных заблуж-

¹ Цит. с указанием тома и страниц по: Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1928-1958.

² Ср.: Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 39-52.

³ Ср., к прим., в книге Л. Шестова «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше (Философия и проповедь)» (1900): Белинский «...не хочет уступить за все мировые гармонии ни единого человека, обыкновенного, среднего, простого человека, которых, как известно, историки и философы считают миллионами, в качестве пушечного мяса прогресса» (Шестов Л. Собр. соч. СПб., 1911. Т. 2. С. 14-15). Не углубляясь здесь в выявление тех авторских коннотаций, которые связаны с типажом «среднего человека» у Салтыкова-Щедрина, укажу лишь на то, что главный акцент у писателя падает на «стадность» подобного человека, озабоченного единственной целью — не допускать в свою жизнь ни намека на «недоумение и неудобство». Напомню здесь и о незавершенной работе К.Н. Леонтьева «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения» (1872 — 1884).

дений состоит в том, чтобы считать людей добрыми, злыми, глупыми, умными. Человек течет и в нем есть все возможности: был глуп, стал умен, был зол, стал добр и наоборот. В этом величие человека. И от этого нельзя судить человека. Какого? Ты осудил, а он уже другой [53; 179]» (еще одно свое размышление о «текущем веществе» человека Толстой снабдит даже рисунком — иллюстрацией этого [см.: 53; 185]). Такая откровенно релятивистская антропология (очевидным образом сопряженная с общефилософскими воззрениями позднего Толстого, но складывавшаяся — поначалу как метод психологического анализа и самонализа — со времен самых первых писательских опытов) размывает фундамент любой возможной характерологии. Однако у двух элементов основополагающей антитезы героическое / обыкновенное судьба в толстовском творчестве все же не целиком одинаковая. Герои у Толстого (что на свой лад заметил еще Д.С. Мережковский) — всегда так или иначе «жертвы»: их участь — испытать на себе силу жизни, быть поставленными автором на место и титула героя лишиться. Но хотя бы призраки героев (от Наполеона и Андрея Болконского до Вронского и отца Сергия) толстовскую реальность населяют. Обыкновенные же люди представляют от лица человеческой природы и, являя собой, как и она, свою противоречивую текучесть, перестают быть узнаваемыми в качестве отдельного характерологического класса, а потому — закономерно, с неизбежностью сходят у Толстого почти на нет. Воспоминания А.Г. Русанова за 1894 год сохранили очень выразительную в этом смысле реплику писателя: «Разве так учил Христос? И когда же и где же он говорил, что есть обыкновенные и необыкновенные люди?»¹.

Впрочем, иногда обыкновенное у Толстого упорствует в своей обыкновенности — и тогда превращается в сюжетный фактор. Если ориентироваться опять-таки на лексическую сторону дела, то единственный, по существу, пример этого — «Смерть Ивана Ильича». Не стремясь к тому, чтобы предложить еще одно прочтение классической повести, остановлюсь только на тех модификациях, которые испытывает в ней диспозитив обыкновенного. Ритуалы обыкновенной жизни — повести по своей внутренней логике отличаются от уже хорошо знакомой нам «гончаровской» прежде всего модели разве что более подчеркнутой социальной стратификацией. Заглавный герой во всех своих поступках оглядывается на других — на «наивысше поставленных людей», которые олицетворяют собой матрицу правильного, приличного, комифотного существования и одобряют следование ему. Продуктом такого тиражирования является воспроизведение одного и того же и стирание всяких индивидуальных различий: времяпрепровождение Ивана Ильича было «...похоже на обыкновенное препровождение времени таких людей, так же как гостиная его была похожа на все гостиные» [26; 81]. В итоге герой отчуждается от самого себя и, пребывая, по большей части, как бы в состоянии частичного анабиоза (когда человеку «ни скучно, ни весело»), виртуозно разыгрывает одну за другой предписываемые ему роли и старательно избегает всего, что могло бы нарушить ход этой ис-

¹ Русанов Г.А., Русанов А.Г. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. Воронеж, 1972. С. 138.

кусно разделенной на несообщающиеся сферы, но повсюду легкой и приятной жизни. И до поры до времени Ивану Ильичу удается безукоризненно поддерживать заведенный порядок существования почти без всяких для себя потерь, за вычетом лишь некоторой дани тяготам супружества¹ и единственного осязательного (но быстро и с лихвой преодоленного) провала на службе, измерявшегося сугубо количественным — денежным — ранжиrom («Ему нужно только было место, место с пятью тысячами...») и пр. [26; 77]).

Жизнь Ивана Ильича напоминает театральное представление или иное подобное ему и столь же сомнительное для Толстого действо — изобретение праздного, паразитического класса (недаром, рассказывая о своем роковом падении с лесенки, герой назовет себя «гимнастом»), и, будучи таковой, она просто не могла не быть подвергнутой острашению. Только острашение это окажется сюжетно реализованным и потребует от героя поистине «полной гибели всерьез». Разматыванию назад фантульных нитей предшествует расставляющая все точки над «и» сентенция повествователя, резко смещающая привычную оценочную и модальную перспективу: «Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная» [26; 68]. Обыкновенное отождествляется не со скучным (как должно было бы быть), а с ужасным, и это уже типично толстовский жест.

Болезни — одна из тех угроз, которых более всего опасаются (и от которых пытаются застраховаться) обыкновенные люди. Но в гончаровских романах эта угроза если и настигает их, то лишь «по касательной»: в эпилоге «Обыкновенной истории» тень недуга повисает над Лизаветой Александровной, а в финале «Обломова» — над Ольгой; причем в первом случае болезнь — это прямое следствие скуки, а во втором и вовсе — ее псевдоним. В жизнь толстовского героя вторгается нечто совсем иное. Окружающими — статистами обыкновенного — оно воспринимается как «случайная неприятность», «отчасти неприличие», равно как и сам герой, в котором завелось это нечто, начинает восприниматься как нечистота и беспорядок. Однако в таком наполовину самоотстранении, наполовину отторжении — охранительной реакции обыкновенного — невольно сказывается и другое. Жена Ивана Ильича относилась к нему так, как будто «...в болезни этой виноват Иван Ильич и вся болезнь эта есть новая неприятность, которую он делает жене» [26; 88]. Но в этом абсурдном вменении вины есть неявное свидетельство об обретенной героем автономии. И Ивану Ильичу действительно впервые открывается — вместе со «страшным одиночеством», муками плоти и страхом смерти, от которой невозможно отгородиться никакими ширмами, — сознание своего неповторимого «Я», а затем и вины за свою замещенную обыкновенным жизнь, бывшую одним «ужасным огромным обманом». Болезнь, которая неотчуждаемо принадлежит человеку (и покушения на которую врачей выглядят поэтому столь смехотворно), выступает в по-

¹ В сравнении с рукописной редакцией дань эта существенно уменьшится. Из окончательной версии исчезнет смерть сына (в которой жена обвинит Ивана Ильича), да и общий колорит семейной жизни не будет соответствовать сентенции рассказчика в рукописи: «В семье была постоянная война» [26; 522].

вести своеобразным аналогом судьбы, пропуском для героя к самому себе.

В этом плане, добавлю, понятно то в высшей степени позитивное значение, которое придается болезни в философии позднего Толстого: от трактата «О жизни» (1886 — 1887), заключительные главы которого посвящены как раз пользе телесных страданий, — до «Пути жизни» (1910), один из разделов которого озаглавлен «Болезни не препятствуют, а способствуют истинной жизни». Другое дело, что акценты в учении Толстого существенно иные: болезнь здесь в первую очередь то, что, ослабляя телесное начало, играет на руку духу и позволяет человеку избавиться от иллюзии собственной отдельности. Ограничусь лишь одной колоритной цитатой — из дневника писателя 1899 года: «Испытываю чувство успокоения, удовлетворения, когда заболела, когда совершается разрушение пределов моей личности» [53; 284]. От прозрения Ивана Ильича это отстоит очень далеко¹.

Говоря коротко, история толстовского героя делится на две неравные (и неравноценные) части: обыкновенную жизнь и необыкновенную — его, а не Кая из знаменитого силлогизма — смерть. Для того чтобы высвободить своего персонажа из плена обыкновенного, писателю потребуется настоящий пыточный эксперимент, завершающийся для «подопытного» летальным исходом (смягченная параллель к этому, строящаяся в иной смысловой плоскости, — «очень обыкновенная история» Катюши Масловой, которой выжить удастся). И значительно более парадоксальным и во многом контрастным по отношению как к Толстому, так и к «шестидесятникам» образом заявляет о себе обыкновенное у Достоевского. Это позволяет почувствовать уже лингвостатистика. При не слишком выделяющихся относительной частоте обыкновенного и «индексе конвергенции скучного и обыкновенного» творчество писателя отличается аномально высоким — 1.1 — «коэффициентом необыкновенного» (но при этом, как и у Писарева, скучное и обыкновенное у Достоевского никак друг с другом не соприкасаются).

Связанные с «обыкновенным человеком» контексты словоупотребления сконцентрированы у Достоевского почти без исключений в двух произведениях — в романах «Преступление и наказание» (1866) и «Идиот» (1868), причем и здесь они представлены очень компактно. Но особенно бросается в глаза то, что в «Идиоте» Достоевский, композиционно — как будто спохватившись, посвятит половину первой главы заключительной части романа детальному, чуть ли не в духе физиологического очерка, описанию обыкновенного человека и его «фразрядов». И такая имплантированная в художественную ткань типологизация обыкновенного для русской литературы в целом — случай раритетный. Не менее интересны логика и референция этого интекста.

Повествователь начинает с противопоставления «обыкновенных» (или «ординарных») людей — «типам общества». Типы — то, что, существуя в ежедневной жизни «несколько в разжиженном состоянии», впервые замечается писателем, предьявляется читателю «образно и художе-

¹ Ср. иной взгляд: *Густафсон Р.Ф.* Обитатель и Чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого. СПб., 2003. С. 159-168.

ственно» и благодаря этому делается «...почти действительнее самой действительности» [8; 383]¹. И повествователь приведет в качестве примера такого типа гоголевского Подколесина. Обыкновенные люди, образуя «огромное большинство всякого общества», подобной сепарации столь легко не поддаются (и тут Достоевский как будто воскрешает идею Белинского и Гоголя, согласно которой для художника нет ничего сложнее, чем изобразить обыкновенное): «Есть люди, о которых трудно сказать что-нибудь такое, что представило бы их разом и целиком, в их самом типическом и характерном виде...» [8; 383]. Однако вслед за этим повествователь весьма далеко отклонится от Белинского и Гоголя. Словно оправдываясь перед читателем за внимание к такому бесперспективному предмету, повествователь задастся вопросом о назначении ординарных / обыкновенных героев в произведении: «...как выставить их перед читателем, чтобы сделать их сколько-нибудь интересными? Совершенно миновать их в рассказе никак нельзя, потому что ординарные люди... необходимое звено в связи житейских событий; миновав их... нарушим правдоподобие. Наполнять роман одними типами... было бы неправдоподобно; да, пожалуй, и неинтересно» [8; 383-384]. Обыкновенные персонажи, при таком взгляде на них, призваны выполнять, казалось бы, только техническую функцию — «разбавлять» излишне сгущенную типичность. Но из цитированного высказывания следует и нечто совсем другое: типы сами по себе оказываются столь же неинтересны, как и обыкновенные люди, и даже, больше того, оказываются неинтересны без связующих их обыкновенных людей. И такое «двойное сообщение» (в терминах Г. Бейтсона) заставляет задуматься.

Близкая проблема обсуждается в «Дневнике писателя. 1873», в разделе «Ряженный». Достоевский саркастически выводит здесь фигуру современного «типичника-автора», подслушивающего и записывающего всякие «характерные словечки», а потом вкладывающего их в уста своих героев, которые в результате начинают изъясняться сплошь одними «характерностями», «...говорить эссенциями <...> и выходит неправда» [21; 88]. Попутно «художник-записыватель» обвиняется в том, что не угадывает новые типы, а работает по «заготовленным уже шаблонам», причем Достоевский заклеит такого автора знакомым нам словом «ординарность» — для писателя, кстати, редкостным, встречающимся (за пределами писем и рукописей, где оно также единично) только в «Идиоте», «Ряженном» и «Подростке» (1875). Однако этот побочный упрек не снимает главного — того, что механизм «эссенциозности» ничем не отличается, по сути, от описанного повествователем «Идиота» процесса извлечения типа из действительности, в которой он «как бы разбавляется водой». И эта параллель усиливается тем, что в «Дневнике писателя», защищая от нападок «ряженого» — представителя армии «типистов» — одно не угодившее тому сочинение (основывающееся на подлинном случае), Достоевский прибегнет к излюбленной своей мысли о фантастичности и неправдоподобии действительности: «...истинные происшествия, описанные со всею исключительностью их случайности,

¹ Здесь и далее тексты Достоевского цит. с указанием тома и страниц по: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972-1990.

почти всегда носят на себе характер фантастический, почти невероятный...» [21; 82].

С такой точки зрения исходная антитеза заключительной части «Идиота» получает крайне противоречивый характер. Если тип существует в реальности в «растворенном» виде, то обыкновенный человек, противящийся возведению его в какой бы то ни было тип, сохраняет свою единичность, случайность и тем самым оказывается потенциально фантастическим объектом. А потому если в художественном создании неправдоподобие (и, соответственно, «неинтересность») типа вызывает его «недоразведенность», то неправдоподобие (и, напротив, «интересность») обыкновенного человека проистекает из самой его природы. Бесцветное «огромное большинство» превращается в множество сингулярностей. И едва ли не стремление нейтрализовать это скрытое противоречие подвигнет повествователя сделать новый шаг и пуститься на поиск интересного среди «ординарностей», сразу же оборачивающийся обнаружением и тут «своего рода типичности» (как бы совмещающей правдоподобие и «интересность») и ее каталогизацией: «...ординарность, которая ни за что не хочет остаться тем, что она есть, и во что бы то ни стало хочет стать оригинальной и самостоятельной, не имея ни малейших средств к самостоятельности» [8; 384]. Один разряд такой ординарности — «ограниченный» обыкновенный человек, которому ничего не стоит «...вообразить себя человеком необыкновенным и оригинальным и усладиться тем без всяких колебаний» [8; 384]. И повествователь сошлется — вновь — на гоголевского героя, всегда поражавшего Достоевского своим «пророческим» значением, — поручика Пирогова. Другой разряд этого открытого повествователем типа — обыкновенный человек «гораздо поумнее», который «...если б и воображал себя... гениальным и оригинальнейшим, тем не менее сохраняет в сердце своем червячка сомнения, который доводит до того, что умный человек кончает иногда совершенным отчаянием...» [8; 385].

Не менее причудлив и выбор тех героев романа, которых повествователь отнесет к подобному типу обыкновенных людей: это, во-первых, Гаврила Ардалионович Иволгин и его сестра Варвара (из разряда «гораздо поумнее»), а во-вторых, ее муж, также наделенный «орнитологической» фамилией¹, Птицын (из разряда «ограниченных»). Ряд этот столь краток, а стоящая на нем система общих признаков столь неясна, что исследователи Достоевского не раз пытались его по-своему скорректировать. К примеру, Я.О. Зунделович, причисляя к ординарностям героев, склонных все сводить к «...портативным истинам типа „иметь или не иметь“»², распространяет этот ряд за счет Лебедева или генерала Иволгина; А.А. Алексеев же, отталкиваясь в своих характеристиках от типологизирований повествователя в «Идиоте», и вообще донельзя расширяет тип ординарностей и вдобавок переименовывает его в

¹ О прототипах подобных фамилий у Достоевского ср.: *Альтман М.О.* Достоевский. По векам имен. Саратов, 1975. С. 72-74.

² *Зунделович Я.О.* Романы Достоевского. Ташкент, 1963. С. 76.

«людей „золотой середины“»¹, среди которых оказываются, наряду с остальными, и Лужин, и Лебезятникова, и Келлер, и Петр Верховенский, и др.² (Замечу, кстати, что в подготовительных материалах к третьей редакции «Преступления и наказания» о Лужине говорится, что он «...все-таки человек не ординарный <...> В его скупости нечто из пушкинского Скупого барона. Он поклоняется деньгам, ибо все погибает, а деньги не погибнут...» [7; 159].)

Между тем означенная повествователем серия лиц не столь произвольна, как это может показаться сначала. Исчисляя те особенности, которых лишены обыкновенные люди, он назовет, помимо прочих, две: «богатство есть, но не Ротшильдово...»; «...ум есть, но без *своих идей*...» [8; 384]. Упомянув о первой из них, повествователь подхватывает ту линию, которая начинается еще в первой части «Идиота», в диалоге Гани и князя Мышкина — первого типолога обыкновенного в романе. Князь, в порядке простодушного комплимента, скажет Гане, что тот вовсе не злодей, а «...просто самый обыкновенный человек... разве только что слабый и нисколько не оригинальный» [8; 104]. Герой, точно в соответствии с будущим психологическим диагнозом повествователя, оскорбится таким отзывом («...нет ничего обиднее человеку нашего времени и племени, как сказать ему, что он не оригинален, слаб характером... и человек обыкновенный») и обрисует перед князем свою мечту, с ее финансовым рефреном: «...я денег хочу. Нажив деньги... я буду человек в высшей степени оригинальный. Деньги... даже таланты дают». И вершина этой мечты — то, чтобы о герое некогда сказали: «Вот Иволгин, король иудейский» [8; 105]. Выражение «король иудейский» — в текстах Достоевского эксклюзивное — снова прозвучит в адресованной Птицыну реплике того же Гани, которую приведет повествователь, рассуждая об ординарностях. Герой будет пенять Птицыну, что тот, будучи ростовщиком, не ставит себе целью сделаться Ротшильдом: «Коли уж ростовщик, так уж иди до конца, жми людей, чекань из них деньги, стань характером, стань королем иудейским» [8; 387] (характер тут привычным образом ассоциируется с решимостью и силой, но при этом еще и персонафицируется, почти коронуется, что выдает какую-то полную «бесхарактерность» говорящего). И такое соседство имен (равно как и опора на гейневский подтекст — эпизод из книги «К истории религии и философии в Германии») позволяет, как уже указывалось ком-

¹ «Золотая посредственность», «золотая середина» — формулы, достаточно регулярно встречающиеся в текстах Достоевского; наиболее важные из них — введение к «Ряду статей о русской литературе» (1861) (где «золотая посредственность» порождает такие сокращенные номинации, как «золотые» или «золотой господин») и «Маленькие картинки (в дороге)» (1874). Не рискуя в точности определить здесь различительные признаки такой посредственности / середины, выскажу предположение, что это — обыкновенное со стороны его социальной функции. Ср., к прим.: «...во всяком обществе есть так называемая золотая посредственность... <...> Они («золотые». — *А. Ф.*) опешляют все, до чего ни прикасаются. Всякая живая идея в их устах обращается в мертвечину. Награду же за нее получают всегда они первые, на другой день после похорон гениального человека, ее провозгласившего и которого они же преследовали» [18; 61-62].

² Алексеев А.А. Характерология этико-эстетическая // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 236-237.

ментаторами [ср.: 9; 399-400], непосредственно соотнести «короля иудейского» с Ротшильдом.

«Ротшильдовский» мотив — пунктирный, но необычайно значимый — возникает у Достоевского еще в двух произведениях. В «Игроке» (1866) рассказчик, ожидающий от рулетки перемены всей своей судьбы и оправдывающий столь «низкий» и ничего не гарантирующий способ разбогатеть, косвенно сравнит себя с парижским банкиром: «Что для Ротшильда мелко, то для меня очень богато...» [5; 216] (сравнение это не в пользу рассказчика, однако оно, в любом случае, отличается от уверенности Птицына в заведомой своей несоизмеримости со всемогущим миллионером: «Ротшильдом не буду, да и не для чего...» [8; 387]). Но особенно важен прослеживаемый мотив в «Подростке», где «...стать Ротшильдом, стать так же богатым, как Ротшильд...» [13; 66] — это, как известно, «идея» рассказчика. Причем Аркадий, дословно заимствуя характерологическую номенклатуру из текста «Идиота», но используя ее с некоторым комбинаторным сдвигом, противопоставляет путь осуществления своей идеи — «уединение» — именно занятию ростовщичеством и закладами: «...на это есть жида (обратим внимание на «иудейскую» тему, в противоположной ее проекции. — *А.Ф.*)¹ да те из русских, у кого ни ума, ни характера. Заклад и процент — дело ординарности» [13; 69]. В таком же смещении по отношению к мечтаньям Гани Иволгина предстает и конечная цель Подростка — могущество. Как будто оспаривая лозунг Гаврилы Ардалионовича, он скажет: «...вы думаете, я желал... богатства, чтоб непременно давить, мстить? В том-то и дело, что так непременно поступила бы ординарность» [13; 74]. Власть, которой жаждет Аркадий, не нуждается ни в какой демонстрации; как и у восхищавшего Подростка Скупого рыцаря из пушкинской трагедии, это — довольствующеся воображаемыми чертогами «...уединенное и спокойное сознание силы...»: «Будь я Ротшильд, я бы ходил в стареньком пальто...» [13; 74] (впрочем, и Гане не совсем чужды были такие порывы: «...я тогда третьегодний старый сюртук донашивать стану...» [8; 105]).

Подобные перекодировки мотива отражают переход от ординарного Гани к рассказчику «Подростка», третирующему все ординарное — основывающееся на самодовольной «арифметической» логике и потому слишком предсказуемое, и должны свидетельствовать о наличии у Аркадия одной из тех особенностей, которых нет у обыкновенного человека, — своей идеи. В «Идиоте» «идеологический» критерий вдвойне подчеркнут тем, что Ипполит в своем выпаде против Гани из всего предложенного повествователем реестра свойственных обыкновенному «недостач» выберет (с подачи автора) как раз этот пункт: «...вы тип и воплощение... самой самодовольной, самой пошлой и гадкой ординарности! <...> Ни малейшей собственной идеи не суждено воплотиться ни в уме, ни в сердце вашем никогда» [8; 399]. Явно акцентирован тот же момент и в «Подростке», где рассказчик, рассорившись с одним своим

¹ Ср. замечание О. Хансена-Леве об эквивалентности у Достоевского еврейского, денежного и женского / сексуального мотивов (*Хансен-Леве О. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Автор и текст. СПб., 1996. С. 257-259.*)

приятелем, объявит ему, «...что он лишь жалкая бездарность и ординарность и что в нем никогда не было ни малейшего признака идеи» [13; 79]. Однако разница между «капитальной» целью Гани и идеей Аркадия все же настолько несущественна, что не выходит за рамки вариаций и противопоставление героев по этому критерию явно подрывает. К тому же в «Подростке» несложно отыскать такие пассажи, которые звучат совершенно «по-иволгински», — вроде фантазирования о том, как обретшее ротшильдовские миллионы «бесталанное и серединное» существо стоит перед Наполеонами и Пушкиными, фельдмаршалами и гофмаршалами и пр. и наслаждается тем, что оно выше их и что все они ему подчинились. Да и статус самой идеи в романе таков, что она воспринимается Подростком на манер некоего тайного сокровища, принадлежащего ему, но природы его не затрагивающего: «С замиранием представлял я себе иногда, что когда выскажу кому-нибудь мою идею, то тогда у меня вдруг ничего не останется, так что я стану похож на всех, а может быть, и идею брошу...» [13; 47-48].

Из сказанного вполне можно было бы сделать вывод, что «Подросток» — это исповедь ординарности «гораздо поумнее». Но если мы покинем пределы повествования от 1-го лица и заглянем в «авантекст» — в подготовительные материалы к роману, то ничего подтверждающего такую гипотезу там не обнаружим. В рукописях много говорится о подростковой наивности будущего героя, еще больше — о его идее, но ни слова — об обыкновенности. Напротив, будущий роман аттестуется как «...история самого милого, самого симпатичного существа. И жизнь сама учит, но именно его, Подростка, потому что другого не научила бы» [16; 63]. В подобном же тоне говорится об идее: «*ГЛАВНОЕ*. Вся идея копить у Подростка... великая и поэтическая идея в мечтах» [16; 46]. И окончательное предпочтение повествования от 1-го лица мотивируется не стремлением дать ординарности возможность сполна выказать себя, а совсем другим: «От *Я* — и оригинальнее, и больше любви... и яснее характер *Подростка* как главного лица, и смысл идеи как причины, с которою начат роман, очевиднее» [16; 98].

Поэтому остается предположить, что в квалификации Гаврилы Ардалионовича Иволгина как обыкновенного человека есть некий подвох, некое второе дно. И их дает возможность уловить генеалогия «Идиота» (сама по себе хорошо известная): она отличается типичным для Достоевского перебором различных сюжетных и характерологических вариантов, за которыми, однако, просматривается одна симптоматичная тенденция, кристаллизующаяся вокруг достаточно устойчивого ономастикона. Давно было замечено, что ироническая эквивалентность между Ротшильдом, «королем иудейским», и Христом, «царем иудейским», воспроизводится в подобной же эквивалентности между Ганей и князем Мышкиным¹. Но на протяжении долгого времени в подготовительных материалах к роману Ганечка и Идиот (часто — сводные братья) находились в перевернутых отношениях друг к другу. Ганечка был «идеально-прекрасное лицо» [9; 195], а Идиот — «гордый» характер (в духе Ставрогина или Версилова в рукописях «Подростка»). И именно с

¹ Ср.: Фридендер Г.М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964. С. 286-288.

Идиотом был связан «ротшильдковский» мотив (иногда в сочетании с его зеркальным обращением — мотивом «Христа»): «На будущее — расчет: буду банкиром, царем иудейским (в рукописях романа, кстати, везде «царь», а не «король». — А.Ф.) и буду всех держать под ногами в цепях. „Или властвовать тирански, или умереть за всех на кресте — вот что только и можно... по моей натуре...“» [9; 180] (до того, как Достоевский решит сделать Идиота князем, в черновиках была даже и такая версия: «А он просто Птицын», с вопросом на полях — «Птицын ли?») [9; 179]).

В свете подобной «взаимности» героев зачисление в разряд ординарностей Гани Иволгина (вместе с четой Птицыных, также попадающей — по смежности — в поле действия «ротшильдковского» мотива) может интерпретироваться как своего рода ритуал вытеснения, призванный замаскировать, вычеркнуть из памяти «сомнительное» происхождение персонажа¹. И с этим прямо сопряжена та противоречивость в аналитике обыкновенного, о которой мы уже говорили. Не будучи «текучим» (как в творчестве Толстого), обыкновенный человек у Достоевского также по-своему перестает совпадать с самим собою: в нем заключено то иное, что позволяет такому человеку при определенных условиях «скачкообразно» переместиться из одной классификационной клетки в другую, противоположную, и «ротшильдковский» мотив, собственно, выступает индикатором возможности такой фантастической перемены. Так что в этом плане символическим дубликатом обыкновенного человека служат сами деньги, с их двусмысленной семиотической сущностью и магической властью, способной заставить мир поклоняться даже «бесталанному и серединному».

С этим же связан и еще один парадокс, со следствиями которого мы столкнулись, — отсутствие внятных опознавательных знаков, позволяющих с уверенностью отличить обыкновенное от необыкновенного, мечтания Гани Иволгина от идеи Аркадия Долгорукого. В «Преступлении и наказании» такого рода неразрешимая дилемма становится сюжетным двигателем, причем не случайно мишенью Раскольникова оказывается процентщица — ординарность, антипод «ротшильдковского» принципа обогащения (но и его постоянный тематический спутник). Теория героя, не знающего (как и его предшественник — рассказчик «Записок из подполья» (1864)), кто он, должна была бы заполнить этот вакуум незнания, но в действительности лишь породила новые сомнения и искушение проверить ее истинность на деле. В смысловой системе координат, выстроенной в романе, преступление Раскольникова истолковывается двояко: в сознании героя (зараженном теорией) — как ошибка, заключающаяся в том, что он, будучи обыкновенным человеком, принял себя за необыкновенного; в кругозоре автора — как грех убийства, которое ни при каких обстоятельствах не может быть уравнено с силлогизмом². Но исходная ловушка, в которой очутил-

¹ Ср. наблюдения над тематическими взаимоотражениями князя Мышкина и Гани (а также другими «неположительными», по определению автора работы, героями): *Кунильский А.Е.* Опыт истолкования литературного героя (роман Ф.М. Достоевского «Идиот»). Петрозаводск, 2003. С. 13-19.

² См. об этом в Экскурсе С.

ся Раскольников, имеет тем не менее логическую, семиотическую природу (и это по-своему почувствовал Писарев, при всем его экономическом детерминизме). Предпосылка, на которой базируется теория героя, подразумевает то, что отличительная примета необыкновенных людей — право проливать «кровь *по совести*», но главное — то, что подобная примета вообще существует. А потому если отбросить эту предпосылку как ложную, то все дальнейшие действия героя с самого начала утрачивают силу аргумента, превращая роман в своеобразную ироническую «трагедию ошибок».

Больше того, ни своего подпольного Парадоксалиста, ни Раскольникова — героев «расколотых» и страдающих от невозможности обрести твердое внутреннее основание — Достоевский нигде ординарностями не объявляет (а первый из них послужит даже прототипом для одной из повествовательных масок в «Дневнике писателя»). И здесь можно было бы напомнить вдобавок, что в позднем письме Е.Ф. Юнге (1880) писатель открыто укажет на внутреннюю «двойственность» человека как на вполне определенный характерологический признак: «...это самая обыкновенная черта у людей... не совсем, впрочем, обыкновенных <...> Вот и поэтому Вы мне родная, потому что это *раздвоение* в Вас точь-в-точь как и во мне... Это большая мука, но в то же время и большое наслаждение» [30-1; 149]. Но при том, что ни эта, ни любая другая «черта» необыкновенного универсальной у Достоевского не является, и при том, что обыкновенное ведет себя у него в соответствии со своего рода «принципом неопределенности», иерархия обыкновенного и необыкновенного незыблемости своей в творчестве писателя не теряет. И, пожалуй, лучше всего об этом свидетельствуют два родственных контекста. Один — это раздел «Дневника писателя. 1873» (предваряющий «Ряженого»), где Достоевский уличает в «пагубной ошибке» замысел «Тайной вечери» Н.Н. Ге: «...где же и причем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры... обыкновенных людей... собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?» [21; 76-77]. Но еще более важный контекст — аналогичное размышление из рукописных редакций «Бесов» (1870 — 1872), вложенное в уста Князя — будущего Ставрогина: «Они все на Христа (Ренан, Ге), считают его за обыкновенного человека и критикуют его учение как несостоятельное для нашего времени. А там и учения-то нет, там только случайные слова, а главное, образ Христа, из которого исходит всякое учение <...> ...главное не в формуле, а в достигнутой личности, — опровергните личность Христа, идеал воплотившийся» [11; 192-193]. Противопоставление учения / формулы и воплощенной личности аннулирует какие бы то ни было попытки включить необыкновенное (равно как и обыкновенное) в отвлеченный классификационный порядок. Оно не может быть ни разложено на признаки, ни подтверждено — его может только узреть, в точном согласии с заповедью старца Зосимы: «...доказать тут ничего нельзя, убедиться же возможно» [14; 52].

VIII. «Скука жизни» (А.П. Чехов)

После этого «ревизионистского» маневра характерология обыкновенного человека вернется в творчестве А.П. Чехова в основное — «гончаровское» — русло. В целом чеховскую стратегию «работы» с обыкновенным можно определить как «завершение» — семантическую дифференциацию и перепланировку, заполнение оставшихся пустыми клеточек, доведение до абсурдистского предела — того, что у Гончарова было канонизировано или сохранено в трансформированном виде из предшествующей фазы развития характера. Не удивительно, что в серии ранних рассказов Чехова обыкновенные люди упоминаются в паре с фигурами художника и его привычного для «элегической / романтической» эпохи двойника — безумца. Но подается этот традиционный ролевой тандем более чем гротескно.

Так, в «Открытии» (1886) почтенный инженер и статский советник обнаруживает вдруг в себе талант живописца (а после поданного ему слугой дорогого ужина начинает даже подозревать, не писатель ли он к тому же) — и перед его воображением открывается другая, артистическая жизнь, овеянная славой и всеобщей известностью, которых ему не добиться никакими чинами и наградами: «Сравнивать ее с жизнями обыкновенных смертных совсем невозможно» [4; 322]¹. Однако, по мере того как с помощью лакея герой будет готовиться ко сну в теплой и мягкой постели, то же воображение нарисует совсем иную картину — того, как голодный поэт или художник возвращается в потрепанной одежде, пешком в свой холодный гостиничный номер, где нет ни прислуги, ни рябчиков, ни чековой книжки, и т.п. И герой, сладко засыпая, успеет подумать с удовлетворением: «Хорошо, что я... в молодости не тово... не открыл...» [4; 324]. «Противозаконно» изменяя фокусировку, приближая необыкновенное к глазу героя (и читателя) и актуализируя в такт с этим вещественный, соматический код, Чехов создает эффект расщепления необыкновенного, что в несобственно-прямой речи героя резюмируется в антитезе: «Имя в почете, но личность в забросе...» [4; 323]. Аналогичный эффект (хотя и в иной перспективе) возникает в рассказе того же года «Драматург». Доктор, на осмотр к которому попадет некая «тусклая личность», назвавшаяся драматургом, преисполнится к ней уважением и обратится с почтительной просьбой: «Писатели так редки... их жизнь не может походить на жизнь обыкновенных людей... а потому я просил бы вас описать мне ваш образ жизни...» [5; 429]. И безмянный заглавный герой в подробностях изобразит обычное свое времяпрепровождение, которое измеряется обильными приемами разнообразных горячительных напитков и перемещениями из ресторана в бильярдную, из театра в маскарад и пр. и довеском к которому выступает сочинительство — периодическая подстановка «под русские нравы»

¹ Чеховские тексты цит. с указанием тома и страниц по: *Чехов А.П.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974-1982; письма — с пометой П.

переведенных кем-нибудь с французского или немецкого «штучек». При том, что объектом сатирического шаржирования на этот раз служит не «обыкновенный» персонаж, а материализующийся в его самом непосредственном кругозоре «необыкновенный» человек, логика рассказа остается той же самой — это игра на несоответствии между ассоциативным ореолом имени художника и референтом, между возвышенным (в пространстве социальной мифологии, вдали) и находящимся даже ниже обыкновенного (в пространстве индивидуального восприятия, вблизи)¹.

Подобное раздвоение необыкновенного по-своему достигает апогея в сценке «Жених и папенька» (1885). Герой ее, невольно очутившийся в положении жениха, отправится объясняться к папеньке той, которую все вокруг начали прочить ему в невесты, — обладателю угрожающе-комической фамилии Кондрашкин. И последний придуманный героем резон, почему женитьба никак невозможна (все прочие доводы, включая признание в том, что он беглый каторжник, будут отвергнуты папенькой как несущественные), — объявление себя сумасшедшим. В ответ на сомнения Кондрашкина герой произнесет: «Разве вы не знаете, что многие сумасшедшие только в известное время сумасшествуют, а в промежутках ничем не отличаются от обыкновенных людей?» [4; 91]. Но папенька потребует медицинского свидетельства, а приятель героя — доктор, удрученный недавней ссорой с супругой, — дать ему таковое решительно откажется: «Кто не хочет жениться, тот не сумасшедший, а, напротив, умнейший человек...» [4; 92]. «Необыкновенное» состояние — безумие — превращается тут в мнимый повод избежать брака, в словесную материю и бесследно отслаивается от реального, целиком и сплошь «обыкновенного» субъекта (который перед этим с той же целью пытался присвоить себе «героическую» роль разбойника). И в таком повороте событий вполне можно угадать карикатурное преломление, симуляцию типично романтической матримониальной истории (в духе гофмановского «Золотого горшка» или «Сильфиды» В.Ф. Одоевского) о покушении на личность героя-безумца — обитателя двух миров — его «земной» возлюбленной (в сговоре с демоническими силами или современной медициной). Только за отсутствием «небесной» конкурентки история эта в чеховском рассказе наполовину сокращается и низводится до «дачного» сюжета ловли женихов².

Необыкновенное, иначе говоря, приобретает у Чехова отчужденный от субъекта характер, начинает жить своей собственной жизнью. Выразительный автокомментарий к этой семиотической коллизии — рассуждение из письма А.С. Суворину (1888): «Вы и я любим обыкновенных людей; нас же любят за то, что видят в нас необыкновенных <...> Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей. Отсюда следует, что если завтра мы в глазах добрых знакомых покажемся обыкновенными смертными, то нас перестанут любить, а будут только сожалеть» [ПЗ; 78]. А в более раннем письме М.Е. Чехову (1887) о подобном же двоении гово-

¹ Ср. суждения о «гносеологизме» чеховской прозы: Катаев В.Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979. С. 46-65.

² См. об этом: Печерская Т.И. Сюжетика дачного локуса в рассказах А.П. Чехова // Универсалии русской литературы. Воронеж, 2009. С. 445-447.

рится применительно к проблеме именованья, причем писатель здесь, даже с некоторой поправкой на афишированно дидактическую направленность цитируемого фрагмента, неожиданно выказывает себя как будто бы проповедником сугубо риторической традиции: «...в человеке величаем мы не человека, а его достоинства... <...> ...князя Владимира звали владыкою всего мира, хотя он владел только клочком земли, князей зовут сиятельными и светлейшими, хотя шведская спичка светлее их в тысячу раз, и т. д. Употребляя эти названия, мы не лжем, не преувеличиваем, а выражаем свой восторг...» [П2; 19]. «Слова» и «вещи» расходятся тем самым в разные стороны.

Ранняя проза задает ту микромодель потенциально конфликтного сосуществования в человеке обыкновенного и необыкновенного, которая в вершинных чеховских произведениях усложняется, но от основы которой тем не менее писатель не отступает. И мы сжато продемонстрируем это на нескольких примерах. Фабульный каркас «Черного монаха» (1894) — история неудачной женитьбы душевнобольного персонажа (в письмах автор определял свое произведение недвусмысленно; в известном письме М.О. Меншикову (1894) можно прочитать: «Это рассказ медицинский, *historia morbi*. Трактуется в нем мания величия» [П5; 263])¹. В истории этой промелькнет даже тень «дачной» сюжетики (а для Коврина имение Песоцких и было, до некоторой степени, дачей): стремясь уязвить Таню, «излеченный» герой скажет ей однажды, что «...ее отец играл в их романе непривлекательную роль, так как просил его жениться на ней...» [8; 254]. Однако удвоение матримониальной канвы, соответствующее переходу героя из-под власти болезни психической под власть недуга физического, как бы возвращает рассказ к романтическому прототипу.

Изначально Песоцкие — и Егор Семеныч, и Таня — воспринимают Коврина как человека «необыкновенного», «великого», а себя — как людей «маленьких», смотрящих на него снизу вверх, и в прощальном, проклинающем письме Тани в том самом месте, на котором Коврин бросит его читать и изорвет, говорится: «Я приняла тебя за необыкновенного человека, за гения, я полюбила тебя, но ты оказался сумасшедшим...» [8; 255]. Между тем сюжетно-нарративная логика рассказа такова, что в этой фразе на месте противительного союза должен был бы находиться союз причинный или хотя бы уступительный. Черный монах причислит Коврина к ряду «...тех немногих, которые по справедливости называются избранниками божиими», сошлется на современных ученых (имея в виду, конечно, Ч. Ломброзо), доказавших сродство гениальности и умопомешательства, но, что особенно важно, опишет симптоматику необыкновенного: «Повышенное настроение, возбуждение, экстаз — все то, что отличает пророков, поэтов, мучеников за идею от обыкновенных людей, противно животной стороне человека, то есть его физическому здоровью» [8; 243]. И если о научных достижениях «большого» героя судить с уверенностью мы не можем (в рассказе они оцениваются наро-

¹ Ср. некоторые параллели с Гончаровым: Ларин С.А. *Historia morbi*: «Обломов» И.А. Гончарова — «Черный монах» А.П. Чехова // Вестник Воронежского гос. университета. Серия: Филология, журналистика. 2004. № 2. С. 36-39.

чито противоречиво), а теорию Ломброзо и вовсе не обязаны принимать на веру, то особая эйфоричность поведения Коврина, вдохновенный облик, непрерывно испытываемое героем состояние подъема, счастья и симпатии к находящимся вокруг него — то, что привлекало к нему всех и за что его полюбила Таня. Не случайно, что предложение ей герой сделает после первого разговора с черным монахом.

Напротив, после исцеления все это исчезнет — и его заменит иное: мучительное ощущение Ковриным своей обыкновенности и неоригинальности, скука, постоянное раздражение (как это ни парадоксально, но именно теперь страдавший манией величия герой заговорит о своей ненависти к добродушным и сытым людям вроде Песоцкого, с их животным оптимизмом). Неинтересен и неприятен делается ее муж и Тане (да и Егору Семенычу): «Ты изменился, стал на себя не похож... Ты, умный, необыкновенный человек, раздражаешься из-за пустяков, вшиваешься в дряги... <...> ...ты ли это?» [8; 252]. Другой, неузнаваемой станет даже внешность Коврина: «...она замечала, что на его лице уже чего-то недостает, как будто с тех пор, как он остригся, изменилось и лицо» [8; 253]. Итог этого окажется закономерен и катастрофичен: разрыв с Таней (брак с которой Коврин будет теперь считать «ошибкой»), скорая смерть ее отца, разорение сада Песоцких и полное включение героя в структуру обыкновенного существования — превращение в самодовольного, равнодушного ко всему «обыкновенного профессора», способного лишь на то, чтобы скучно излагать «...обыкновенные и притом чужие мысли...» («Коврин теперь ясно сознавал, что он — посредственность, и охотно мирился с этим, так как, по его мнению, каждый человек должен быть доволен тем, что он есть» [8; 256]). И двойным индикатором губительной перемены служат как раз появление рядом с Ковриным второй — «прозаической» — возлюбленной, Варвары Николаевны, и заболевание чахоткой (на языке мифопоэтики можно было бы заметить, что герой вслед за одним вместилищем мистической силы — волосами — начинает терять другое — кровь). Все происходит так (во многом вопреки диагнозу черного монаха), как если бы с устранением синдрома необыкновенного физическая оболочка героя подпала действию разрушительной энтропии, господствующей в материальном мире. И финал рассказа (контрапунктно пересекающийся с финалом толстовской «Смерти Ивана Ильича») лишь закрепит такую сюжетную дихотомию: умирающий от легочного кровотечения герой, желая разбудить спящую за ширмами Варвару Николаевну, дважды произнесет имя Тани, будет звать свою молодость, сад Песоцких и внимать утешительным речам снова возникшего возле него черного монаха. Лишь смерть дарует герою иллюзорное возвращение в исполненное счастья и любви прошлое, возвращение к необыкновенному в себе.

Поэтому противительный союз из письма Тани если на что-то и указывает, то на другое, героиней не подразумевавшееся, — на отчуждаемость необыкновенного (не значит — гениального: их отождествление есть плод *mania grandiosa* — у героя, и гипербола — у героини) и на трагическую невозможность полюбить «обыкновенного человека», на обреченность обыкновенного, от которого необыкновенное было отсечено (чуть ли не в буквальном смысле). Аналогичная драма — в иной

сюжетно-тематической аранжировке — разыгрывается в рассказе «Попрыгунья» (1892). Героиня его совершает действительную «ошибку». Окруженная, как казалось Ольге Ивановне, одними только «не совсем обыкновенными людьми» (а живописец Рябовский — будущий ее любовник — был для нее и вообще «...настоящий великий человек, гений, божий избранник...» [8; 15]), героиня неожиданно для себя выйдет замуж за Дымова — за как будто бы «...простого, очень обыкновенного и ничем не замечательного человека» [8; 7]. И лишь под занавес, успев изменить мужу, оказавшись брошенной любовником, разочаровавшись в своих художнических поползновениях и потеряв своего Дымова (умершего, как и тургеневский Базаров, «сдуру», случайной, по юридическим меркам, смертью), героиня внезапно осознает, что он-то и был «...в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек» [8; 30].

Однако к такому *qui pro quo* (отчасти опирающемуся на стандартную для диспозитива необыкновенного оптическую антитезу дальнего и близкого) смысл истории отнюдь не сводится. В цитированном выше письме Суворину Чехов сошлется в подтверждение своих слов на свой же рассказ «Пассажир 1-го класса» (1886). Его герой — заслуженный инженер — долго будет жаловаться спутнику на то, что известен куда меньше, чем какой-нибудь шулер, а в конце выяснится, что и его визави — столь же безвестный профессор и академик; да и сами собеседники друг о друге никогда не слышали, над чем они в последнем предложении и посмеются. Чехов здесь не намеревался вывести на сцену двух персонажей, страдающих от неудовлетворенного тщеславия; «мораль» рассказа в другом — в том, что сама слава имеет весьма отдаленное отношение к человеку. Так что главная ошибка героини «Попрыгуньи» и заключалась не в том, что она «прозевала» в своей жизни настоящего «божьего избранника», а в ее неумении полюбить «обыкновенного человека». И это повлекло за собой опять-таки самые роковые последствия: недаром доктор, друг Дымова, смотрел на Ольгу Ивановну так, «...как будто она-то и есть самая главная, настоящая злодейка, а дифтерит (от которого умер, неосторожно заразившись, Дымов. — А.Ф.) только ее сообщник» [8; 28].

Но и находящийся в идеально благоприятных условиях человек не застрахован у писателя от подобной же судьбы (Л. Шестов в свое время выразительно написал о Чехове: «Он постоянно *точно в засаде сидит*, высматривая и подстерегая человеческие надежды. И будьте спокойны за него: ни одной из них он не просмотрит, ни одна из них не избежит своей участи¹). И об этом — повесть «Скучная история». Ее рассказчик Николай Степанович — по всем статьям необыкновенный, уникальный человек, о котором Катя скажет, что его не сумел бы сыграть ни один актер. И такой же была жизнь рассказчика: «...если оглянуться назад, то моя жизнь представляется мне красивой, талантливо сделанной композицией. Теперь мне остается только не испортить финала» [7, 284]. Но этого как раз Николаю Степановичу сделать и не удается.

¹ Шестов Л. Творчество из ничего (А.П. Чехов) // А.П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 568.

Еще первые рецензенты заметили переключки между «Скучной историей» и «Смертью Ивана Ильича», только толстовская повесть как будто выворачивается у Чехова наизнанку: необыкновенную историю увенчивает обыкновенный конец. С наступлением старости и болезней Николай Степанович обнаруживает себя окруженным самой что ни на есть обыкновенной, подмененной жизнью, в которой с унылой безнадежностью повторяется «одно и то же» и с которой у него нет никакого внутреннего соприкосновения: «У меня такое чувство, как будто когда-то я жил дома с настоящей семьей, а теперь обедаю в гостях у ненастоящей жены и вижу ненастоящую Лизу» [7; 278]. Ближайший (и хорошо знакомый нам) коррелят этого — отчуждение рассказчика от самого себя, совершающееся по обычному чеховскому сценарию. Коммуникативным сигналом¹ самоотчуждения помечен первый абзац повести, в котором Николай Степанович представляет себя читателю в 3-м лице («Есть в России заслуженный профессор...» и пр.), и это грамматическое расслоение нарратора приведет к появлению на границе первого и второго абзацев особого, самостоятельного персонажа — имени: «Все это... составляет то, что называется моим именем <...> ...на моем ученом имени нет ни одного пятна и пожаловаться ему не на что. Оно счастливо» [7; 251]. Но между именем (= необыкновенным) и именуемым нет больше ничего общего, что и будет окончательно констатировано в заключительной главе повести: «...не люблю я своего популярного имени. Мне кажется, как будто оно меня обмануло» [7; 306]. Изменническое имя тут уже готово целиком бросить своего бывшего владельца и украсить собою его могильный памятник: «Очевидно, громкие имена создаются для того, чтобы жить особняком, помимо тех, кто их носит» и т.д. [7; 308]. Причем Чехов «поручит» рассказчику произнести слова, варьирующие его суждения из письма Суворину: «Я хочу, чтобы наши жены, дети, друзья, ученики любили в нас не имя, не фирму и не ярлык, а обыкновенных людей» [7; 307]. И в этом желании Николаю Степановичу также будет отказано полностью: в финале повести, как будто повторяя траекторию имени, с рассказчиком, очутившимся в убогом гостиничном номере в «чужом городе», навсегда простится и уйдет не оглянувшись, с холодной улыбкой, «словно чужая», Катя — единственный человек, к которому Николай Степанович еще испытывал привязанность.

Такое тотальное поражение сам рассказчик объясняет по-разному: то тем, что близкие не вынесли бремени его славы, то тем, что у него не хватало времени и внимания для других, то отсутствием «общей идеи»... Однако над всеми этими мотивировками нависает заглавие повести. Если оттолкнуться от гончаровской дефиниции «обыкновенной истории» как «по большей части случающегося», то «скучную историю» вполне можно было бы определить как «случающееся всегда, с неизбежностью». Вообще, Чехов — один из самых «скучающих» авторов «реалистической» эпохи: относительная частота скучного у него более чем в два раза выше средней величины. И описание всего семантического спектра скуки в чеховском творчестве — предмет особого исследова-

¹ В более широком плане ср.: *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005.

ния. Мы же попытаемся лишь очертить доминантное ее значение, напрямую замкнутое на семантику обыкновенного. В 1886 году Чехов напишет рассказ «Скука жизни», и эта вынесенная в заглавие формула не раз еще появится затем в прозе писателя. В рассказе с физиологической безжалостностью изображаются приметы старости (текст предваряется соответствующим эпиграфом из популярного «Практического руководства для священнослужителей...» П.И. Нечаева): от порожденной страхом смерти суетливой деятельности до патологического чревоугодия. А поскольку о скуке как состоянии персонажей в рассказе не упоминается ни словом, заглавие прочитывается как некий обобщающий (в духе Екклесиаста) смысловой жест.

Напомню, что сопряжение старости и скуки (а вернее, одной из ее филиаций) уже встречалось нам у Гоголя; не было чуждо оно — в другой версии — и Гончарову (ср., к примеру, в позднем письме А.Ф. Кони (1880): «Я скучаю — не от тех или других обстоятельств — а скучаю общию старческою скукою, нигде ничем неутолимого и жаждущего того покоя, который зовут вечным!»¹). Но у Чехова дело не просто в таком сочетании одного с другим: скуку вызывает прежде всего невозможность выбраться из тенет возраста², из «футляра» необратимого, существующего независимо от субъекта и диктующего ему свои правила игры времени. Переплетенный с обыкновенным «органический» код получает в творчестве писателя своего рода «термодинамическую» огласовку. Чеховский человек как будто располагает определенным запасом энергии, который по мере перехода от одного возраста к другому рассеивается все больше и больше и к старости исчерпывается почти полностью. И если вначале человек еще в силах сопротивляться времени, то под конец попадает в рабство к нему («Скучная история» снабжена характерным подзаголовком — «Из записок старого человека»). Можно сказать, что в чеховском мире действует закон возрастания скуки: любая история имеет тенденцию рано или поздно превратиться в историю скучную. В конечном счете, именно это лишает обыкновенное своего собственного устойчивого основания и делает нестабильным союз обыкновенного с обыкновенным (в подобной перспективе «Попрыгунью» и «Черного монаха» можно рассматривать как «проверку» столь неблагоприятного прогноза в другой возрастной категории, а во втором случае — и за пределами психической нормы). Поэтому только молодость дает у Чехова ощущение полноты времени и открытого горизонта (если переиначить удачное определение Н.Я. Берковского), что запечатлено в таких непохожих рассказах, как «После театра» (1892), «Студент» (1894) или «Невеста» (1903). И ощущение обманчивое: недаром в рассказе «Красавицы» (1888) зрелище замечательной, совершенной женской красоты, которую являют собой две юные девушки, рождает у всех не только восхищение, но и непонятную грусть, словно достаточно «...пойти дождю, чтобы хрупкое тело вдруг поблекло и капризная красота осыпалась, как цветочная пыль» [7; 165].

¹ И.А. Гончаров в кругу современников. Псков, 1997. С. 40.

² Ср.: *Hielscher K. Ravnodušie und Altern bei A.P. Cechov // Wiener Slawistischer Almanach. 2005. Bd. 55. S. 221-227.*

С эмблематической выпуклостью «скука жизни» будет изображена в начале повести «Степь» (1888): летящий коршун «...вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни, потом... стрелю несется над степью, и непонятно, зачем он летает и что ему нужно» [7; 17]. Скука стирает разницу между статикой и динамикой, высасывает из движения всякую энергию смысла и погружает мир в безразличную внутреннюю застылость, ничего не обещающую впереди (в финале «Дуэли» (1891) «скука жизни» упоминается — наряду со страданиями и ошибками — среди тех сил, которые отбрасывают человека назад при его движении к «правде»). Не зря у всех обретенных в степи знакомых Егорушки, «...несмотря на разницу лет и характеров, было одно общее, делавшее их похожими друг на друга: все они были людьми с прекрасным прошлым и с очень нехорошим настоящим...» [7; 64]. Это владеющее персонажами чувство обреченности станет особенно явным при виде «счастливого до тоски» (!) человека (эпизод с Константином) и с экспрессией выразится потом в крике Дымова «Скушно мне!». Не случайна, как мы убедимся через некоторое время, и «степная» локализация скуки.

Рассказчик «Скучной истории» — с того момента, как между необыкновенным и обыкновенным в нем обнаруживается зазор, — начинает ощущать себя чужим в своем доме. Кризис домашнего пространства — в различных вариантах — сопровождает и развитие событий в «Черном монахе» и «Попрыгунье». Между тем «семейственность» со времен Пушкина — один из отмеченных компонентов обыкновенного, и дом может рассматриваться как предметное ее воплощение¹. Однако почти всякий раз в истории обыкновенного это какой-то особого рода дом, с «разбалансированным» соотношением между внутренним и внешним, «своим» и «чужим». Так, у Гоголя дом срастается с владельцем, обращается в его «скорлупу»²; у Гончарова, напротив, петербургское местообитание обыкновенных героев противопоставляется усадебному locus'у и наделяется свойством повышенной проницаемости, недостатком замкнутости; у позднего же Толстого дом и вовсе имеет склонность вести себя как чужеродное, враждебное пространство³. Так что у Чехова подобная «детерриториализация» становится лишь более регулярной и получает больший размах. И она, заметим, является причиной того, что обыкновенное в творчестве писателя иногда притягивает к себе смежную характерологическую номенклатуру — «лишнего человека» (лишенного «своего» места), «маленького человека» (стремящегося оказаться на «другом» месте), «мечтателя» (обретающегося в воображаемом пространстве), семантика которых связана с теми или

¹ Из многочисленных работ, посвященных глубинной семантике дома, сошлюсь, к прим., на выдержанные в различном методологическом ключе известные работы Г. Башляра и Т.В. Цивьян. Ср. также: *Шукин В.Г.* Культурный концепт «дом» в польском и русском языковом сознании // *Шукин В.Г.* Российский гений просвещения. М., 2007. С. 477-489.

² Ср. (в иной, впрочем, перспективе): *Иваницкий А.И.* Гоголь. Морфология земли и власти. М., 2000. С. 70-75.

³ Ср.: *Нагина К.А.* Литературные универсалии в творчестве Л. Толстого. Воронеж, 2009. С. 134-143.

инными пространственными рокировками. «Лишним» назовет рассказчика «Скучной истории» Катя; Дымов в компании друзей Ольги Ивановны «... казался чужим, лишним и маленьким, хотя был высок ростом и широк в плечах» [8; 8]; в качестве «мечтателя» и «лишнего человека» воспринимает себя рассказчик в повести «Рассказ неизвестного человека» (1893) — необыкновенный человек, который разочаруется в своем героическом служении и будет страстно желать «обыкновенной, обывательской жизни» [8; 140] (со всеми ее атрибутами, включая непременный «домик»); и т.д.

Особенно геометрически отчетливо «съедание» внутреннего пространства дома происходит в двух чеховских произведениях, имеющих прямое отношение к тексту «обыкновенного человека». В рассказе «Учитель словесности» (1894) герой счастливо женится на любимой и любящей его юной девушке (причем совершается это по романтическому канону: весной, с объяснением в саду, под почти не прекращающийся аккомпанемент музыки...), с наслаждением участвует в устройстве нового дома, своего «гнезда» и целиком отдается «необыкновенно приятной», напоминающей о «пастушеских идиллиях» семейной жизни. Но спустя год счастье — безо всяких ощутимых причин — закончится, и что-то (материализованное в незначительных подробностях быта — вроде запаха, «как в зверинце», от кошек и собак) как будто начнет выталкивать героя из его дома. И заключительные, не однажды цитированные строки рассказа — дневниковая запись Никитина: «Где я, боже мой?! Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» [8; 332] (в свете истории «Черного монаха» звучит это опасение многообещающе).

В ином развороте и в еще более безнадежной транскрипции близкая коллизия реализуется в пьесе «Три сестры» (1903), переполненной сетованиями большинства персонажей о неотвратимо — с каждым днем — выходящих из них «по каплям» молодости и силе. Пошлость здесь персонафицирована в Наташе, которая — при вялом попустительстве сделавшегося ее мужем Андрея Прозорова — постепенно вытесняет из дома его сестер, а на последних страницах пьесы вовсе планирует уже покончить и с садом. Да и сам Андрей рядом с Наташей (о которой он скажет в последнем действии, что в ней есть «... нечто принижающее ее до мелкого, слепого... животного. Во всяком случае, она не человек» [13; 178]) необычайно быстро мельчает и стареет. И финальный пространственный монолог героя — о все той же ушедшей юности и об окружающем его городе, в котором воспроизводится из поколения в поколение скучное, серое существование и у которого нет никакого будущего, поскольку «... неотразимо пошлое влияние гнетет детей... и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери...» [13; 182]. Впустив в себя пошлость, дом Прозоровых буквально растворяется в этом населенном нелюдьями пространстве.

Пошлость у Чехова — другое имя обыкновенности, вносящее в нее особые смысловые акценты, и здесь нам понадобится по необходимости

беглый экскурс в историю пошлого¹. Лингвостатистические данные позволяют существенно уточнить распространенное мнение о том, что канонизатором темы пошлости в русской литературе был Гоголь и что пик внимания к этой категории выпадает на начало XX века². В действительности распределение по известным нам эпохам суммарных относительных частот пошлого («пошлость» + «пошрое») выглядит так: 1) «классическая» — 0; 2) «элегическая / романтическая» — $3.8 \cdot 10^{-5}$; 3) «критическая» — $8.7 \cdot 10^{-5}$; 4) «реалистическая» — $5.2 \cdot 10^{-5}$; 5) «модернистская» — $5.4 \cdot 10^{-5}$. На фоне своей эпохи Гоголь и на самом деле отличается повышенной фокусировкой на пошлости — $6.1 \cdot 10^{-5}$. Но настоящими «рекордсменами» в XIX веке оказываются совсем другие авторы: Аполлон Григорьев — $32.8 \cdot 10^{-5}$, Белинский — $24.1 \cdot 10^{-5}$, Добролюбов — $20.6 \cdot 10^{-5}$, Писарев — $14 \cdot 10^{-5}$, Чернышевский — $13.7 \cdot 10^{-5}$. Как нетрудно заметить, пошлость являлась по преимуществу принадлежностью «публицистического / литературно-критического» дискурса (во многом справедливо это и применительно к Гоголю). И та же закономерность сохранится как тенденция в начале XX столетия, где по частотности пошлого выделяются два писателя (причем речь снова должна идти прежде всего об их «нехудожественных» произведениях): А.А. Блок — $17.7 \cdot 10^{-5}$ и И.Ф. Анненский — $12.5 \cdot 10^{-5}$. В этом ряду чеховское творчество («величина пошлости» в котором — $8.2 \cdot 10^{-5}$) занимает совершенно отдельное положение (и тут «школьный» взгляд на писателя не особенно грешит против истины), представляя собой опыт широкоформатной адаптации пошлости к «художественному» дискурсу.

К середине XIX века почти окончательно складывается и та сложная, неочевидная семантика пошлости (лишь отчасти зафиксированная в словаре В.И. Даля), которую унаследует чеховская проза и которая будет подвергнута пристальной рефлексии в эпоху «модерна». И на этот раз ограничимся только разрозненными, не претендующими на полноту примерами. Помимо эстетической составляющей — «вульгарности» (напомню по контрасту хрестоматийное чеховское «В человеке должно быть все прекрасно...») — ключевым в значении пошлости служат особые ее отношения со временем, опирающиеся на исконную семантику пошлого как «давнего», «старинного» и пр. Так, в очерке «Проблема гоголевского юмора» (вошедшем в «Книгу отражений» (1906)) И.Ф. Анненский напишет о второй редакции «Портрета»: «...здесь пошлость имеет не просто серый цвет, а цвет пепла, цвет бесполезно сожженной жизни»³. Вполне созвучно этой зарисовке и эссе З.Н. Гиппиус «О пошлости»

¹ Об общеязыковой семантике пошлости и истории пошлого в русском языке см., к прим.: Виноградов В.В. История слов. М., 1994. С. 531-533; Зализняк Анна А., Шмелев А.Д. Пошлость // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. М., С. 221-230; Левонтина И.Б. Осторожно, пошлость! // Там же. С. 231-250. Ср. также главу «Религиозный смысл пошлости» в книге: Ильин И.А. Аксиомы религиозного опыта. Париж; М., 1993. С. 207-222.

² Ср., напр.: Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. М., 2005. С. 163-177; Житнев А.А. Система эстетических универсалий русского модернизма: отрицательные величины // Универсалии русской литературы. Воронеж, 2009. С. 465-467.

³ Анненский И.Ф. Избр. произведения. Л., 1988. С. 390.

(1908) (строящееся, кстати, на противопоставлении Достоевского и Чехова), в котором пошлость определяется как «...неподвижность, косность, мертвая точка, анти-бытие в самом сердце бытия, остановка полета мира, сущность которого и есть полет»¹. Пошлость — точка абсолютной исчерпанности, остановки, распада жизни, ее нивелировки. И подобное же понимание пошлого мы можем найти задолго до этого в очерке-рассказе А.А. Григорьева «Великий трагик» (1859): «...жизнь здесь одряблела, разменялась на мелочь, на бесконечную пошлость, однообразную, безличную, как стертая монета»². Григорьев подхватывает тут знаменитое гоголевское сопряжение пошлости и мелочности — продукта раздробления, оседания жизни, которое откликнется потом и в речи Анненского «О формах фантастического у Гоголя» (1890). (Любопытно, что у Григорьева — в поэме «Venezia la bella» (1862) — пошлость даже соседствует с мещанством, предвосхищая дальнейший их устойчивый союз в литературе и культуре начала XX столетия.)

Возвращаясь к Чехову, можно сказать, что пошлость — это «скука жизни», в крайнем ее выражении. И заточению во времени в чеховском мире симметрично отсутствие того, что М. Фуко назвал «гетеротопиями» (в противоположность «утопиям» это — «...места, находящиеся за пределами всех остальных мест, хотя... они фактически локализуемы»³). Именно поэтому бегство, о котором мечтают столь многие чеховские персонажи, по большому счету, оказывается невозможным, и если оно иногда — разумеется, в молодости — удается (как в случае с Машей Должиковой в «Моей жизни» (1896) или с героиней «Невесты»), то конечные плоды такого бегства остаются за кадром, под вопросом, а само оно так или иначе сближается с предательством⁴. Магистральная траектория жизни у Чехова — совсем иная, и это «с последней прямоотой» запечатлено в рассказе «В родном углу» (1897). В основе его сюжета лежит канонизированный в «элегическую / романтическую» эпоху мотив возвращения, но у Чехова это такое возвращение, которое не предполагает пути назад. И героиня почувствует это очень быстро. Наделенная всеми мыслимыми «бонусами» («...какое счастье быть молодой, здоровой, образованной, жить в собственной усадьбе!»), Вера при виде степи, среди которой было расположено имение, сразу ощутит и другое: «...нескончаемая равнина, однообразная, без единой души, пугала ее, и минутами было ясно, что это спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь, обратит в ничто» [9; 316]⁵. Что вскоре и произойдет. Спасаясь от этого страха и от страха перед тем «тяжелым чувством» зла в себе, которое пробудило соприкосновение со степью, Вера выйдет замуж за

¹ Крайний Антон (Гиппиус З.) Литературный дневник (1899 — 1907). Спб., 1908. С. 215.

² Григорьев А.А. Воспоминания. М., 1988. С. 267-268.

³ Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть. М., 2006. Ч. 3. С. 196.

⁴ Ср. о двусмысленности финала «Невесты»: Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 100-104.

⁵ Ср. с тем чувством, которое испытывает перед неумолимой инертностью и непроницаемостью обыкновенной жизни герой рассказа «Страх» (1892): «Мне страшна... обыденщина (слово у Чехова экзотическое. — А.Ф.), от которой никто из нас не может спрятаться» [8; 131].

пошлого врача-заводчика и переедет к нему. Но это будет лишь признанием полного своего проигрыша, отказом от себя: «Очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни... Надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность...» [9; 324]. Дом, а вместе с ним и сама героиня навсегда поглощаются степью — бесструктурным, безразличным к человеческой личности пространством, в котором царит «скука жизни» (формула эта в рассказе промелькнет) и которое никого не выпускает из своих удушьющих объятий.

IX. Бунт обыкновенного

Такое радикальное замещение обыкновенного скучным (при посредничестве пошлости), равно как и отчуждение необыкновенного от обыкновенного в человеке, — то, чем завершается история обыкновенных людей в русской литературе XIX столетия, а в известном смысле, и развитие этого характера — в главных его чертах и вариантах — вообще. Симптоматично, что «индекс конвергенции скучного и обыкновенного» в эпоху «модерна» скачком увеличится до 1.45 (то есть примерно в три раза по сравнению с предыдущими двумя столетиями), а «коэффициент необыкновенного», колебавшийся в течение XIX века вокруг 0.5, вырастет до 0.89, при общем резком падении относительной частоты и «обыкновенного», и «необыкновенного» (о чем, под другим прицелом, мы уже упоминали вначале). Перевес скучного над обыкновенным говорит здесь сам за себя, а экспансию необыкновенного можно интерпретировать, в культурно-психологической перспективе, как результат его обособления в отчужденную от человека сферу «духа».

Но при этом по своей относительной частоте «обыкновенные люди» в начале XX века получают более чем пятикратный перевес над «необыкновенными». И это непосредственно отражает очередное отклонение характерологического маятника в апологетическую по отношению к обыкновенному человеку сторону. Откладывая развернутое исследование «постистории» характера на будущее¹, заметим лишь, что обыкновенные люди в литературе «модернистской» эпохи как бы получают право голоса. Две основные модели этого представлены в творчестве Л.Н. Андреева и В.В. Розанова, и типологически они восходят, соответственно, к Достоевскому и «шестидесятникам». В андреевском «Рассказе о Сергее Петровиче» (1900) заглавный герой — совершенно «...обыкновенный, не умный и не оригинальный человек»² — с трудом прочитает по-немецки, с помощью товарища, часть ницшевского «Так говорил Заратустра», и его настолько поразит идея сверхчеловека, что

¹ Некоторые общефилософские размышления в близком направлении ср.: *Седакова О.А.* Посредственность как социальная опасность Архангельск, 2006.

² *Андреев Л.Н.* Рассказы, повести и фельетоны. М., 1983. С. 68.

он возмутится против несправедливого приговора природы и людей, обречших его на обыкновенность: «— Я не хочу быть немым материалом для счастья других: я сам хочу быть счастливым, сильным и свободным, и имею на это право... <...> И он восстал против обезличивающей его природы, восстал, как раб, которому цепи рабства натерли кровавые язвы на теле, но который долго не сознавал унижительного бесправного рабства...»¹. Но если Ганя Иволгин всего лишь оскорбится ненадолго отзывом о нем князя Мышкина, то Сергей Петрович, протестуя против своей участи, покончит с собой, и в момент самоубийства его «независимое и благородное я» испытает «...безмерную радость торжества смелого духа над слепой и деспотичной материей...»².

Розанов продолжит то оправдание обыкновенного, которое мы наблюдали в диалогии о Молотове Помяловского, причем — в силу розановской повествовательной манеры — точка зрения обыкновенного становится у писателя абсолютной, стягивающей к себе весь кругозор. Но еще значимее, что Розанов снимает также двухакцентность письма Помяловского и делает это совсем иначе, чем Писарев. Во втором «коробе» «Опавших листьев» (1915) автор не раз демонстративно провозглашает себя обыкновенным человеком (а попутно нередко признается и в своей любви к «маленькому»): «Я самый обыкновенный человек; позвольте полный титул: „коллежский советник Василий Васильевич Розанов, пишущий сочинения“ (титулование себя, конечно, явный след характерологии «маленького человека». — *А. Ф.*) <...> Я — добрый и малый (*parvus*): а если мысли действительно великие, то разве мальчик не „открывает солнце“...»³. И это обыгрывание пушкинской фразеологии («добрый малый», с подчеркнутой десубстантивацией существительного), так же как вполне «пушкинская» нейтрализация антитезы малого и великого, позволяет определить розановскую интенцию как стремление возратить обыкновенному «естественную» меру, истолковать его как истинную человеческую норму (безо всяких политических задних мыслей). Отсюда — особенно в посмертно собранном «Мимолетном. 1914» — многочисленные выпады Розанова в адрес тех, кто подобной нормой не довольствуется: «Человечество имеет самые обыкновенные мысли, пот. что оно есть самое обыкновенное человечество. // <...> Согласись, что уже обыкновенное человечество довольно необыкновенно. Ходит на двух ногах, говорит „папа“ и „мама“... <...> // Что же ты хочешь, чудака философ? Ты хочешь чего-то необыкновенного в этом и без того необыкновенном человечестве, превосходящем и ученых блох, и ученых медведей»⁴. А потому если с детства потчевать человека одним необыкновенным, объявляя все остальное пошлым и серым, то из такого человека вырастет только жалкий «бумажный ге-

¹ Там же. С. 77.

² Там же. С. 90.

³ Розанов В.В. Уединенное. М., 1990 (Т. 2). С. 463-464.

⁴ Розанов В.В. Собр. соч. Когда начальство ушло... М., 2005. С. 571-572.

рой», махающий «...бумажными крыльями, которые его никак не поднимают к солнцу»¹. Переворачивание ценностей завершится тем самым полностью: обыкновенное — в обход необыкновенного — будет приравнено у Розанова к подлинно героическому.

¹ *Розанов В.В.* Собр. соч. Загадки русской провокации (Статьи и очерки 1910 г.). М., 2005. С. 106.

Экскурс А. Невозможность чудесного: гоголевские «Записки сумасшедшего» и в их окрестностях

То, что пищей для безумных поприщинских фантазий послужили современные испанские и некоторые другие события (сведения о которых герой мог почерпнуть из столь любимой им «Северной пчелы»), было замечено давно. Хуже дело обстоит с обнаружением той возможной интертекстуальной канвы, по которой фантазии эти выстраиваются: к примеру, на роль подобного источника в одной из работ В.Ш. Кривоноса была предложена лубочная повесть об английском милорде Георге¹. Между тем, как представляется, такого рода подтекст следовало бы усматривать в ином, куда более прославленном произведении², и с обоснования этой гипотезы мы и начнем.

Завершается гоголевская повесть тщетной попыткой спасения — воображаемым бегством героя домой из не менее воображаемой Испании, символически разыгрывающим возвращение к себе из пространства безумия. Прозревая на миг, Поприщин молит о тройке коней с ямщиком, которые должны унести его «...с этого света». Волшебные кони, как вихрь, поднимут героя к самым небесам, и далеко под его ногами будут с немислимой быстротой мелькать один обширный очерк земной поверхности за другим: «...с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют» [214]³. Герой проносится над южной оконечностью Италии, и то, что из всех географических реалий, которые должны были бы ему встретиться на пути, будет названа — в финальном, композиционно ударном месте текста — именно эта, весьма симптоматично.

Но повесть и вообще, как ни одно другое из гоголевских художественных произведений, насыщена такими топонимами (и производной от них титулатурой), которые раздвигают референциальное пространство до фантазмагорических, никак не соответствующих фабуле пределов: от Англии до Алжира — с севера на юг и от Испании до Китая — с запада на восток. В сознании героя сталкиваются разнообразные страны и на-

¹ Кривонос В.Ш. Повести Гоголя: Пространство смысла. Самара, 2006. С. 311-312.

² Ср.: Неклюдов С.Ю. Путешествие на Луну: от Мениппа до Незнайки // Язык. Стих. Поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М., 2006. С. 452. Менее убедительной — в генетическом плане — кажется предложенная С.Ю. Неклюдовым параллель между гоголевскими «Записками...» и «Иным светом...» Сирано де Бержерака. Ср. также целый ряд пересекающихся наблюдений в работе, ставшей известной автору после завершения исследования: Кузнецов А.Н. Культурологические аллюзии в «Записках сумасшедшего» Гоголя // Н.В. Гоголь: Загадки третьего тысячелетия. Первые Гоголевские чтения. М., 2002. С. 90-93.

³ Гоголевские тексты цит. с указанием тома и страниц («Записки сумасшедшего» — по т. 3 с указанием только страниц) по: Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937-1952.

роды, и «главной пружиной» падения нравов, повального распространения честолюбия и даже самой любви женщины к черту Поприщин объявит происки турецкого султана — ревнителя магометанства: «Уже, говорят, во Франции большая часть народа признает веру Магомета» [210].

Среди остальных «открытий» Поприщина особого внимания заслуживают два. Одно прямо соотносится с главным событием — с прозрением героем своей «королевской» сущности, до этого скрытой от него «каким-то туманом»: «И это все происходит... оттого, что люди воображают, будто человеческий мозг находится в голове; совсем нет: он приносится ветром со стороны Каспийского моря» [208].

Другое открытие сопряжено с Луной: «И потому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся в луне» [212]. Нелишне упомянуть и о том, что ближайшей причиной сумасшествия гоголевского героя выступает любовь к «ее превосходительству», достигающая особого накала после того, как из писем собачонки Меджи Поприщин узнает об обидных суждениях своей «избранницы» в его адрес и о скорой ее свадьбе, с чем смириться никак не пожелает: «Врешь ты, проклятая собачонка! Экой мерзкой язык! <...> Не может быть. Враки! Свадьбе не бывать!» [205].

Под стать головокружительной поприщинской географии (переходящей в «селенографию») и те причудливые предметно-тематические узоры, настоящие «арабески» или «гротески» (В.Г. Белинский, говоря о «Записках», последним словом — для него достаточно редким — и воспользуется), которые сплетаются в повести. Как мы уже отмечали в третьей главе, это, во-первых, линия, связанная с различными сосудами; во-вторых — с носами и запахами; в-третьих — с собаками и опять-таки с обонянием.

Все сказанное дает возможность предположить, что подтекстом, пародической канвой «Записок» является знаменитая поэма итальянца Лудовико Ариосто «Orlando Furioso» — «Неистовый Роланд» или, как его иногда называли в России в конце XVIII — начале XIX веков, «Безумный Роланд» и даже «Бешеный Роланд» (ср. к этому в гоголевской повести: «Разбесил начальник отделения»; «Я готов был впасть в бешенство...» [197; 213]). Географический мир поэмы отличается еще большей, чем в «Записках», грандиозностью, однако общая его сетка координат почти совпадает с гоголевской: он простирается от Шотландии до Эфиопии — с севера и на юг, и от Испании до Китая (Катая) — с запада на восток. Только, разумеется, у Ариосто это — место реального действия. Фабульная основа поэмы — противостояние христианской империи Карла Великого и его недругов, среди которых не последнюю роль играют сарацины и прочие нехристи. Герои легко переносятся через огромные пространства то на гиппогрифах, то с помощью иных чудесных коней, озирая сверху земные пределы (ср., особенно, в XXXIII песне полет Астольфа над Францией, Испанией и северной Африкой в Эфиопию).

Но, может быть, самое разительное — действительно «уликовое» (по слову К. Гинзбурга) — «географическое» пересечение между двумя текстами заключается в другом. Одна из центральных героинь Ариосто,

на руку которой претендовали и сам Роланд, и множество других славных рыцарей, — Китайская принцесса Анжелика (Анжелика, Ангелика). И последний ее маршрут в поэме — возвращение на родину из Испании, где героиня чудом избежала преследований безумного, крушившего все вокруг себя и восплававшего к ней вожделем Роланда. Между тем еще одно «открытие» Поприщина, напомним, состоит как раз в обнаружении вызывающе странного тождества: «...Китай и Испания совершенно одна и та же земля, и только по невежеству считают их за разные государства. Я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай» [211-212].

Китайская царевна, как известно, оказывается в поэме виновницей «неистовства» Роланда, неблагодарно предпочтя ему Медора — незнатного и не слишком прославленного, но отличавшегося красотой африканского воина. (Учитывая пристрастие Гоголя ко всякого рода «выисканной» ономастике, вполне можно заподозрить отражение имен *Анжелики* и *Медора* в именах влюбленных собачек *Меджи* и *Трезора*.) Об этой лишившей его рассудка измене Роланд узнает, очутившись на том месте, где Анжелика и Медор предавались любовных утехам и оставили на стволах деревьев и над сводом пещеры бесчисленные надписи (причем Медор — по-арабски) — свидетельства своих пылких чувств. И Ариосто в подробностях изображает, как герой сначала не захочет поверить, что это имя его дамы (а не какой-нибудь ее соименницы), а затем, признав знакомый почерк, еще некоторое время будет тешить себя обманчивой надеждой (цитирую в пушкинском переводе, при жизни поэта не напечатанном): «Медор сей выдуман лишь ею, / Под этим прозвищем меня / Царевна славил, быть может»¹. При посредничестве письма тут ведется та же, что и в «Записках», игра идентификаций, которая завершится сумасшествием Роланда, признанием им того, что он уже больше не он (см. строфу 128 из XXIII песни). И весьма характерно, что этот «изменнический» мотив получает в поэме и «собачью» инструментовку. В XLIII песни (почти целиком посвященной обсуждению вопроса о женской неверности) рассказывается вставная история о том, как обратившаяся в драгоценную собачку фея помогает рыцарю соблазнить чужую жену, а потом еще и урезонирует пытавшегося отомстить мужа. (Этот отрывок из поэмы, кстати, был переведен на русский язык в числе первых: в 1781 году он был опубликован в «Новой сельской библиотеке» под названием «Маленькая собачка, сказка, взятая из Безумного Роланда»².)

Но наиболее эффектный след поэмы в «Записках» связан с «лунным» мифом, созданным Ариосто и позволяющим многое прояснить в предметно-тематических гротесках поприщинской фантазии. Вообще, миф этот был едва ли не самой популярной историей «Неистового Роланда» — своеобразным опознавательным знаком его творца — в русской литературе конца XVIII — начала XIX веков. Например, в поэме М.М. Хераскова «Пилигримы, или Искатели счастья» (1795, 1797)

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1994-1997. Т. 3. С. 15.

² См.: Горохова Р.М. Ариосто в России // Ариосто Л. Неистовый Роланд. М., 1993. Т. 2. С. 458.

можно прочитать: «Роландов ум в луну / Как будто птичка взвился, / В Китайскую княжну / Когда Роланд влюбился» (заметим это отчасти восходящее к ариостовскому «птичьё» сравнение в контексте разветвленной «орнитологической» метафорике гоголевской повести); или: «Роланду прежний ум Астольфом возвращен, / Который из луны пришел непостоянной...»; или: «Дозволь мне, Ариост, из лунной сферы ты, / В другую перенести умы твои планету...»¹. А в программной статье К.Н. Батюшкова «Ариост и Тасс» (1816) об авторе «Orlando Furioso» говорится так: он «...заставляет странствовать из края в край, подниматься на воздух; он вступает с вами в царство Луны, где находит все, утраченное под луною, и все, что мы видим на земноводном шаре: но все в новом, пременном виде...»².

Собственно, уже из этих цитат мы вполне можем воссоздать контуры «лунного» мифа, кульминация которого приходится на XXXIV песнь поэмы. Апостол Иоанн возвестит Астольфу о том, что Роланд — его двоюродный брат и соратник — за свою греховную страсть к язычнице, лишившую помощи христианское воинство, был наказан отъятием рассудка, и теперь, когда срок мытарств завершился, должен быть исцелен. Для этого Астольф вместе с апостолом отправятся на запряженной четверкой огненных коней колеснице на Луну, где, как окажется, «...отсюду собрано во одно / Все, что теряемо нами в нашем свете...» (перевод М.Л. Гаспарова)³. И среди всего этого бесконечного добра Астольф найдет целую гору запечатанных склянок с потерянным здравым смыслом, надписи на которых гласят, в вотерой чей ум. Самая тяжелая их них — с Роландовым рассудком, но прежде чем вернуться на землю и доставить утраченный разум его владельцу, Астольф с благословения апостола возьмет склянку и со своим слегка растраченным на земле умом, поднесет к носу и вдохнет содержимое. И в соответствии с той же «технологией», самым непосредственным образом сопрягающей рассудок, сосуд и нос, в XXXIX песни будет возвращен разум Роланду: «И как приложил к тому носу / Князь Астольф приготовленный сосудец, / В коем замкнут Роландов здравый смысл, — / То единым он вздохом опустел. / Диво! / Вмиг вошел в обезумевший ум, / И в речах его просиял рассудок...» (перевод М.Л. Гаспарова)⁴. Так что в поприщинских записках мы наблюдаем как бы обратный процесс диссоциации этого причинно-следственного целого, осколки которого начинают жить сами по себе, автономной — и безысходной — жизнью; недаром в тексте «Арабесок» повесть была озаглавлена «Клочки из записок сумасшедшего». В результате носы переносятся на Луну; склянки используются явно не по назначению; ум (даже «мозг»), пребывающий за пределами головы, делается добычей ветра (и то, что последний дует со стороны Каспийского моря, также не вовсе безразлично для Ариостовой географии: один из рьяных поклонников Анджелики в поэме — Черкесский царь Сакрипант); а сам гоголевский герой навсегда остается в сумасшедшем доме.

¹ Херасков М.М. Творения. М., 1797. Ч. III. С. 275, 212, 218.

² Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1978. С. 139.

³ Ариосто Л. Неистовый Роланд. М., 1993. Т. 2. С. 181.

⁴ Там же. С. 264.

* * *

Одним словом, очень многое в повести выглядит искаженным, как в кривом зеркале, и перемешанным, как в калейдоскопе, распавшимся подобием общей сюжетной диспозиции и некоторых известных фрагментов «Неистового Роланда». И нам теперь необходимо задаться вопросом о смысле этой неожиданной пародической проекции, а для этого придется надолго отвлечься от повести. Развернуто Ариосто упоминается у Гоголя только один раз — в «Учебной книге словесности для русского юношества» (писатель задумал ее в 1830-е годы, а работал над ней в основном в первой половине 1840-х)¹. Характеризуя «меньшие роды эпопеи» — нечто среднее между «эпопеей» (с ее «всемирными» масштабами) и «романом» (озабоченным разрешением какого-то «условленного» «главного происшествия» и судьбы «запутавшихся» в нем лиц), Гоголь усмотрит отличительную черту этого промежуточного жанра в стремлении создать «почти статистически схваченную картину» замечательных явлений той или иной эпохи. И в качестве образчиков таких «меньших» эпопей писатель назовет две: «Так Ариост изобразил почти сказочную страсть к приключениям и к чудесному, которым была занята на время вся эпоха, а Сервантес посмеялся над охотой к приключениям, оставшимся... в некоторых людях, в то время, когда уже самый век вокруг их переменялся...» [8; 479].

В этих гоголевских рассуждениях для нас особенно интересен один момент. Не пытаясь обрисовать в деталях то положение, которое отводилось Ариосто в эстетике и теориях словесности первых десятилетий XIX века (и целиком оставляя за скобками рассмотрение того, как конструировались в эту эпоху идеи эпоса и романа), отмечу лишь некоторые типические тенденции. С одной стороны, «Неистовый Роланд» воспринимался как одна из вершин романтической поэзии. Ф. Шлегель восхищался «пленительными гротесками» поэмы, а Ф.В.Й. Шеллинг в своей «Философии искусства» (курс читался в первой половине 1800-х годов), определив основной характер романтического как «смешение серьезного и шутки», скажет о том, что создание Ариосто напоминает «...сад-лабиринт, потеряться в котором приятно и не страшно». Но главную примету поэмы Шеллинг увидит все же в ином — в романтическом привнесении в эпос элемента чудесного (и это утверждение кардинально расходится с классическим — в духе Ш. Баттё — представлением о том, что эпопея по своей природе — повествование о героическом и чудесном действии, замкнутом в далеком прошлом): «...чудесное чудесно лишь в противоположности к прозе и в мире *разделенного* <...> ...у Гомера чудесно *все*, но именно поэтому и нет ничего чудесного. Только один Ариосто... сумел превратить свои чудеса в нечто естественное своей легкостью, своей иронией...»². С другой стороны, в

¹ Из других упоминаний сошлюсь на столь же неожиданное появление имени Ариосто в перечне эталонных для автора писателей во второй рукописной редакции «Мертвых душ», где итальянский поэт соседствует с Шекспиром, Фильдингом, Сервантесом и Пушкиным-художниками, которые отразили «...природу таковою, как она была, а не таковою, как угодно было кому-нибудь, чтобы она была» [6; 553].

² Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М., 1966. С. 376-377.

«Лекциях по эстетике» Г.В.Ф. Гегеля (относящихся ко второй половине 1820-х годов) акценты будут решительно изменены. Ариосто сближается тут с Сервантесом как такой же изобразитель «внутреннего разложения рыцарства», разоблачитель «сказочного» и «романтического» духа рыцарских приключений. И фабула поэмы получает соответствующее — более чем ироническое — оценочное освещение: «Здесь разыгрываются неподдельно дурацкие, безумные вещи... <...> Любовь... низводится до уровня чувственных, неприличных историй и смешных коллизий, а героизм и храбрость взвинчены до такой степени, что вызывают... лишь улыбку по поводу сказочности подвигов»¹.

Подобной же (хотя отчасти по-иному и на разный лад тематизируемой) двойственностью были означены воззрения на Ариосто и в русской эстетической мысли этого периода. Так, в дневниках 1830 года С.П. Шевырева — впоследствии близкого гоголевского знакомого — мы находим сугубо романтический портрет поэмы как исполненного театральной магии торжества «очарования, волшебства, фантазии»; причем, сравнивая беззаботно перелетающее от одного эпизода к другому действие поэмы с такой же отрывочностью сервантесовского романа, Шевырев заметит: «...первый роман долженствовал быть прозаической пародией [романтической] рыцарской поэмы и представить разочарование всего рыцарского мира. Таким и был «Дон-Кихот». И одновременно Шевырев (что стоит запомнить вдвойне) упрекнет Ариосто в поверхностности, чуждой «более степенному» возрасту: «Он завлекает как умный болтун, как хороший сказочник, но и утомляет как он же, ибо мило говорит пустяки. Чтобы Ариоста прочесть сразу, с неостывшим вдохновением... надо читать его от 16 до 18 лет, когда природа в нас расшаливается... <...> Он как пунш мороженный, как все кипящее и проходящее»².

Не случайно, что Ариосто мог восприниматься поэтом, как поэт, который переносит в царство ничего общего не имеющей с реальностью, но утешительной и упоительной мечты, недоступной для людей положительных. К примеру, в одном из писем И.В. Киреевского (1830) можно прочитать: Ариосто «...греет, утешает и рассеивает. Мир его фантазии — это теплая, светлая комната, где можно отдохнуть и отогреться, кого мороз и ночь застали на пути. Я не знаю, впрочем, засидится ли в этой комнате тот, кто ездит в шубе и с фонарями <...> Для большей части людей его вымыслы должны казаться вздором, в котором нет ни тени правды. Но мне они именно потому и нравятся, что они вздор и что в них нет ни тени правды»³.

Действительно, возможен был и почти противоположный взгляд. В диссертационном трактате Н.И. Надеждина о романтической поэзии (1829), направленном, как известно, против попыток пересадить на русскую почву романтизм, который, как считал критик, был вызван к жизни средневековым духом и давно завершил цикл своего существования, имя Ариосто используется в качестве удобного полемического аргумента. Надеждин выставляет Ариостово творение как идеальный пример

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 2. С. 302-303.

² Шевырев С.П. Итальянские впечатления. СПб., 2006. С. 253-254.

³ Киреевский И.В., Киреевский П.В. Полн. собр. соч.: В 4 т. Калуга, 2006. Т. 3. С. 83.

безразличия романтического гения к форме своих произведений, то рассуждая об «очаровательном хаосе», порожденном «неистой» фантазией Ариосто, которая расточала «свое богатство без всякой умеренности и связности», то говоря о том, что ни у кого не хватит проницательности, чтобы «найти сокрытое средоточие в лабиринте» поэмы (обратим внимание на перенацеленную шеллингианскую метафору поэмы — лабиринта!). И тут же, поворачивая оружие в другую сторону, Надеждин делает Ариосто предтечей Сервантеса, в романе которого «...романтический дух вооружился сам против себя и... выставил на позор и осмеяние, как решительно несовместное с настоящим порядком вещей, то героическое великодушие и исступление, коим одушевлены были древние паладины»¹.

И несколько иную тактику демонстрирует еще один — гораздо более последовательный — апологет классических ценностей, П.А. Катенин. В своих «Размышлениях и разборах» (1830), защищая Ариосто от обвинений в том, что он вопреки заветам древних смешал в поэме героическое с шуточным, вывел христианского витязя влюбленным и т.д., критик предлагает придерживаться разделительного критерия: «...там особенно велик и похвал достоин Ариост, где он не романтик, а классик». Поэтому, к примеру, Катенин с похвалой отзывается о выборе поэтом «истинно эпического содержания», но порицает манеру изображения героических деяний: рыцари «...так пригляделись к чудесам всякого рода, так много сами чудотворят, что их не всегда можно почесть за людей...». И потому, возражая Вольтеру, которому безумие Роланда казалось забавным и напоминало о Дон-Кихоте, Катенин впишет это неистовство в иной — трагический — ряд, ведущий к «величавым» фигурам Аякса и Геракла².

* * *

Но, как бы то ни было, при всех поворотах мысли и оценок, при том, что поэма Ариосто то сближалась с романом Сервантеса, то противопологалась ему, неизменным оставался ореол особой чудесности и неразрывно связанной с ней стилистической «хаотичности», который ассоциировался с «Неистовым Роландом» и заставлял воспринимать его в перспективе эстетических баталий, спровоцированных явлением романтизма. И с этой точки зрения суждения Гоголя отличаются как раз тем, что, развиваясь в привычном ассоциативном русле, они переключают взгляд на Ариосто в иную систему отсчета, в центре которой уже не столько эстетические, сколько историософско-антропологические категории. И потому следующий шаг, который нам нужно сделать, состоит в пунктирном — по необходимости — прослеживании той феноменологии чудесного, которая развертывается в гоголевском творчестве.

Наиболее концентрированно она выразилась в статье «О средних веках», входящей в состав «Арабесок» [8; 14-25]. Вся статья насквозь прошита лексикой, «обслуживающей» чудесное: «чудесным», а также в неодинаковой степени синонимичными ему «чудным», «необыкновен-

¹ Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 156, 223.

² Катенин П.А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 106-107.

ным», «сверхъестественным», «фантастическим», «колоссальным», «единственным» и т.п. текст буквально перенасыщен. Чудесными в средние века оказываются и могущество пап, и нашествия восточных народов, и явление норманнов, и существование неких загадочных тайных судилищ, «подземных судей» (весьма напоминающих Вия), которые вершили свой высший праведный суд невзирая ни на какую земную власть (и о которых Гоголь вопрошает почти в точности теми же словами, какими воспользуется потом, говоря об Ариосто: «Не составляет ли это чудесности почти сказочной?»), и инквизиция, но в первую очередь крестовые походы — необыкновенное событие, которое «...стоит, как исполин, в середине других, тоже чудесных и необыкновенных». И резюме всей этой пестрой коллекции примеров: «Не дают ли они право называть средние века веками чудесными? Чудесное прорывается при каждом шаге и властвует везде...». Однако «чудесные» века в статье — еще и «молодые века», «юные века» (при том, что уподобление средневековья молодости европейской истории было общим местом): наполняющие их историю происшествия отличает «...колоссальность исполинская, почти чудесная, отвага, свойственная одному только возрасту юноши...»; это «...порождение юношества прекрасного, исполненного самых сильных и великих надежд, часто безрассудных, но пленительного и в самой безрассудности». Недаром средневековые времена уподобляются у Гоголя кипящему «хаосу», в котором были перемешаны «отрывки или, лучше сказать, клочки римских форм» и в котором бродили «разложенные начала» современной европейской жизни.

Иначе говоря, чудесное в гоголевской статье соотносится в разных аспектах — от географического до политического и эстетического — с безмерным, неоднородным внутри себя, недооформленным и недопредставленным, но заряженным рвущейся наружу «энергией и силой» становления, суверенным, не контролируемым рассудком (и все элементы этой синтетической интуиции чудесного по отдельности и в различных сочетаниях так или иначе продолжают затем свое существование в гоголевском творчестве). Однако самое главное — это приуроченность чудесного к определенному героическому, устремленному в будущее, но преходящему возрасту в развитии цивилизации и человека, исключительному и неповторимому (и тут как раз можно вспомнить то, что С.П. Шевырев писал об Ариосто как поэте юности). А из этой подчеркнутой исторической, стадийной локализации чудесного с необходимостью вытекает одно роковое следствие: под вопрос тем самым попадает возможность существования чудесного в какую-либо другую, позднейшую эпоху. Наследующий средним векам мир предстает безнадежно «расколдованным», и в этом Гоголь неожиданно сходится как будто бы с выводами классической эстетики, которые в конспектах В.А. Жуковского середины 1800-х годов пересказываются, к примеру, так: «Героизм и великие подвиги... близки к чудесному, но эта... приближенность к нам наших героев разрушает обман воображения и делает его смешным...» (причем эпические чудеса, с классической позиции, и сами по себе не более чем условность: они должны быть правдоподобными, вероятными, но стихотворец вовсе не обязан уверить читателя

«...в истине того чудесного, которое он представляет»¹.

Но в том и заключается вся разница, что подобная «дистанционно-конвенциональная» эстетика была для Гоголя неприемлемой (и в этом он даже более романтик, чем сами романтики). Чудесное для него — не то, что навеки осталось в безвозвратном прошлом, упокоилось в нем, а объект желания, одновременно притягательный и внушающий подозрение, страх перед подлым и даже просто страх (и это в особенности выйдет на поверхность в 1840-е годы). В 1836 году Гоголь еще напишет матери: «Я знаю очень хорошо пословицу: *«Береженого и бог бережет»* и потому никогда не полагаюсь на чудеса и чрезвычайные случаи» [11; 78-79]. Неудивительно, что при таком недоверии к чудесному его статус в гоголевских текстах зачастую могут получать предметы совсем не чудесные, так что соответствующие номинации оказываются знаками без подлинной референции, проявлениями одного «высокого искусства выражаться» (пользуясь словами гоголевского персонажа). К примеру, в письмах конца 1830-х годов (если ограничиться эпистолярными контекстами) Гоголь не однажды повторяет, что «...лечение холодной водою... производит чудеса над всякого рода болезнями...», что он при этом «...своими глазами видел такие чудеса...» [11; 226, 229] и т.п. Чудеса здесь — не более чем произведенный лечением эффект.

К началу 1840-х годов фокусировка становится другой. Во второй редакции «Тараса Бульбы», описывая то, как переменялся Андрий, вкусив наслаждений битвы, Гоголь существенно дополнит и переакцентирует ранний текст: «Он не знал, что такое значит обдумывать, или рассчитывать, или измерять заранее свои и чужие силы <...> ...Андрий, понуждаемый одним только запальчивым увлечением, устремлялся на то, на что бы никогда не отважился хладнокровный и разумный, и одним бешеным натиском своим производил... чудеса...» [2; 85]. Подвиги Андрия изображаются здесь в том же самом лексико-семантическом ключе, в каком рисовались в статье из «Арабесок» «молодые» средние века. Однако подобного рода героическое «бешенство» не зря оказывается присущим именно тому герою, который вскоре совершит предательство (причем мотивированное вполне в рыцарском духе — возвышенной, божественной любовью). И такая косвенная компрометация творимых Андрием несомненных рыцарских чудес — знак нового для Гоголя понимания вещей.

В структуре второго тома сочинений Гоголя 1842 года, куда вошел по-новому отредактированный «Миргород», «Тарас Бульба», как и прежде, был противопоставлен «повести о двух Иванах» в том числе и по признаку героическое / негероическое (или, вернее, пародийно-героическое). Однако героическое и чудесное теперь перестают совпадать. И об этом лучше всего свидетельствует пространное рассуждение Гоголя о чудесном в письме Н.М. Языкову 1843 года (подчеркну, что для нас в этом письме будет важна логика чудесного, а не его теология). Рассказывая адресату, как снискать поэтическое вдохновение, Гоголь советует тому прибегнуть к молитве — «от всех сил души нашей» — и описывает то, какие при этом поочередно — день за днем — будут происходить

¹ Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 49-50.

незаметные чудеса. Сразу после этого Гоголь вступает в полемику с воображаемым оппонентом — «естествоиспытателем», который или попробовал бы объяснить их естественными причинно-следственными закономерностями («...одна нерва толкнула другую...» и т.д.), или же потребовал бы в качестве доказательства какого-то явного, «внезапного» чуда. И крайне характерно, что, отвечая, Гоголь сосредоточится на втором аргументе: «Чудеса, *повидимому беспричинные*, не случались с умными людьми. Они случались с простыми людьми... у которых сила веры перелетела... через все их невеликие способности. За такую веру ниспосланы были и явления им, перешедшие все естественные границы. Но и тут, всмотревшись, можно толковать естественным образом: тоже одна нерва толкнула другую... <...> Умный человек хочет, чтобы и с ним так же случилось чудо... но уже за одно это безрассудное желание он достоин наказания» [12; 233-234].

Речь в письме ведется о чудесах в современном — «расколдованном» — мире, и Гоголь, снимая первое возражение «естествоиспытателя» тем доводом, что Богу, который «никуда не входит незаконно», довольно лишь произвести первый толчок, чтобы он передавался уже потом от одного нерва к другому, второе возражение оспаривает совсем иначе (и во многом вопреки всему сказанному о «сложном механизме» причин и следствий) — переводя полемику, по сути, в историческую плоскость, разграничивая «безрассудные» чудеса во вкусе средних веков и чудеса «разумные». И под таким углом зрения во второй редакции «Гараса Бульбы» Гоголь неявно оценивает героическое поведение Андрия, пользуясь меркой, взятой из совсем другой — не юной, но зрелой — эпохи.

Однако у подобных «новейших» чудес был один неустранимый недостаток — их неочевидность, неопознаваемость. О таких чудесах, как о Хлестакове, ничего с уверенностью утверждать было невозможно. Поэтому Гоголю приходилось вести войну сразу на два фронта. С одной стороны, ему нужно было защищаться от мысли, что никаких чудес вообще нет, а тот «мертвый» мир, который его окружал, к этому предположению просто подталкивал. И Гоголь в противовес преследующему его соблазну выдвинет аргумент «от противного», наиболее отчетливо сформулированный в письме С.Т. Аксакову 1842 года (это место перейдет и в черновик второй редакции «Театрального разъезда»): «Помните, что в то время, когда мельче всего становится мир, когда пустее жизнь... и никто не верит чудесам, — в то время именно может совершиться чудо, чудеснее всех чудес» [12; 96]. Понятно отсюда и роковое сближение писателя с о. Матвеем Константиновским, о котором один из современников — Т.И. Филиппов — вспоминал, что тот «...ни на минуту не выступал из области чудесного и явлениям самым обыкновенным любил придавать чрезвычайный смысл»¹.

С другой стороны, Гоголю необходимо было разоблачать всякие лжечудеса, которыми — благодаря стараниям дьявола — современная жизнь была перенасыщена до предела. В заключительной главе второго тома «Мертвых душ» за вызволение Чичикова из тюрьмы берутся два

¹ Цит. по: Вересаев В.В. Гоголь в жизни. М., 1990. С. 538.

человека, явно очутившихся не в своем времени, не в своем веке (цитирую по ранней редакции). Один — «продувная бестия», наделенная почти сказочной фамилией Самосвистов, — аттестуется так: «В военное время человек этот наделал бы чудес <...> Но за неимением военного поприща, на котором бы, может быть, он был честным человеком, он пакостил и гадил» [7; 257]. Это своего рода рыцарь, обратившийся в мелкого беса. Другой — юрисконсульт, который, как «...скрытый маг, незримо ворочал всем механизмом», — наследник средневековых «подземных судей»: «В то время, когда Самосвистов подвизался в лице воина, юрисконсульт произвел чудеса на гражданском поприще...» [7; 259] (отметим дважды употребленное слово «поприще», напоминающее об имени героя «Записок сумасшедшего»). В итоге, чтобы запутать дело Чичикова, герои затевают такую «бестолковщину», в результате которой «...пошли открываться такие дела, которых и солнце не видывало, и даже такие, которых и не было» [7; 260], — что-то вроде зловещих бюрократических арабесок.

* * *

Возвращаясь к «Запискам сумасшедшего», попытаемся в заключение ответить на вопрос о функции в повести «ариостовского» подтекста, который, очевидно, сам по себе есть не что иное, как выражение гоголевских представлений о духе средних веков — этого безраздельного царства чудесного. Но если средневековье у Гоголя — мир еще не ставший, созидающийся из клочков, то в повести перед нами — мир стареющий, распадающийся на клочки. Недаром герой ее — далеко не юноша, а человек, которому, по словам злокозненного начальника отделения, «...уже за сорок лет — пора бы ума набраться» [197] (в рукописи же было и того хуже: «...ведь уж за сорок лет, скоро может 50 будет» [557]). «Записки» — карикатура на торжество чудесного, самопародия, встроенная в состав «Арабесок», как бы заглядывание из давнего прошлого в современный мир, где воскрешение средневековья (в том числе с его рыцарскими обычаями, инквизицией и т.п.) возможно лишь в голове безумца и в стенах сумасшедшего дома — такого «лабиринта», выбраться из которого даже на волшебных конях невозможно. И чудеса этого «дивного нового мира» — совсем не отличающийся героикой чиновничий абсурд наподобие пишущих всякую «собачину» собак или говорящих рыб (не случайно, что лексически номинированные чудеса промелькнули в повести только однажды — в вуайеристских мечтаниях Поприщина о спальне ее превосходительства).

Однако «ариостовский» подтекст — это не только удобная пародическая канва, стартовая площадка для жонглирования контрастами, которое Гоголь не раз — вполне открыто — устраивал в других своих текстах (вспомним хотя бы хрестоматийную сцену из еще одной повести «Арабесок»: «Перед ним сидел Шиллер, не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Теля» и «Историю Тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестяных дел мастер...» и т.д. [3; 37]). Поприщин — не просто сниженный, шаржированный до неузнаваемости двойник Роланда. Принципиально важно, что Ариосто в повести вытеснен в подтекст, а

не выставлен напоказ¹. И такое сокрытие высокого образца можно объяснить, думается, лишь одним — невозможностью для автора «Записок» отказаться от желания самого что ни на есть подлинного чуда, которое не подлежало никакой дискредитации и сомнительное родство с которым происходящего в повести должно было быть поэтому замаскировано. В перспективе дальнейшего можно утверждать, что едва ли не весь художественный и идеологический проект Гоголя 40-х годов, рассчитанный на преобразование себя и мира, — это реализация надежды узреть чудо воочию, и надежды столь же тщетной, провалившейся. Судьба самого Гоголя до некоторой степени повторит судьбу его безумного героя.

¹ В докладе на научном семинаре, проводившемся кафедрой русской литературы Воронежского гос. университета (2010), Е.О. Козюра высказал любопытное предположение о подобном же — замаскированном и зеркальном — соотнесении Башмачкина и Калигулы. Особенно показательным, что в единственном к тому времени переводе Светония на русский язык, принадлежащем М. Ильинскому (1776), имя Калигулы «расшифровывается» не как «сапожок», а как «башмачок».

Эккурс В. К семиотике зевания: Гончаров на фоне Пушкина

Признаки странной болезни, поразившей семейство Зуровых — персонажей ранней гончаровской повести «Лихая болезнь» (1838), обнаружатся перед рассказчиком в первый же из весенних визитов к давним его знакомцам. При словах о весне, с которой рассказчик шутливо поздравит Зуровых, в целом их семействе приключится *необыкновенное движение*. И описание этого сложного, многосоставного движения, в котором «проглядывала дикая радость» [1; 30]¹, начнется с упоминания о том, что глава семейства — Алексей Петрович — зевнул. В ближайших строках о зевании героя будет сказано еще дважды, и затем в тексте зевота *зачумленных* персонажей будет постоянно фигурировать в качестве ключевого симптома *лихой болезни*, вторым по значимости после которого может считаться также не раз изображенный особый — *неестественный, дикий* — взгляд².

Это «дикарство» в повести — метафора реализованная. Источником заразы, которой были отравлены Зуровы и те, кто неосторожно с ними общался, является Вереницын (наделенный красноречивой — «эпидемической» — фамилией). А он, если верить переданным Тежеленко слухам, заполучил эту болезнь во время своих путешествий по России, поселившись в Оренбургском краю. Там Вереницын «...частенько ездил в степи и влюбился в какую-то калмычку или татарку <...> жил в улусах кочующих племен...» и т.д. И, по предположению Тяжеленко, вспомнившего об азиатских колдуньях, именно эта «калмычка из ревности заворожила ее» [1; 39-40]. Учитывая нарочитую сбивчивость антуража, здесь можно усмотреть ироническую отсылку к биографии Пушкина, смешивающую его экспедицию по пугачевским местам (а фамилия Зуровых пересекается с Зуриным из «Капитанской дочки») и поездку в Арзрум, на пути к которому действительно случилась встреча с калмычкой (что «зафиксировано» у Пушкина и в стихах, и в прозе). Правда, завершилась эта встреча совсем не роковым образом. *Любезная* героиня пушкинского послания «Калмычке» так и не увлекла лирического субъекта *среди степей* вслед за своей кибиткой — ее «**взор и дикая краса**» [3; 159] занимали его *ровно полчаса*. А в «Путешествии в Арзрум...» расставание запечатлено в еще более острающем все романтические ожидания регистре: «Калмыцкое кокетство испугало

¹ Ранняя гончаровская проза, «Обыкновенная история» и «Фрегат „Паллада“» цит. с указанием тома и страниц по: Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997- . «Обломов» цит. с указанием страниц по: Гончаров И. А. Обломов. Л., 1987. Пушкинские тексты цит. с указанием тома и страниц по: Пушкин А. С. Полн. собр. соч: В 19 т. М., 1994-1997.

² Ср. к этому о «зевательном» тексте у Гоголя: Фаустов А.А. Маршрут зевачи (из размышлений о гоголевском «Риме») // Филологический журнал. 2006. № 2(3). С. 216-221.

меня; я поскорее выбрался из кибитки — и поехал от степной Цирцеи» [8; 447]. «Колдовской» код, использованный у Пушкина откровенно пародийно, у Гончарова снова будет запущен по назначению, но лишь постольку, поскольку вся реальность «Лихой болести» гротескно смещена. Гончаров как будто подхватывает пушкинскую игру, иронизируя иронизированное.

«Степным» происхождением *болести* Тяжеленко прямо объяснит то *расположение к полям*, которое овладевает всеми ею заразившимися. И этот регресс к «дикому» состоянию особенно явно обнаруживается в эпизоде, когда Алексей Петрович с детьми отправится ненастным ранним утром удить рыбу. По дороге, ведущей мимо дома рассказчика, они *неслись с воплями*; потом «...вся ватага остановилась и начала зевать перед... окошками» дома (забегая вперед, заметим, что зевание здесь замещает речь); а затем, после того как рассказчику не удастся убедить их отказаться от своей затеи, продолжение бега будет нарисовано так: «— У! у! у! — завывли они и понеслись далее» [1; 46]. Персонажи словно превращаются в индейцев, и неудивительно, что их известная рассказчику история закончится переселением в Америку и исчезновением во время одной из прогулок: «...пустились в горы и оттуда более не возвращались» [1; 64]. Зародившись в диком мире, болезнь, описав круг, туда же и увлечет навсегда своих жертв. Неслучайно и направление ее «миграции» — с востока на запад, в сторону заката солнца, смерти.

То, что навязчивое стремление покинуть мир цивилизации выдает себя в диком выражении глаз *зачумленных*, вполне естественно. Гораздо менее понятно, почему признаком этой одержимости, и притом главным, служит в повести зевание. Достаточно заглянуть в «Обломова», где зевают ничуть не меньше, чем в «Лихой болести», чтобы удостовериться в наличии там иной, во многом противоположной «зевательной» логики. Прежде всего, антипод Зуровых — основной субъект зевания в романе, заглавный герой, унаследовавший эту свою склонность от обломовцев, среди которых зевание было возведено в ранг своеобразного каждодневного ритуала («...кто-нибудь зевнет вслух <...> За ним зевнет сосед, потом следующий, медленно, как будто по команде, отворяет рот, и так далее, заразительная игра воздуха в легких обойдет всех...» [101]). И это зевание, которое повествователь в «Сне Обломова» прямо назовет господствующей в Обломовке *повальной болезнью*, подается так, чтобы быть симптомом не просто почти непрерывной «физиологической» сонливости, но сна жизни, не способной освободиться от гнета лени и скуки. Не зря Ольга вела столь решительную борьбу с подобными проявлениями в своем избраннике обломовской природы, пресекая их еще до момента обнаружения: «Иногда только собирается он зевнуть, откроет рот — его поражает изумленный взгляд: он мгновенно сомкнет рот, так что зубы стукнут. Она преследовала малейшую тень сонливости *даже* у него на лице» [189] (обратим внимание на эту скрытую дуэль глаз и рта за право представлять лицо). К тому же дремотная неподвижность Обломова преподносится с самого начала (особенно с момента визита доктора) так, что должна восприниматься в качестве причины вполне реальных недугов, а в конечном счете, и гибели героя.

Такова открытая интенция романа, и ей Гончаров подчеркнута сле-

довал и в предназначенных для читательской публики самотолкованиях, в свете которых судьба Обломова была *воплощением сна, мертвой жизни*. Между тем, если рассматривать роман в целом, всё будет выглядеть не столь однолинейно, и это не осталось без внимания исследователей¹. Знакома читателя с героем, повествователь пояснит: «Лежанье у Ильи Ильича не было... необходимостью, как у больного или как у человека, который хочет спать <...> это было его нормальным состоянием» [8]. С одной стороны, в этой фразе синтаксически сближены болезнь и сон, а с другой — лежание (неотделимое от дремотного состояния) определяется как некая особая норма, не имеющая с болезнью и сном ничего общего. И эта «непатологическая» основа апатической позы героя не замедлит себя выказать. Обломов встречает своих гостей зевотой, и хотя, конечно, отвечает на их речи не только ею, именно она оказывается тем последним аргументом, который должен противопоставить героя миру *других*. Вдохновенная тирада о достоинстве человека, которую Обломов произнесет перед Пенкиным, закончится срывом с патетической вершины: «Обломов увидел, что и он далеко хватил. Он вдруг смолк... зевнул и медленно лег...» [26]. И это возвращение в исходную позицию прочитывается не только как знак усталости от неожиданного порыва, но и как сознание бессмысленности царящих в «другом» мире слов. Показательно, что в черновых вариантах романа интерьер обломовского жилища включал изображавшую Минина и Пожарского картину, на которой «...один сидел, зевая, на постели... как будто он только что проснулся; другой стоял перед ним и зевал, протянув руки к первому. Обломов уверял, что они не зевали, а говорили друг другу речи» [389-390]. Речь здесь иронически приравнена к зеванию.

Еще более значимо то, что сама болезнь имеет в романе весьма двусмысленный статус. Сон и угар — едва ли не единственные болезни, от которых страдали обломовцы, и это болезни нарочито «ненастоящие». Недаром если в Обломовке кто-то и умирал, то там «...долго после того не могли надивиться такому необыкновенному случаю» [84]. В свою очередь, смерть Ильи Ильича может интерпретироваться не только как осуществление прогнозов доктора (подобно тому, как это обстояло в «Лихой болести» с Тяжеленко), но и как дальнейшее следствие той *горячки*, которой Обломов заболел после разрыва с Ольгой и которая до этого служила в устах героя одной из метафор «другой» жизни: «Это болезнь... горячка, скаканье с порогами, с прорывами плотин...» [265] (а еще раньше Обломов изобразит чужой ему мир охваченным настоящей эпидемией: «...все заражаются друг от друга какой-то мучительной заботой, тоской, болезненно чего-то ищут» [138]). В таком развороте Обломов предстоит жертвой опасной заразы, которую передала ему Ольга; неудивительно, что, выздоровев от *горячки*, герой будет с содроганием вспоминать о своей недавней любви, которую «...перенес, как какую-нибудь оспу, корь или горячку...» [299]. И парадоксальным образом антипод Обломова Штольц, который в конце романа с такой тревогой заподозрит присутствие в Ольги зарождающей-

¹ Одно из наиболее интересных толкований см.: Lohff U. M. Die Bildlichkeit in den Romanen I. A. Gončarovs. München, 1977. S. 141-143 u.a.

ся неведомой болезни (как будто припомнив судьбу Адуева-старшего и его жены), свою жизнь с героиней начнет с принятия решительных «противоэпидемических» мер: он долго — и совершенно в «обломовском» духе — будет «прерывать лихорадку молодости», «давать плавное течение жизни» [351] и т.д.

* * *

Иными словами, тот обломовский недуг, приметой которого является зевание, теряет в результате подобного наложения «анамнезов» свою смертельную остроту, обращаясь из признака болезни в признак особого способа жизни, не менее рискованного, чем любой другой. И в этом отличие романа от «Лихой болести», где *болезнь* Зуровых и противоположная ей болезнь Тяжеленко (заключающаяся в неподвижности и гастрономических излишествах) неуклонно приводят к почти одинаково гибельным исходам, что подчеркнуто и композиционно: об исчезновении Зуровых и смерти Тяжеленко рассказчику сообщит доктор в одном и том же замыкающем повесть письме. Но самое, пожалуй, любопытное, что в «Обломове» болезнью (лихорадкой, горячкой...) именуется любовь, причем это в равной степени справедливо применительно и к Ольге («маленькая лихорадка» [162], «какие-то новые, болезненные симптомы» [210], и др.), и к Агафье Мавеевне («...полюбила Обломова просто, как будто простудилась и схватила неизлечимую лихорадку» [297], и др.). Более того, как раз в связи с Агафьей Матвеевной повествователь предложит целый медицинский очерк законов любви, которая рождается, как *болезнь*, имеет определенное течение и определенный набор симптомов («...сначала ослепнут глаза <...> сердце начинает биться сильнее <...> дрожат колени, являются слезы, горячка...») [297-298]. И близкую семиотику (напомним и о медицинском значении этого слова) любви мы найдем в гончаровских эпистоляриях, хотя бы в известных письмах к С.А. Никитенко от 16 / 28 августа 1860 и от 21 августа / 2 сентября 1866, причем в первом из этих писем любовь, завладевшая человеком и не пропущенная сквозь горнила анализа, характерно будет названа (что впервые заметил еще А.Г. Цейтлин¹) *лихой болезнью*. Но именно эта, пусть и чреватая уклонениями и прямыми опасностями, любовь-страсть истолковывается Гончаровым как одно из проявлений игры жизненных сил, *жизненной лихорадки*, без которых жизнь застыла бы, а человек погрузился в тоску, холод и равнодушие. Не зря поэтому о *припадках* лихорадки говорится как о том, что лишь *принимают* за болезнь те, кто не угадал благого их истока. На деле же порывы эти — «...признак живой, симпатичной, страстной и поэтической природы»². Патологический симптом превращается в итоге в симптом характерологический.

Об анализе как средстве обуздания любовной болезни сказано в гончаровских письмах немало. Но для нас особенно важно письмо к А.Ф. Кони (1888), где анализ (наряду с сопутствующими ему у Гончаро-

¹ Цейтлин А. Г. «Счастливая ошибка» Гончарова как ранний этюд «Обыкновенной истории» // Творческая история. М., 1927. С. 138.

² Литературный архив. М.; Л., 1953. Т. 4. С. 159-160.

ва наблюдательностью и юмором) является родовым для гончаровского художника свойством — воспринимать мир и самого себя в нем со стороны, как в зеркале: «Корчась в судорогах страсти, я не мог в то же время не замечать, как это все вместе взятое глупо и комично... мучаясь субъективно, я смотрел на весь ход такой драмы и объективно...» (этой способностью сполна наделен даже Райский — полупародийный двойник Гончарова: «Следя за ходом своей собственной страсти, как медик за болезнью, и как будто снимая фотографию с нее...»¹ и т.д.). И, заключая обращенный к Кони совет с меньшими потерями выходить из подобных драм, не придавать им значения большего, чем они того заслуживают, считать их *пустяком*, Гончаров заметит: «Я и печатно где-то назвал такие драмы — болезнями. Да, это в своем роде моральный сифилис, который извращает ум, душу и ослабляет нервы надолго!»². Отсылая в типичной для него уклончивой манере к «Обломову», а еще более к «Обрыву», в которых, как мы отчасти могли видеть, «медицинский» код прилагается к любви весьма методически (причем отнюдь не только к любви-страсти), Гончаров сравнит такие *драмы* с особым рода **инфекционной** болезнью. И это вдвойне любопытно, потому что *лихой болелью*, согласно словарю В.И. Даля³, называли и сифилис (а не только эпилепсию, как на это указывает академический комментарий к повести⁴). В этом плане чрезвычайно колоритным штрихом в «Лихой болести» является то, что Вереницын, по одному из неблагоприятных слухов о нем, был «влюблен в женщину сомнительного поведения» [1; 31] (а в «Иване Савиче Поджабрине» (издан в 1848), добавлю, инвективу *лихая болелью* вызовет у слуги заглавного героя не менее сомнительная баронесса⁵ [1; 144], ухаживание за которой обойдется Поджабрину очень недешево). В том же «медицинском» аспекте может быть прочитано и бегство зараженных героев «Лихой болести» в Америку — на историческую родину сифилиса.

Между тем анализ у Гончарова — это не только противоядие, позволяющее придать любовному недугу благоприятное течение. Не раз Гончаров пишет об анализе как о начале разъедающем, приводящем к тому же самому безразличию, которое охватывает человека, утратившего чуткость к игре жизненных энергий. Сошлюсь только на письмо И.И. Ляховскому (1858), в котором Гончаров предрекает своему приятелю тот же, что и у него, недуг в будущем — «*циническое ко всему равнодушие*», поскольку адресат обладает «...теми же, подчас выгодными, а подчас **ядовитыми** свойствами — пытливостью и наблюдательностью. Это обоюдоострый меч... Анализ рассекает ложь, мрак, прогоняет туман и (так как все условно на свете) освещает за туманом — бездну»⁶. С редкой степенью откровенности здесь формулируется принцип тотальной неопределенности, к которому мы еще вернемся, а пока заметим,

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 6. С. 200.

² И. А. Гончаров в кругу современников. Неизданная переписка. Псков, 1997. С. 158.

³ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1981. Т. 2. С. 257.

⁴ Гончаров И.А. Полн. собр. соч... Т. 1. С. 631.

⁵ Замечено там же в комментарии А.Г. Гродецкой.

⁶ Литературный архив. М.; Л., 1951. Т. 3. С. 148-149.

что анализ оказывается более чем подозрительным лекарством. И плоды применения его — впрочем, не в *гомеопатических* дозах (как в одном из писем Гончаров выразится о потреблении счастья, дающем возможность обманывать легко впадающее в скуку воображение), а в дозах аллопатических — сюжетно демонстрируются в историях Адуева-дяди и Штольца. Анализ вызывает синдром, во многом пересекающийся с тем, который связан с «сонной» болезнью обломовцев. И хотя, насколько можно судить, в письмах Гончаров не *зевает*, в эпилоге «Обломова» он создаст портрет шутовского своего двойника¹, построенный на соответствующих сигнальных чертах: «...литератор, полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами», который говорит со Штольцем, «лениво зевая» [380]. Художник-аналитик получает облик типичного обломовца!

Скука, которой обломовцы были проникнуты настолько, что зачастую и не ощущали ее в качестве таковой, безотчетно восполняя недостаточность собственного существования работой праздной фантазии или проецируя эту недостаточность на «другой» мир, — скука с той же неизбежностью выступает и продуктом анализа. И здесь диагностически необычайно ценно стихотворение А.Н. Майкова «Лихая болезнь» (1843), напечатанное уже в наше время, но Гончарову ставшее известным в рукописи, и в примечаниях публикатор этого текста — И.Г. Ямпольский — привел, в частности, эпистолярный отзыв Гончарова, написавшего Майкову: «Тут Вы <...> больно уязвили праздность, скуку и лень нашего века, в том числе и мою, прикрывающуюся гордым плащом какой-то странной философии...»². И действительно, цель Майкова — в обличении тех, кто, пребывая в самодовольной праздности, свысока поглядывает на культуру давнего и недавнего прошлого, и сатирическая мораль стихотворения, заглавие которого, несомненно, отсылает к заглавию гончаровской повести (опубликованной, как известно, в домашнем журнале Майковых), иронически соотносится с высмеянным в повести шаржированным «культуроборчеством». А *странная философия*, исповедуемая майковскими новейшими *мыслителями*, — это, разумеется, пресловутая рефлексия, что особенно отчетливо прозвучит в финальных стихах: «...Конечно, мы скучаем, / Но скука — это душ возвышенных печать, / И умный человек не может не скучать!...»³.

* * *

Превратившись в грех анализа, гончаровская *лихая болезнь* оборачивается у Майкова скукой, и у этого превращения есть весьма вероятный интертекстуальный посредник. Я имею в виду пушкинскую «Сцену из Фауста» (1825), в начале которой Мефистофель, издевательски утешая жалующегося на скуку Фауста, произнесет: «Вся тварь разумная скучает <...> / И всяк зевает да живет — / И всех вас гроб, зевая, ждет. /

¹ О природе этого образа см.: *Фаустов А. А.* Авторское поведение в пусской литературе. Воронеж, 1997. С. 70-71.

² *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 189.

³ *Майков А. Н.* Неизданные произведения // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 130.

Зевай и ты» [2; 383] (пушкинисты регулярно вспоминают в этом контексте высказывание Пушкина из письма к К.Ф. Рылееву, вряд ли, впрочем, известное Гончарову и Майкову: «Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа» [13; 176]). Зевота, которая в пушкинской *сцене* было означением скуки, а в гончаровской повести — *лихого* недуга, из майковского стихотворения исчезнет, передав свою роль одному из означаемых, обратив в приметную новую *лихую* напасть — скуку. И показательно, что тематические следы пушкинской *сцены* мы можем уловить и в гончаровской «Лихой болезни». Диалог Фауста и Мефистофеля завершается упоминанием об испанском корабле, который, наряду с прочим, доставил на себе — возможно, прямо из Америки — знакомую нам заразу («Да модная болезнь: она / Недавно нам подарена»), и приказом Фауста — «Всё утопить» [2; 386]. И близкий тематический комплекс обнаруживается в гончаровской повести. Помимо скрытой «сифилитической» линии с *болезнью* вполне открыто (хотя от этого не менее пародически) переплетена линия «дьявольская». Согласно еще одному из слухов о герое, «...он знается с демоном, и вообще все называли его гордецом и бранили за презрение к миру...» [1; 31], приписываемая уже и герою демонические качества (запечатленные у Пушкина и в часто цитируемом в гончаровских текстах «Демоне»). Потом о них уже без обиняков выскажется Тяжеленко («как демон-искуситель вкрадывается в душу» и т.д. [1; 40]), а за ним следом и рассказчик, чудом избежавший во время напоминающего гипнотический сеанс разговора с Вереницыным *дьявольского прельщения* [1; 42]. И тот же тематический ореол переносится на болезнь: Зуровы несутся за город, «...как будто подстрекаемые, гонимые всеми демонами ада»; «какой-то злой дух вселяется в них» [1; 35, 37]; и др. Наконец, шуточным «кивком» в сторону пушкинской *сцены* можно считать и первое из неблагоприятных сведений о Вереницыне, по которому «...он страждет отвращением к жизни и раз чуть было не утопился...» [1; 31]. Страждущий пушкинский Фауст, столь легко отдающий дьяволу распоряжение отправить на дно три сотни плывущих на паруснике, конечно, *мерзавцев*, но все же людей, у Гончарова делается героем, который, правда, всеми силами стремится распространить свой недуг на других, дабы не «влачить его целый век одному» [1; 42], но — может быть, и под влиянием неудач в этом предприятии — попытается все же утопиться сам. Однако и в одном, и в другом случае утопление оказывается самым радикальным «противоэпидемическим» средством.

Впрочем, зевание, которым в «Сцене из Фауста» заявляет о себе скука, имеет в пушкинской реальности сложную природу, равно как и само означиваемое им состояние. А.Б. Пеньковский в своей книге посвятил их анализу специальный этюд¹, пафос которого в том, что с *зевотой* (и с глаголом *зевать*) у Пушкина сопряжен целый спектр значений, возникающих за счет метафорических и метонимических сдвигов и ведущих из физиологической сферы в ментальную, причем в этой последней ученый особо различает 'скуку' и 'тоску' (если упростить толко-

¹ Пеньковский А. Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999. С. 221-228.

вания А.Б. Пеньковского¹, то скучающая душа погружена в равнодушное бездействие, а тоскующая томится в отсутствии желанного ею). И в пушкинской *сцене* исследователь видит как раз пример зевания от тоски. Однако, хотя эти лексикографические уточнения в целом необычайно проницательны, они все-таки нуждаются, в свою очередь, в некоторой корректировке (здесь по необходимости краткой).

В пушкинских текстах зевают достаточно часто, но, как можно убедиться, происходит это в нескольких типовых ситуациях, на основных из которых мы конспективно остановимся. Прежде всего, зевают тогда, когда имеют дело с чем-то неинтересным, и во многом для того, чтобы скуку свою продемонстрировать. Недаром подобная зевота была отмеченным литературно-полемическим жестом, особенно в лирике лицейского периода (в «Монахе» [1; 11], в «Тени Фон-Визина» [1; 122, 123], в посланиях «К Жуковскому» [1; 152] и «К Шишкову» [1; 181] и др.). Рождают зевоту и наводят сон сочинения, которые и сами произведены на свет *зевающей Музой*. И такое «использование» зевания Пушкин разделяет с современниками, в том числе, с соратниками по «Арзамасу» (хотя, вопреки гипотезе А.Б. Пеньковского, зевота в «арзамасских» текстах — достаточно экзотический гость). Жест этот фигурирует, к примеру, в «Видении на берегах Леты» К.Н. Батюшкова², в стихотворениях П.А. Вяземского «К перу моему» и «Погреб»³, в одной из «арзамасских» речей Д.В. Дашкова⁴. Но всего любопытнее для нас «Послание к друзьям и жене» А.Ф. Воейкова (напечатанное в 1821 году в «Сыне Отечества»), где прослеживаемая топика инструментована в «клиническом» ключе. Зевота в воейковском послании — болезнь, сопутствующая другой заразе — графомании: «Болезнь писать не хорошо, а много; / И что еще опасней — там / Свирепствует чума зевоты / От неумеренной стихи писать охоты» (и это катастрофическое распространение болезни будет проиллюстрировано одной из историй так: «Чума к читателям пристала, / От одного к другому прилипала. / Весь город зазевал...»)⁵.

Кроме того, зевают у Пушкина «по необходимости», участвуя в таких формах жизни, которые зевоту едва ли не предполагают. К примеру, в раннем «Послании к кн. Горчакову» (1819) о пребывании в *модных залах* говорится «И все вокруг и дремлют, и молчат <...> / Да изредка с улыбкою зевают...» [2; 104]; а в пушкинском письме к Е.М. Хитрово (1831) читаем, видимо, о том же (оригинал по-французски): «Вещь очень скучная, то есть обязанность, заставляет меня идти зевать, сам не знаю, куда» [14; 427] (в подлиннике *скучная* — *triste*, то есть не только 'скучная', но и 'унылая', 'грустная', 'печальная' и пр.!). Такого сорта скука также весьма заразительна, и те, кто практикует ее долго и старательно, начинают скучать уже при любых условиях. Крупным планом эта участь запечатлена в поведении Онегина первых глав романа, где герой пре-

¹ Там же. С. 187-199 и др.

² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1978. С. 359.

³ Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 92, 103.

⁴ «Арзамас». М., 1994. Кн. 1. С. 398.

⁵ «Арзамас»... Кн. 2. С. 327. На это стихотворение уже обратил внимание А.Б. Пеньковский.

имущественно **скучает** («...он равно зевал / Средь модных и старинных зал» [6; 32]), а вот **затоскует** он (и здесь мы расходимся с версией А.Б. Пеньковского об «изначально» тоскующем Онегине) после убийства Ленского, но в особенности после новой встречи с Татьяной. И знаменательно, что зевать Онегин после этого перестанет! (Особая — отклоняющаяся — разновидность такого скучающего поведения сродни эпатажу, когда свою скуку выставляют напоказ — в подражание Чайльд-Гарольду, пытаясь ее тем самым хотя бы как-то «утилизировать», но этим привлекают внимание не к спровоцировавшим зевоту предметам, а к себе. Онегин, приехав в театр, «...на сцену / В большом рассеяньи взглянул, / Отворотился — и зевнул...» [6; 13]. И дело здесь не в недостатках балетов Дидло (такое предположение Автор отвергнет в особом примечании), а в герое, в его *охлажденном чувстве*. В контрапункте с этим находятся, с одной стороны, тот фрагмент «Моих замечаний об русском театре» (1820), где саркастически обрисованы завсегдатаи театра, служащие лишь его *почтенным украшением*, вззирающие на всё с *холодной рассеянностью, зевающие* в трагедиях и т.п. [11; 10], а с другой стороны — театральное «повесничанье» юного Пушкина, который, по свидетельству И.И. Лажечникова и др., во время представления мог *зевать, шикать* и т.д.¹ В первом случае эпатаж целиком поглощается ритуальным скучанием, а во втором почти смыкается с демонстративной зевотой, призванной выразить неодобрение пьесе.)

Наконец, зевота может быть вынужденной — но не потому, что человек засыпает или не вполне проснулся, а потому, что ему мучительно тяжело бодрствовать, и это та редкая для Пушкина ситуация, когда за зеванием кроется не скука, а тоска. Наиболее яркий контекст здесь — исключенная из печатной редакции сцена «Бориса Годунова» *Ограда монастырская*, где Григорий сетует на однообразие своего житья, томительного до такой степени, что само время начинает выворачиваться наизнанку: «Днем, зевая, бродишь, бродишь; делать нечего — соснешь; / Ночью долгою до света всё не спится чернецу» [7; 263]. С.А. Фомичев справедливо соотнес эти строки с одновременно написанной «Сценой из Фауста»², и к этому можно добавить, что им также созвучны сочиненные ранее и явно аномальные для портрета скучающего Онегина начальные строфы четвертой главы романа: «Томим и ветренным успехом, / Внимая в шуме и в тиши / Роптанье вечное души, / Зевоту подавляя смехом: / Вот как убил он восемь лет...» [6; 76]. Три этих текста воспринимаются как вариации на одну и ту же тему, и во всех трех судорожная зевота является знаком некоего напряженного страдания, а кроме того — некоего рубежа, по ту сторону которого Григорий становится Самозванцем, Онегин вступает (поначалу не сознавая этого) в новую жизнь, средоточием которой является Татьяна, а Фауст решается хотя бы на какой-то поступок.

В «Сцене из Фауста» при этом немаловажно то, что тираду о скучающем / зевующем человечестве произнесет Мефистофель, между тем

¹ Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т. 1. С. 170.

² Фомичев С. А. «Сцена из Фауста» (История создания, проблематика, жанр) // Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983. С. 26.

как Фауст выскажется о ней как о *сухой шутке*. И шутка эта не только в том, что дьявол, вместо того чтобы предложить своему «клиенту» *способ рассеяться*, потчует его сентенциями. Вся соль шутки — в двусмысленности мифистофелевских слов *тварь разумная*, которые можно понять и в духе цитированного пушкинского письма к Рылееву (и позднее Мефистофель объяснит их именно так: «А доказали мы с тобой, / Что размышленье — скуки семя» [2; 385]), но и в родовом значении — как ироническую кальку с латинского homo sapiens. И если, вслед за С.А. Фомичевым, считать претекстом мифистофелевской реплики водевильные куплеты «арзамасского» Асмодея П.А. Вяземского¹ («Как не зевать! все песнь одна <...> / Иной зевает от безделья, / Зевают многие от дел...»²), где речь шла как раз об участии любого человека, а вовсе не о мучениях аристократов мысли, это второе значение получает особый вес. Мефистофель стремится выдать высокую тоску Фауста за скуку, цинически эту тоску банализировать, лишить ее всякого смысла. И не удивительно, что венчает реплику дьявола образ равнодушно зевающей смерти (впоследствии аналогичный образ появится у Пушкина еще в одном характерном контексте — в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...» (1836), при описании публичного кладбища, на котором могилы «Зеваючи жильцов к себе на утро ждут...» [3; 424]). Зевота из синонима человеческой жизни превращается в синоним человеческой судьбы, от которой не освобождает даже смерть, неотличимая — в такой одномерной реальности — от жизни. И в подобной перспективе жертвы майковской *лихой болезни*, почитающие скуку печатью *возвышенных душ*, выглядят карикатурными наследниками тоскующего пушкинского Фауста.

* * *

Имея в виду весь этот пушкинский опыт «постижения зевания» (а он, насколько можно судить, совсем не был чужд и духу языка пушкинского времени), зевоту Обломова мы могли бы квалифицировать как сугубо полифункциональную, хотя, в первую очередь, это примета определенной формы жизни, только оценочный знак ее в романе также, как мы могли уже видеть, двоятся. (Правда, и у Пушкина такого рода зевота далеко не всегда — признак наводящего сонную скуку модного или семейного существования. В послании «Моему Аристарху» (1815), к примеру, зевота — одна из примет беспечного счастья, поэтической лени: «...зевая <...> / Пишу короткие стихи, / Среди приятного забвенья, / Склонясь в подушку головой...» [1; 117]. Поза вполне «обломовская»! Нельзя не вспомнить здесь и пародийное, но совсем не случайное для эпохи батюшковское «Похвальное слово сну», в котором утверждается, что «...способность спать во всякое время есть признак великой души»³, и в котором слушание *слова* в *Обществе ленивых* завершается зевотой оратора и погружением в благодетельный сон и его самого, и благодарных слушателей.) И на этом фоне крайне любопытно, что в

¹ Там же. С. 27-31.

² Новости литературы. 1824. № 6. С. 94.

³ Батюшков К. Н. Опыты... С. 133.

«Обыкновенной истории» мы встретимся по преимуществу с вполне привычной — «коммуникативной» — версией зевания, для «Обломова» более чем второстепенной.

Субъектом зевания в «Обыкновенной истории» прежде других оказывается Петр Иванович Адуев, и то, как и почему он зевает, задает камертон, по которому и будет выстраиваться «зевательная» партитура романа в дальнейшем. А вызовет это демонстративное зевание дядюшки чтение, во-первых, письма некоего давно забытого земляка, а во-вторых, стихов племянника [1; 196, 225]. От Адуева-старшего эстафету примет Надинька Любецкая, которая и поначалу во время свиданий с Александром «...иногда на вздохи и стихи отвечала зевотой», а после появления графа она холодной зевотой пресечет попытки героя возобновить прежние отношения [1; 269, 280]. С той же самой печатью на устах приблизится к Александру друг его пылкой молодости: «Он сел подле меня и зевнул: тем и началась наша дружеская беседа» [1; 317]. А потом так же начнет зевать и сам Александр, разочаровавшись в экзальтированной любви Юлии Тафаевой [1; 373], причем его скука, возрастая в градусе и раширяясь, обратится в сопровождаемую зевотой (впрочем, редкой) скуку-тоску, от которой героя избавит на минуту лишь концерт немецкого скрипача [1; 384, 411].

На этой последней стадии скука будет — косвенно и иронически — соотнесена с болезнью, и это уже шаг в сторону от пушкинской традиции (для которой «медицинский» код в таких случаях не был типичен) к гончаровскому идиолекту. Когда Александр вернется в имение к своей матери и та увидит плачевные перемены в его облике и услышит от Евсея, что Петр Иванович называл племянника *разочарованным*, она спросит: «Что это еще за напасть такая?.. болезнь, что ли?..». А чуть раньше, причитая над исчезнувшими волосами и прочими потерями Александра, Анна Павловна скажет: «Знать, извели **лихие** люди, позавидовали твоей красоте...». Болезнь эта сродни, с одной стороны, разбойничьему нападению, а с другой — сглазу, порче, и второе из этих слов в тексте прозвучит (*да не испорчен ли*) [1; 436, 432]. Напомню кроме того, что в первоначальной — журнальной — печатной редакции романа мелькала и известная нам формула¹. Приятель Александра по его мизантропическим рыбалкам Костяков, узнав о стоимости билета на концерт скрипача, воскликнул: «Эхая лихая болезнь!» [1; 595]. Как и в рассуждении Анны Павловны, атрибут «лихости» приписывается здесь петербургскому миру (в другом плане эта топика пересекается с «Поджабриным», где она, как мы уже заметили, корреспондирует и с «любовным», и с «денежным» языком). И в общей композиции романа тлетворность Петербурга достигает апогея в недуге Лизаветы Александровны, истолкованном как результат действия навязанного героине холодного и методического порядка жизни, который вызывает в облике героини патологические изменения, странным образом делающие ее похожей на Обломова (Петр Иванович «...в ее ленивой позе и медленных движениях... прочитал причину того равнодушия, о котором боялся спросить...» [1; 459] и др.).

¹ Впервые отмечено в указанной статье А.Г. Цейтлина.

Иначе говоря, болезнь в «Обыкновенной истории» находится на другом полюсе по сравнению с зеванием. Зевотой, демонстрацией насмешливой скуки охлаждаются здесь энтузиазм (пребывающий у Гончарова в весьма запутанных отношениях с «законными проявлениями чувства» [1; 459]), и, хотя в романе эта тематическая и каузальная линия почти не прочерчена, мы можем сказать, что жертвами болезни в петербургском мире становятся, скорее, не те, кто зевает, а те, «над кем» зевают. Неудивительно, что, в противоположность «Лихой болести», по разные стороны разведены здесь также зевание и «дикость». (Добавим, что в «Обломове», где «дикость» и вообще будет предельно редуцирована, она наделяется противоречивой семантикой: атрибут этот, к примеру, прикреплен к Захару [72, 73], но подчеркнута отсутствует в картине Обломовки [79].) *Дико, дикий, дикарь* и пр. — излюбленные слова в лексиконе Петра Федорыча, целящие в Александра (и эквивалентные зевоте), и их достаточно охотно заимствует у Адуева-старшего повествователь. В конечном счете, *дикое* приравнивается к *животному* [1; 241], и чрезвычайно замечательно, что в одной из сочиненных Александром повестей место действия будет перенесено в Америку, причем, объясняя Надиньке, почему он этой повести не напечатал, герой скажет (а повествователь не преминет указать на невольно выразившийся в этих словах другой их смысл): «...там много такого, что у нас покажется дико и странно» [1; 269].

* * *

«Дикость», понимаемая в подобном ключе, систематически всплывает у Гончарова в самых разных текстах. Так, в письме И.И. Львовскому (1857) Гончаров, упрекая приятеля за его неразумное любовное увлечение, вспомнит «...анекдот, рассказанный Пушкиным в его статье об американцах, что один дикий вошел в шалаш, увидел, что двое других диких дерутся между собой: не вникнув в причину ссоры, он бросился в драку и откусил одному нос, а другой откусил ему...»¹. (Показательно, что Гончаров запомнил из обширной пушкинской статьи «Джон Теннер» тот фрагмент, где «действующим лицом» выступает рот — не говорящий, а на этот раз кусающий, и у Гончарова такое его «дикое» использование оказывается связанным отдаленным семантическим родством с зеванием. В «Обломове» герой, отбывающий в театре любовную повинность, «...зевал, как будто хотел вдруг проглотить сцену...» [248].) А в фельетоне «Письма столичного друга к провинциальному жениху» (1848) Чельский — апологет умения одеваться, а главное, *уменья жить* — в качестве последнего аргумента сошлется на закон перехода от дикого состояния к цивилизованному, причем с первым ассоциируется *порывистое, необузданное, чудовищное, безобразное* и т.п. [1; 476, 485-486, 491]. (Обратим внимание на эстетический характер этой лексики, поразительно схожей с шеллингианской фразеологией одного из любимых профессоров Гончарова в бытность его студентом Московского университета — Н.И. Надеждина, учившего о *дикой гармонии*, о *дикой*,

¹ Литературный архив... Т. 3. С. 112.

безобразной чудовищности¹ первобытного искусства.) И близкая по своему вектору, хотя и несравненно более многомерная и противоречивая по сути стадильная логика развивается во «Фрегате „Паллада“», где в программной главе о Ликейских островах (1855) жизнь дикарей аттестуется как «грязная, грубая, ленивая и буйная» [2; 501].

Даже из этих разрозненных примеров видно, что дикое у Гончарова противопоставляется прежде всего упорядоченному и, следовательно, втягивается в ту сложную игру жизни и анализа, о которой бегло уже велась речь. Естественно поэтому, что дикое может получать и совершенно другой оценочный знак. В «Обыкновенной истории» повествователь, описывая обаяние Надиньки Любецкой, заметит: «В этой грации много было дикого, порывистого, что дает природа всем, но что потом искусство отнимает до последнего следа, вместо того чтоб только смягчать» [1; 251]. Дикое в этом высказывании причастно к творческому кипению жизни, а искусство попадает в один ряд с анализом — как нечто поистине искусственное, отчужденное от нервического, хаотического брожения жизненных стихий. И во «Фрегате „Паллада“» один из основных приемов рисовки благословенных южных, тропических пейзажей² — как раз обыгрывание неразличимости в них артистического и органического, созданного и перевозданного, само по себе служащее очевидным коррективом к той идеологии прогресса, восхождения по ступеням духа, с каждым шагом все более и более просветляющего тьму дикого мира, которой придерживается Путешественник и которая пародически перекликается с проповедуемым Чельским идеалом «гармонического сочетания *наружного* и *внутреннего*» [1; 477].

В «Лихой болести» метафорический потенциал «дикости» воплощен даже в той порывистости и необузданности, с какой *зачумленные* персонажи осваивают, а лучше сказать (следуя фразеологии рассказчика), *пожирают* во время своих прогулок-припадков окрестные просторы. Не остается втуне и другая серия значений «дикости». Чудовищное, безобразное, выходя за рамки симптоматики *болести*, «населает» саму гротескную стилистику повести, где человеческое расчеловечивается и овеществляется: бабушка Зуровых «служила как бы домашним живым барометром»; у Тяжеленко «...все тело падало складками, как у носорога, и образовывало род какой-то натуральной одежды» [1; 28, 32]; и пр. Но особенно интенсивно, как то и предполагает гротескная концепция тела, задействованы в повести всевозможные его «стыки» с окружающим пространством³, и прежде всего глаза и рот, которые здесь, в отличие от «Обломова», не ведут между собой спора, но в равной мере проявляют гнездящуюся в зараженных болезнь, а кроме того, участвуют в установлении определенной эквивалентности между *лихой болезнью* и «болезнью» Тяжеленко. Рот нужен Зуровым (когда ими овладевает *болесть*) не для того, чтобы говорить, а для того, чтобы зевать, а Тяжеленко — для того, чтобы поглощать пищу. И в одном из эпизодов повести,

¹ Ср.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 420, 423.

² См. об этом: Фаустов А. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов»: Художественная структура и концепция человека. Дисс... канд. филол. наук. Тарту, 1990. С. 107 и сл.

³ См. об этом в классической книге М.М. Бахтина о Ф. Рабле.

когда выяснится, что кроме сластей и малаги у выбравшихся за город на пикник ничего нет, а нежданно обнаружившегося сыру так мало, что Тяжеленко «с презрением оттолкнул протянутый ему ломоть», антигеза эта будет нейтрализована: «...девять жадно отверзшихся ртов печально сомкнулись, а в некоторых из них послышался скрежет зубов» (и дальше последует каламбур: «...каково потерять надежду, которую почти **держали в зубах!**») [1; 57]. Отчаяние голода одинаково сомкнет и замкнет зевающие и жующие уста.

В таком гротескном горизонте зевающий рот — в первую очередь рот разинутый. Но семантика зевания включает в повести и более конкретные значения. Зараженные герои жалуются на то, что в городе они задыхаются, и их зевота — явно от недостатка воздуха, который и должно восполнить сближение с природой. А говоря шире, зевание здесь — плод пребывания в чуждом, неблагоприятном пространстве, и *зачумленные* герои повести, с таким энтузиазмом отправляющиеся ловить рыбу (в «Рыбной ловле» А.Н. Майкова (1855), с ее прозрачными автобиографическими реминисценциями¹, лирический субъект меланхолически будет сетовать на то, что близким кажется *дикой* его страстная преданность ужению), — герои эти, в конце концов, сами уподобляются рыбам, очутившимся на суше. Рассказчик, который отправится в погоню за умчавшимися на реку Алексеем Петровичем и детьми, дабы спасти их от верной гибели, найдет всех в самом ужасном состоянии: Зуров-отец сидел на берегу *с мутными глазами* и бредил; «Подле него, с разинутым ртом, лежал окунь, а далее местами, точно в таком же положении, валялись дети...» [1; 47]. Зевота и особенный взгляд тем самым окончательно выводятся за границы культуры и перестают быть даже признаками болезни.

* * *

Такова отрицающая саму себя семиотика *лихой болезни*, однако простой «физиологизацией» симптомов суть дела не исчерпывается. Пересказав неблагоприятные сведения о Вереницыне, рассказчик сделает странное признание: «...если поверить всему, что об нем говорили, то надобно было возненавидеть его; если же не верить, то возненавидеть других за черную клевету. Я не сделал ни того ни другого и после увидел, что поведение его есть следствие особенного взгляда на мир и тех наблюдений, которые... если бы он захотел, публиковал бы сам...» [1; 31]. Из двух логически возможных вариантов рассказчик не выберет ни одного, и вопрос об истинности слухов «повиснет в воздухе», отбросив миражную тень на всё происходящее. Но самое обескураживающее заключается в том, что рассказчик, который имел случай испытать на себе силу взора и нашептываний Вереницына, здесь — *post factum* — сошлется на какие-то особенные воззрения героя на мир, как если бы ничего из поведенного в повести не случилось вовсе и старательно регистрируемые рассказчиком *дикие* взоры зараженных были не приметой

¹ В связи с обыгрыванием идиллических мотивов в кружке Майковых к этому стихотворению уже привлекла внимание А. Г. Гродецкая (*Гончаров И. А. Полн. собр. соч...* Т. 1. С. 632).

болести, а тем, упоминание о чем нужно разуместь лишь в переносном смысле. Симптом на наших глазах «дематериализуется». И здесь самое время вспомнить также о некоторых других — уже собственно событийных — несообразностях повести.

Прежде всего, повествование умолчит о судьбе Вереницына: одна из его неосторожных реплик во время злополучного пикника выдает в герое организатора бегства в Америку, однако среди беглецов он назван не будет. Оборвана история и двух других зараженных — профессора и его племянницы Зинаиды, о которых повествование также забудет, подобно тому как еще раньше о них запамятует незадачливый Вереницын, сетующий — после неудачи с рассказчиком — на то, что ему придется страдать от недуга «...целый век одному и ограничиться единственными спутниками, Зуровыми» [1; 42]. Весьма загадочным выглядит и механизм распространения недуга. Тяжеленко предупреждает рассказчика об опасности общения с *зачумленным* семейством, однако, судя и по его рассказам, и по опыту самого рассказчика, единственным источником *болести* выступает Вереницын, причем, как она передается, обрисовано также чрезвычайно туманно. Тяжеленко скажет, что герой «...усыпляет, доводит до бесчувственности, а там уж и поразит своею чарою... съест ли, выпить что ли даст...» [1; 40]. И сообщит две истории избавления. Во-первых, устоит перед *чарою* некий полковник Трухин, который, начав декламировать наводившее на Вереницына тоску стихотворение, повергнет того в беспамятство (заметим, что в пушкинских «Повестях Белкина» есть, с одной стороны, полковник Бурмин, а с другой — купчиха Трюхина, так что здесь вероятная ироническая контаминация). Во-вторых, спасется сам Тяжеленко, запев своим скрипучим голосом песню и обратив Вереницына в бегство. Однако рассказчику к такому пародийному использованию арсенала культуры прибегать не понадобится: от нашептываний Вереницына он просто заснет и тем самым — поставит под вопрос рассуждения Тяжеленки. Очутившись как будто бы в руках Вереницына, рассказчик делается для заразы неуязвимым. В итоге мы можем только гадать, как же на деле происходит «отравление». И эта компрометация «физиологической» версии Тяжеленки целиком совпадает по своему направлению с отмеченным выше превращением в мировоззрение диких взоров Вереницына. Портрет странной болезни и на этот раз двоятся между телом и духом. К тому же в повести есть эпизод, нарочито симметричный спасению рассказчика: когда тот на пикнике разразится вдохновенной речью, пытаясь открыть Зуровым глаза на их бедственное положение и на виновника их заболевания, завершится это тем, что слушатели заснут *мертвым сном*.

Вся эта путаница непосредственно связана с той особой позицией, которую занимает в повести рассказчик. В самом начале мы узнаем, что три лета подряд он проводил в деревне у своего дядюшки, который с помощью искусно приготовленной наливки намеревался *восстановить порядок* в его нервной системе. На четвертое лето, когда после смерти дядюшка рассказчик станет наследником, он займется «приведением в порядок дел» [1; 29]. И затем в роли вызывающего беспорядок, энтропийного начала в повести будет выступать *болезнь* (что закреплено и лексически [1; 44, 55]), которой рассказчик тщетно будет противостоять.

Рассказчик, одним словом, непрерывно оказывается перед лицом некоего беспорядка, и это конечная причина той информационной и событийной недопроясненности, которая время от времени обнаруживает себя в повести. Собственно, на первой же странице повествования рассказчик чистосердечно признается в своих более чем скромных возможностях. Обещая описать недуг *со всевозможною подробностью*, он предупредит читателя, что все эти наблюдения «...к сожалению, не запечатлены верностью взгляда и ученым изложением, свойственным медику» [1; 26]. За исследование болезни берется неспециалист, который, в лучшем случае, способен заметить какие-то черты недуга, но не проникнуть в его суть, а потому черты эти обречены быть беспорядочным агрегатом частей, за которыми невозможно уловить присутствие осмысленного целого.

* * *

Вообще, эта озабоченность порядком является одной из основополагающих интенций гончаровской реальности. Порядок у Гончарова повсюду стремится восторжествовать над беспорядком, и в «Обыкновенной истории», в особенности, вырисовывается подлинная идеология порядка, подчиняющего себе всё существование и опирающегося на разветвленную систему представлений о *порядочных*: ужине, месте, писателе, женщине, человеке и т.д. А во «Фрегате „Паллада“» при виде шторма Путешественник произнесет знаменитые слова: «— Безобразия, беспорядок!..» [2; 243]. Тот же счет предъявляется здесь не только человеческому миру, но и природе! И во многом сквозь призму того же противопоставления Гончаров воспринимал свое творчество, отличительный признак которого усматривал в превышении рождающей силы над организующей (С.А. Никитенко он напишет (1860): «...страдаю от обилия материала и от неумения распорядиться им»), фантазии — над пониманием (это программно формулируется в «Лучше поздно, чем никогда» (1879)). Характерно, что одной из ключевых метафор писательства служит у Гончарова зодчество, причем в различных контекстах она поворачивается разными гранями. Так, в письме И.И. Льховскому (1857) Гончаров уподобит «Обломова» *большому городу* и затем обозначит точку зрения жителя-автора так: «...обозревает его весь и смотрит, где начало, середина, отвечают ли предметы целому... а не вникает, камень или кирпич служили материалом...»². Свое искусство тут Гончаров определяет как умение узреть художественное создание в его целом, как на плане, и тем самым освободиться от давления подробностей, преодолеть их. В ряде текстов, напротив, акцент смещается на другое — на *упорство, громадный труд, умственную деятельность* и т.п., которых «требуется построение целого здания романа»³, и в «Необыкновенной истории» (1875 — 1876, 1878), сравнив свои художественные замыслы с видом на обширный край (с городами, селами и

¹ Литературный архив... Т. 4. С. 124.

² Литературный архив... Т. 3. С. 119.

³ И. А. Гончаров и И. С. Тургенев. По неизданным материалам Пушкинского Дома. СПб., 1923. С. 31; *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1952. Т. 8. С. 175.

пр.), открывающийся с горы, Гончаров напишет: «Тяжело и медленно было спускаться с этой горы, входить в частности, смотреть отдельно все явления и связывать их между собой!»¹. И это уже явная уступка диктату материала, который заставляет считаться с собой и не разрешает довольствоваться выработкой одной архитектоники. А в письме М.М. Стасюлевичу (1871) перед нами — полная капитуляция перед деталями и частностями: «...принялся было строить дом, то есть писать что-то, по обыкновению, сам еще не зная хорошенько, что из этого выйдет...»². «Архитектурная» метафора пробегает все фазисы смысловой дуги, соединяющей ум и фантазию, анализ и жизнь, полюс порядка и полюс беспорядка, принимая, подобно прослеживаемым нами «болезненным» симптомам, различные, взаимоисключающие значения. И тут нужно припомнить, что во «Фрегате „Паллада“» беспорядок может фигурировать и совсем в ином, чем тот, о котором мы говорили выше, контексте. Восхищаясь роскошной южной природой, Гончаров посетует на ее излишнюю — до приторности — артистичность: «Мало поэтического беспорядка, нет небрежности в творчестве... нет отступлений, в которых часто больше красоты, нежели в целом плане создания» [2; 252]. Это уже откровенное пренебрежение законами зодчества!

Беспорядок, иными словами, оказывается у Гончарова и тем, с чем ведется борьба (и победа над чем вменяется в заслугу), и тем, что сродни жизни, ее творческим стихиям, тем, что находится в рождающем начале. И эта первичность беспорядка, с каким бы знаком она ни оценивалась, дает возможность понять двусмысленную семиотику «гончаровских» недугов, которая, произвольно меняя семантику зевания, то сближала его с «дикостью» (в «Лихой болести»), то противопоставляла их (в «Обыкновенной истории»), то вообще выводила «дикость» из игры (в «Обломове»). Всё выглядит так, как если бы Гончаров каждый раз заново начинает «приручать» беспорядок, размечая его, составляя систему ориентиров, которые должны придать видимость смысла заведомо бессмысленному. Порядок навязывается тому, что ему сопротивляется, и потому порядок этот никогда не может обрести завершенную, устойчивую форму. В результате едва ли не любая вещь может сделаться приметой чего угодно. Это симптом с универсальным означаемым, да еще и симптом, который в любую минуту может перестать быть знаком. И тут принципиальная разница между Пушкиным и Гончаровым, между пушкинским временем и временем гончаровским.

Ж. де Местр писал о том, что беспорядок, царящий во вселенной, был бы невозможен без предшествующего ему порядка, и предлагал воображать вселенную в виде «...огромного кабинета естественной истории, разрушенного землетрясением», где взгляд «...без труда восстанавливает мысленно то, что злая воля сломала...», а кроме того, способен узреть и «воскрешающую порядок руку»³. Этот скрытый порядок и есть то, что делает знак знаком, что позволяет поставить в соответствие символу некий пусть и иероглифичный, но смысл. И в подобном —

¹ Сборник Российской публичной библиотеки. Пг., 1924. Т. 2, вып. 1. С. 11-12.

² М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб., 1912. Т. 4. С. 112.

³ Местр Ж. де. Санкт-Петербургские вечера. СПб., 1998. С. 441-442.

культурно-семиотическом — плане движение к середине XIX века заключается в том, что беспорядок и порядок меняются местами, что смысл захватывается, поглощается предметностью и знаки утрачивают свою автономность¹. И крайне интересно, что то же самое наблюдается (с некоторым «опережением») в развитии европейской медицины, где, как это показал М. Фуко², к началу XIX столетия изменяется концепция симптома, который из видимого знака невидимой болезни превращается в составную часть недуга, находящуюся на одном уровне с ним.

И именно здесь — граница между «зевательной» логикой у Пушкина и у Гончарова. Если у Пушкина зевание распределено по нескольким функциональным классам и предстает в виде серии омонимов, то у Гончарова вся «зевательная» симптоматика предельно смазана, полисемича — постольку, поскольку сама по себе лишена смысла и всякий раз включается в новые тематические сочетания, определяемые той или иной стратегией «освоения» беспорядка. (Под таким углом зрения совсем не случайно, что у Пушкина зевота не является симптомом, в медицинском его понимании, а у Гончарова это именно симптом, обозначающий то, что всегда может обратиться в болезнь или даже в *болезнь*.) У Пушкина лишь Мефистофель, с демоническим равнодушием вззирающий на жизнь, которая под его взором становилась чем-то безразлично плоским, мог сказать о том, что зевает *всяк*, любой человек, у которого на то всегда отыщется какая-нибудь своя причина. Между тем у Гончарова это *всяк* перемещается в авторский кругозор, но перемещается не потому, что писатель смотрел на мир мефистофелевскими глазами, а потому, что откровением этого мира была бессмыслица. Из двух возможных стратегий — находить для называния различных явлений новые слова или изменять семантику старых — Гончаров предпочитал вторую, более экономную, а главное, более «упорядоченную», не идущую на поводу у беспорядка. И зевота — в числе других симптомов и знаков — принадлежала к тому арсеналу, в котором у Гончарова всегда был наготове запас универсальных образов. Так что зевнуть в гончаровской реальности действительно может *всяк* — по крайней мере, в тот момент, когда автор не захочет искушать судьбу и когда он, отвечая на очередной ее вызов, решит прибегнуть к уже испытанному «оружию».

¹ Ср.: Фаустов А. А. Язык переживания русской литературы. Воронеж, 1998. С. 53 и др.

² Фуко М. Рождение клиники. М., 1998. С. 142 и сл.

Экскурс С. «Ошибка» и «история» в повествовательном пространстве Гончарова и Достоевского

Пожалуй, ни в одном другом произведении русской литературы ошибка не становится предметом столь пристальной рефлексии, как в гончаровском «Обломове» (1859). К этой категории прибегают все три его центральных персонажа (а вслед за ними и повествователь), она отсылает к ключевой для «Обломова» истории любви заглавного героя и Ольги и порождает своего рода лексико-сематический сюжет, сопровождающий развитие событий и магистральный для романа.

Основная коллизия этого сюжета в том, можно ли считать *поэму любви* чем-то истинным или нет. И первое его звено событийно не слишком далеко отстоит от начала *поэмы*. Услышав от Ольги троекратное «люблю» и удостоверившись как будто бы в реальности своего счастья, Обломов вдруг усомнится в его подлинности и неизбежности. И за всеми психологическими резонами, подсказанными любовной тревогой, откроется нечто большее — страх ошибки. Логика Обломова, которая — с некоторыми вариациями — выразится и в написанном им тогда же письме к Ольге, сводится к тому, что ошибочность их любви напрямую обусловлена случайностью их сближения: «Она (Ольга. — А.Ф.) готова была к восприятию любви <...> и он (Обломов. — А.Ф.) встретился нечаянно, попал ошибкой... Другой только явится — и она с ужасом отрезвится от ошибки!» [195]¹.

Следующее звено — диалог с Ольгой, прочитавшей письмо. Не отвергая подобной возможности, героиня скажет, что *не боится ошибки*, пересиливает боязнь: даже если их встреча и является ошибкой, то испытанное счастье искупает грядущие слезы и боль, в которые она верить не желает. В итоге *ошибка* перемещается в новую систему координат. Для Ольги — в противоположность Обломову — их любовь может оказаться ошибочной не потому, что изначально была лишена достаточного основания, а потому, что будущее не предрешено, и она обвинит героя в *неблагодарности* к жизни, с ее дарами. А он переведет это на свой язык так: «Ведь не одна любовь, ведь вся жизнь такова <...> и если отталкивать всякий случай, как ошибку, когда же будет — не ошибка?» [204].

Еще одно звено сюжета — объяснение героев во время прощального их свидания, и *ошибка* здесь снова изменит свое значение. До сих пор под нею подразумевалось — с подачи Обломова — прежде всего то, что Ольга приняла героя за другого. Теперь же Ольга будет укорять себя за

¹ Здесь и далее «Обломов» цит. с указанием страниц по: Гончаров И.А. Обломов. Л., 1987, «Обыкновенная история» и «Обрыв» — с указанием тома и страниц по: Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997-; тексты Достоевского — с указанием тома и страниц по: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972-1990.

самонадеянность, за то, что ошибочно полюбила в настоящем Обломове — будущего, такого, каким он должен был бы — по указке Штольца и под ее водительством — сделаться, каким она хотела бы его видеть.

И заключительное звено — предложение Штольцем руки и сердца Ольге, представляющее собой что-то среднее между допросом обвиняемого и психоаналитическим сеансом. Выслушав *исповедь* героини и воспользовавшись в качестве главного аргумента обломовским письмом, Штолец объявит себя тем самым *другим*, который мерещился Обломову, и убедит Ольгу, что это уже окончательно — не ошибка, но истина. А в рукописной редакции фабульно более позднего разговора со своим другом Штолец аналогичным образом утешит и его, сказав об Ольге: «...воспоминание того, что она любила в тебе, она перенесет, а может быть, уже и перенесла в другую любовь» [487].

Одним словом, *поэма любви* перечеркивается Штольцем как нечто неистинное и подлежащее исправлению, и подобный взгляд целиком соответствует облику героя, который шел по избранной им дороге существования так, «...как будто он жил вторично, проходил знакомые места» [130]. Штолец в этом смысле — герой без истории, предполагающей, с одной стороны, признание качественно нового, «прыжка» (как это называл С. Кьеркегор)¹, а с другой — невозможность аннулировать однажды произошедшее. И в способности иметь свою историю Штолец отказывает и другим.

Между тем хотя опасения Обломова в романе как будто бы сбываются, в кругозоре самого героя такое развитие событий получает иное — и более чем «историческое» — значение. *Погасание* Обломова до встречи с Ольгой иллюзорно восполнялось мечтою — после расставания с возлюбленной, в которой мечта сначала воплотилась наяву, а затем была отнята, герой надежду на будущее утратит (и все, что совершится потом, лишь закрепит это положение вещей). Случай, о котором нельзя было с уверенностью утверждать, ошибка он или нет, разоблачив, казалось бы, свою ошибочность, обернется неотвратимой судьбою, но при этом разделит жизнь Обломова цезурой реального, придаст биографии героя если и не трагическую, то эгегическую — требующую от человека не равенства своей судьбе, но покорности ей — завершенность.

И другой — во многом полярный — вариант означивания случившегося возникает в кругозоре Ольги. Окруженная во время заграничного бегства *поклонением* Штольца, Ольга, которую до этого мучила вина за ее ошибку, за провал любовной миссии, вскоре «...перестала уважать свое прошедшее, даже стала его стыдиться...» [319]. И потому *исповедь* перед Штольцем героиня хотела бы начать с того, чтобы вместо обломовского «...сказать другое имя, выдумать другую историю», а закончила, «...как будто пересказывала чужую историю» [324, 325]. Вручая свое будущее Штольцу, Ольга отречется от выпавшего ей и с облегчением

¹ Имя Кьеркегора в связи с Достоевским называлось со времен Л. Шестова не раз. Любопытно, однако, что оно будет упомянуто и в связи с Гончаровым, которому П. Г. Ганзен напишет о Кьеркегоре так (1878): «Вот был Dialektiker! «Сам чорт его не переспорит!» говорили о нем, а Вы бы его полюбили!..» (Литературный архив. М.; Л., 1961. Т. 6. С. 73).

согласится с тем пониманием своей любви к Обломову, которое предложит ей герой.

Впрочем, такая разочаровывающая измена Ольги самой себе в печатной редакции романа будет смягчена. В черновой рукописи кульминацией *исповеди* было признание: «...я вас любила <...> до Обломова. В Обломове искала вас...» [491]. Ошибкой здесь было даже не то, что героиня приняла Обломова за неведомого другого, но то, что она не узнала сразу предмет своей любви и перенесла на Обломова то, что должно было бы достаться уже известному ей герою. Да и в самой *исповеди* будет сделана одна символическая купюра: в рукописной редакции Ольга *без смущения* рассказывала Штольцу обо всем — в окончательной версии она обойдет молчанием *душный вечер в саду*, приступ любовного лунатизма. Часть своего прошлого, своей истории героиня сохранит для себе. Но так или иначе (преодолеваемый) страх ошибки может служить в романе основой повествовательной самоидентификации, а стыд за ошибку¹ (вытесняющий вину за нее) такую возможность блокирует, препятствуя Ольге стать полноценным «автором истории своей жизни» (как выразился бы П. Рикёр).

* * *

За десятилетие до публикации «Обломова» близкая сюжетная диспозиция реализуется в «Белых ночах» Достоевского (1848) — произведении, связанном с гончаровским романом и различными схождениями в рамках «мечтательной» характерологии. Правда, Настенька не принимает Мечтателя за своего жениха, но изменение вектора ее симпатии к рассказчику отмечено двумя знаменательными зеркальными формулами: «Зачем он — не вы?» > «О, если б вы были он!» [2; 131, 140] (а учитывая, что оба «мужских» персонажа лишены собственных имен, такая эквивалентность еще более разительна, так что героиня не только в порядке утешения была вправе воскликнуть в прощальном письме к рассказчику: «...если б я могла любить вас обоих разом!» [2; 140]). Тем не менее ни о какой ошибке героини говорить тут нельзя (в отличие от гончаровской Ольги Настенька остается верна себе); соответственно, и в лексико-тематическом фокусе *сентиментального романа* оказывается не *ошибка*, а другое, сопряженное с ней понятие — *история*.

Решив разузнать *всю подноготную* Мечтателя, Настенька попросит его рассказать свою историю. И за этим последует крайне любопытный обмен репликами:

— Историю! — закричал я, испугавшись, — историю! Но кто вам сказал, что у меня есть история? у меня нет истории...

— Так как же вы жили, коль нет истории? — перебила она смеясь.

— Совершенно без всяких историй! так, жил, как у нас говорится, сам по себе, то есть один совершенно... [2; 110].

История во множественном числе — это, конечно (в толковании В.И. Даля), происшествие, приключение, случай и т.д. (и подобное словопотребление для Достоевского не редкость), но особенно —

¹ Напомню здесь об известном лотмановском противопоставлении страха и стыда как двух семиотических механизмов культуры.

встреча. Отсутствие истории синонимично для Мечтателя именно отсутствию связи с другими людьми, отъединенности (отсюда позднейшая борьба Достоевского с культивируемым современностью духом *обособления*). И хотя Настенька все же заставит Мечтателя рассказать историю о себе (убедив, что таковой у него не может не быть), под конец она сама и дезавуирует «исторический» статус услышанного: «— Неужели и в самом деле вы так прожили всю свою жизнь? <...> это вовсе нехорошо так жить...» [2; 118]. История «нехороша», собственно, уже с коммуникативной точки зрения: рассказчик — в противоположность Настеньке, с ее вполне канонической *историей* (выделенной в особый вставной текст) — не сможет надолго воспользоваться местоимением «Я». Разумеется, это стандартная повествовательная уловка (и Мечтатель так и объяснит свое предпочтение: «...уж позвольте мне... рассказывать в третьем лице, затем что в первом лице все это ужасно стыдно рассказывать...» [2; 114]), но в *романе* она наделяется добавочным смыслом.

Персонаж истории Мечтателя — не просто условное подставное лицо: это — *тип, характер*, даже и не человек, а *существо среднего рода*, которое лишено персональной идентичности постольку, поскольку не способно выйти из калейдоскопического измерения фантазии в измерение реальности. Если гончаровская Ольга, рассказывая Штольцу свою любовную историю, отчуждает ее от себя и тем самым подавляет стыд за нее, то Мечтатель рассказывает о себе в третьем лице, так как своей истории не имеет и стыд испытывает от этого. И такую жизнь без истории он в результате осудит как *преступление и грех*, повторив по воле автора характеристику мечтателя как *олицетворенного греха* из «Петербургской летописи» 1847 года.

Встреча Мечтателя с Настенькой в такой перспективе — это преодоление греха, и то, что в руки читателя вручаются воспоминания рассказчика, в которых он заговорит о себе в первом лице, может восприниматься как будто бы в качестве симптома избавления от «мечтательного» комплекса. Однако воспоминания эти — особого рода. Написанные спустя пятнадцать лет (о чем Мечтатель обмолвится под занавес), они свидетельствуют о том, что эта ничем не закончившаяся и ничего не переменившая встреча и была единственным соприкосновением с *настоящей жизнью*, была (как говорится в последних строках, обрывающихся вопросом и многоточием) той *целой минутой блаженства*, которой должно хватить на *всю жизнь человеческую*. Сама псевдодневниковая композиция текста, создающая эффект «погружения» в минувшее, является одновременно воплощением и невозможности освободиться от притяжения травматического события, и того, что событие это переместилось в разряд фантазматических образов, которые обречены воспроизводить исчерпавшая себя в бесплодном напряжении мечта¹.

¹ Подробно об особом поведении времени в *романе* см.: Фаустов А.А. Мечтатель // Фаустов А.А., Савинков С.В. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998. С. 105-114. Ср. также: Кроо К. Тема времени в аспекте *минутности* и *целостности* в романе Ф.М. Достоевского «Белые ночи» // Studia Slavica Savariensia. Szerk. Szombathely, 2008. V. 1-2. С. 165-180.

И, может быть, наиболее колоритная параллель к этой безысходной сюжетно-нарративной структуре представлена у Достоевского в романе «Игрок» (1866)¹. Подобно тому как мечтатель движется в заколдованном круге мечты, игрок движется в заколдованном круге игры, и разница между двумя этими характерами разве лишь в том, что один питается воспоминаниями, а другой — никогда не сбывающейся надеждой завтра же *из мертвых воскреснуть и человека обрести в себе* (этой разнонаправленностью обусловлено то, что *записки* Алексея Ивановича — рассказчика «Игрока» — имитируют привычную дневниковую форму, в которой акт записывания приближен по времени к записываемому). Заключительная фраза романа об игроке «Завтра, завтра все кончится!» [5; 318], фрагментируя текст, подтверждает этим как раз то, что ничего кончиться не может, что конец недостижим. И «Белые ночи», и «Игрок» — пример открытого нарратива, в котором размывающая личную идентичность инстанция (мечта / игра) скрыто или явно одерживает верх над любовью, над «эротическим синтезом», без которого (как в более широком плане полагал С. Кьеркегор) история разворачиваться и не может, — пример рассказа о жизни с единственным недосозревшим событием.

Эта параллель особенно важна потому, что позволяет высветить в судьбе Мечтателя нечто затененное. Игрок — человек, который привык все ставить на карту, вверять себя случаю, но и Мечтатель едва ли не в такой же степени зависит от капризов фантазии. Алексей Иванович, поглощенный стихией игровой алеаторики, не угадает того, что Полина любила не Де-Грие и не мистера Астлея (в которых он подозревал удачливых соперников), а его. Но и Мечтатель, решившись выбрать из сплетенной фантазией паутины, примет Настеньку за оживший персонаж своих грез, которого он давно ждал. История и Алексея Ивановича, и Мечтателя — «ошибочная» история.

Этот расклад ролей противоположен «Обломову», где, при всех смысловых метаморфозах *ошибки*, субъектом ее выступала героиня, а объектом — герой. Ошибки последнего имели «тактическую» природу (история с письмом или увенчивающая ее мольба Обломова о поцелуе), и Гончаров симптоматично не включит в печатный текст внутренний монолог своего героя: «Только ему суждено ошибаться; все ошибки у него! Мысль его — ошибка, каждое слово — ошибка» [470]. Такое различие в «залог» предопределено восприятием случайности: гончаровский герой боялся случая как возможной ошибки — рассказчика в «Белых ночах» и в «Игроке» по самой своей сути не в состоянии распознать в случае ошибку действительную (и поэтому также слово это в обоих произведениях занимает более чем периферийное место).

* * *

Иначе говоря, ошибка в «Белых ночах» (как и в «Игроке») оказывается следствием внутренней необеспеченности, «случайности» человека, которая и есть *преступление и грех* (сообщая Н.Н. Страхову о

¹ Ср. о нем: *Nohejl R.* Alles oder nichts. Die Gestalt des "Spielers" in den Romanen Dostojewskis // F. M. Dostojewski. Dichter, Denker, Visionär. Tübingen, 1998. S. 63-88.

замысле «Игрока» (1863), Достоевский так аттестовал своего героя: «Он поэт в своем роде, но дело в том, что он сам стыдится этой поэзии, ибо глубоко чувствует ее низость...» [28-II, 51]). Но тогда сфера проявления ошибочного — это переход от внутреннего к внешнему, пространство поступка, испытания человеком себя. И в статьях Достоевского начала 60-х годов, «почвеннического» периода мы встречаемся с настоящей апологией ошибки как почти необходимого опыта реальности. Достоевский не раз приводит поговорку *Ошибку в фальшь не ставят*, пишет о том, что дело не в ошибках, а «...в правдивости и прямоте побуждения, в любви» [18; 67], что «...только через ошибки мы придем к истине» [19; 182], и замечает даже, что «...гениальные-то люди и ошибаются чаще всего в средствах к проведению своих мыслей, и часто чем гениальнее они, тем и крупнее ошибаются» [20; 74]. Однако подобное истолкование ошибки как продукта воодушевления и пути к истине будет непродолжительным.

Уже в «Преступлении и наказании» (1866) Достоевский понизит ошибку в ранге и превратит в элемент «арифметической» логики, оперирующей однозначными, взаимоисключающими понятиями «правильного» и «неправильного». Лужин и Дуня, например, рассуждают об ошибках в связи с матримониальным проектом, а Лебезятников вспоминает о некоем парижском профессоре, идея которого была в том, что сумасшествие — это «...ошибка в суждении, неправильный взгляд на вещи», и который излечивал больных, опровергая их, действуя *логическим убеждением* [6; 325]¹. Но особенно значимо, что Достоевский противопоставит в романе сферы ошибки и преступления / греха (и последние уже не метафора, как в «Белых ночах»).

Один из пунктов, по которым учинит свое провокационное дознание Порфирий Петрович, спрашивая Раскольникова о его теории, заключается в том, что она едва ли не предполагает *путаницу, ошибочные случаи* смешения двух разрядов людей, *обыкновенных и необыкновенных*. И этот зазор в теории, для Порфирия Петровича ставший психологической уликой против героя, действительно явился для Раскольникова соблазном себя идентифицировать, и убийство как раз должно было послужить тем аргументом, который позволил бы герою подвести себя под одну или другую рубрику. Однако главная коллизия возникнет в итоге не потому, что Раскольников не захотел признать себя *ошибочным случаем* (несмотря как будто бы на всю несомненность такого вывода), а потому, что вплоть до последнего разговора с сестрой само убийство он считает (или, по крайней мере, оправдывает себя этим) не более чем *ошибкой*, отказывает ему в имени *преступления* и даже выставляет в качестве благодарения, за которое *сорок грехов простят*².

¹ По всей видимости, здесь подразумевается Ф. Лере (см. о нем: Фуко М. Психиатрическая власть. СПб., 2007. С. 170-203).

² Ср. глубокие замечания Г.А. Мейера о Раскольникове: «Злоумышляя, мы попадаем в заклятый круг все разрастающихся наваждений и предаемся «с феноменальным легкомыслием» призрачным расчетам и предрешениям»; «Совершив преступление, он точас увидел на практике его чудовищную нелепость, но от своей идейки отказаться не мог: она вселилась в него наподобие микроскопических существ, приснившихся ему...» (Мейер

Другими словами, если *ошибочка* Раскольников (как издевательски выразится Свидригайлов)¹ — в том, что он не за свое дело взялся, принял себя за другого, то подлинное его заблуждение — в том, что он низвел преступление / грех до ошибки, до погрешности, которой можно пренебречь, до не-события, настоящая переоценка которого героем будет обещана читателю лишь в конце эпилога романа. И с этим напрямую сопряжено то, что Достоевский, который начал писать роман в форме исповеди, затем — в третьей редакции — переменит *рассказ от него* на *рассказ от себя* (мотивировав это так: «Исповедью в иных пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить, для чего написано» [7; 149]). Основой истории собственной жизни могло быть осознание рассказчиком своего греха, но не калькуляция и анализ ошибок. (Напомню — в другом развороте — концовку «Записок из подполья» (1864), где рассказчик вызывающе объявит ошибкой сами свои записки: «...мне было стыдно, всё время как я писал эту *повесть*: стало быть, это уж не литература, а исправительное наказание» [5; 178]. Письмо оказывается для Подпольного человека тем же, чем каторга для Раскольникова, но ни к чему рассказчика не выводит, а лишь увлекает в дурную, постыдную бесконечность повествования, уподобляясь в этом мечте в жизни Мечтателя или игре в жизни Игрока.)²

Подобное распределение функционально-ценностных полномочий между ошибкой и грехом в целом сохранится у Достоевского и в дальнейшем³. Не пытаясь в столь сжатых рамках обозреть всю эту чрезвычайно многосоставную и многовариантную панораму, сошлюсь, к примеру, на одну из глав «Дневника писателя за 1877 год», целиком посвященную вопросу о *военных ошибках* России во время турецкой кампании, или на «Братьев Карамазовых» (1879 — 1880), заключительная книга которых так и озаглавлена — «Судебная ошибка». В обоих случа-

Г.А. Свет в ночи (о «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. Frankfurt a. M., 1967. С. 56-57, 194). Из многочисленных работ на эту тему ср., напр. антологию: Raskolnikov and Svidrigailov. Philadelphia, 2004; а также: *Светельский В.А.* Личность в мире ценностей (Аксиология русской психологической прозы 1860 — 1870-х годов). Воронеж, 2005. С. 146-163.

¹ Т.В. Цивьян в разговоре с автором высказала убедительное предположение о том, что в романе могла откликнуться знаменитая реплика Талейрана, произнесенная по поводу инспирированного Наполеоном убийства герцога Энгиенского: «Это хуже, чем преступление, — это ошибка». Только логика Талейрана при этом, конечно, переворачивается; Достоевский в одной из статей (1861) не без сарказма назовет его «...какой-то практический мудрец нашего времени» [19; 124], а во «Времени» (1862) на русский перевод мемуаров Талейрана будет помещена анонимная рецензия, где тот аттестуется как человек беспринципный и корыстный.

² Замечу в связи с этим, что к концу 60-х годов относится и замысел Достоевского «Житие великого грешника».

³ Крайне интересно — в качестве контрпараллели — то, что Л.Н. Толстой в «Соединении и переводе четырех Евангелий» (1881) целенаправленно приравнивает грех к ошибке / заблуждению и, соответственно, переводит «евангельский» грех как ошибку. Впрочем, здесь можно было бы сослаться и на определенную этимологическую и богословскую традицию истолковывать грех именно как ошибку, о-грех (ср., к прим.: *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины (I). М., 1990. С. 179-180).

ях ошибка — это промах мимо реальности, плод несовпадения теоретического разума и разума практического. И в «Дневнике» это будет подвергнуто детальному обсуждению. Достоевский тут вообще не захочет называть неудачи русской армии *ошибкой*: «...это вовсе не наша *ошибка*, а лишь новый военный факт, вдруг вышедший наружу...» [26; 39]. В отличие от ошибки факт нельзя предвидеть во всей полноте и рассчитать; он неподвластен теории и узнается лишь в опыте, что парадоксально суммировано в дневниковой записи 1881 года: «Христос ошибался — доказано! Это жгучее чувство говорит: лучше я останусь с ошибкой, со Христом, чем с вами» [27; 37]. И такой взгляд на ошибку, как несложно заметить, зеркально противоположен статьям начала 60-х годов.

В свою очередь, грех — этот спутник-антипод ошибки и крайний «негативный» случай факта — предстает у Достоевского в двойном смысловом освещении. Нападая в «Дневнике писателя за 1876 год» (в разделе «Сила мертвая и силы грядущие») на римское католичество, Достоевский, в частности, инкриминирует ему то, что оно провозгласило *безвинность* человека в его грехах, объявив их порождением нищеты. Мысль эта перейдет и в *поэму* о Великом инквизиторе, который скажет Христу, что спустя столетия *премудрость и науки* докажут: «...преступления нет, а стало быть, нет и греха, а есть лишь только голые» [14; 230]. И вслед за этим Инквизитор нарисует свою картину будущего счастливого общества (что-то вроде золотого века наоборот), где людям разрешено будет и грешить, но только с позволения тех, кто будет стоять над ними и кто возвестит, что взял «...грехи их для счастья их на себя...» [14; 237]. Такого рода человек, освобожденный от ответственности за преступление и грех (которые нейтрализуются либо путем их подчинения логике причинности, либо путем подчинения самого человека социальному Сверх-Я), перестает быть субъектом своих поступков, утрачивает себя. Неудивительно, что в рукописной редакции «Преступления и наказания» можно найти такую запись о Раскольнике: «С самого этого преступления начинается его нравственное развитие, возможность таких вопросов, которых прежде бы не было» [7; 140]. Преступление / грех не то чтобы оправдывается (или тем более разрешается), но оказывается воротами к Истине¹.

Однако у спора Достоевского с католицизмом и атеизмом — всемирными силами «обособления» — была и другая сторона. И здесь необходимо вспомнить, что два героя Достоевского, воплощающих собой (при всей их разности) и программно выражающих суть православного мироощущения (как его понимал Достоевский), — Макар Иванович Долгорукий в «Подростке» (1875) и старец Зосима в «Братьях Карамазовых».

¹ Здесь стоило бы вспомнить ироническое рассуждение Л. Шестова о двоякой генеалогии рода человеческого: «Часть людей действительно произошла от согрешившего Адама, чувствует в своей крови грех своего предка, мучается им и стремится к утраченному раю, а другие и в самом деле произошли от несогрешившей обезьяны, их совесть спокойна, они ничем не терзаются и не мечтают о несбыточном» (*Шестов Л.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 64).

вых» — развивают своеобразную «отрицательную» теологию греха¹. Макарь Иванович проповедует о трудности для человека «...знать про всякий грех, что грешно, а что нет: тайна тут, превосходящая ум человеческий», и говорит о самоубийстве, что «...судья тут — един лишь Господь, ибо Ему лишь известно всё, всякий предел и всякая мера» [13; 287, 310]. А Зосима, с осуждением упомянув в своих *беседах и поучениях* о положившихся лишь на собственный ум и удалившихся от народа высших слоях общества, которые «...провозгласили, что нет преступления, нет уже греха», будет учить о том, что нужно любить человека *и во грехе его*, не испытывать уныния посреди нечестия и скверны и просить у Бога прежде всего *веселья*: «И да не смущает вас грех людей в вашем делании...» [14; 286, 290].

Такая маркированность греха в контекстах полемических и немаркированность в контекстах апологетических может быть объяснена тем, что реальность у Достоевского, как об этом сказано в словах Зосимы, засеяна семенами из горнего мира и живет «...лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным...» [14; 290]. Те, кому чувство это чуждо, могут делать ставку на манипуляцию грехом — праведники же потому и умаляют его власть и компетенцию человека в его определении, что знают об онтологической неукоренности греха в мире. А между двумя этими полюсами пребывают остальные — обыкновенные и не совсем обыкновенные — люди, и для них грех может обернуться школой прозрения.

* * *

И существенно иначе разворачивается история *ошибки* у Гончарова. В «Обыкновенной истории» (1847) «ошибочная», так же как и «историческая», фразеология частотностью не отличается, и это не столь неожиданно, как может показаться на первый взгляд. С точки зрения Петра Иваныча (и в этом он также превосхищает Штольца) все, что происходит на свете с самого его сотворения, — «...одна и та же история у всех, с маленькими вариантами» [1; 239]. *Варианты* эти зависят от характера участников, но в первую очередь — от их принадлежности к тому или другому историческому *порядку*, к *веку*. И Петр Иваныч, растолковывая своей жене и Александру, как должно поступать человеку перед лицом этой силы, будет снова и снова повторять, что все «выдуманное» веком *свято*, отождествляя при этом *свято* с *разумно*. Для Петра Иваныча человек безгрешен, поскольку лишь исполняет — успешно или неуспешно — веления истории, и потому на долю такого человека остается только не допускать ошибок, вроде той, которую совершил сам многоопытный герой, рассказывая племяннику о своей науке воспитания жены и не догадываясь, что Лизавета Александровна стоит за дверью и все слышит. Да и это такие ошибки, из которых нетрудно *выпутаться* с помощью расчета и контроля и которые в романе представлены единственным экземпляром.

¹ Начиная с К.Н. Леонтьева, о религиозно-философских взглядах Достоевского спорили немало. Ср. один из недавних систематизирующих обзоров: *Сканлан Д. Достоевский как мыслитель*. СПб., 2006.

По-другому как будто бы смотрит на вещи Александр. Петр Иванович генерализует историю отдельного человека до такой степени, что она становится *обыкновенной*, а значит — ничьей. И Александр под конец основной части романа упрекает своего дядюшку как раз в том, что он мешал ему *обманываться* (т.е. иметь свою собственную судьбу), выводя каждую *несчастную случайность* из *общего порядка*. Однако у Гончарова рассказывается отнюдь не о погубленной анализом жизни, и об этом свидетельствует не только более чем благополучный, *необыкновенный* — по меркам века — эпилог романа.

Александр, в известном смысле, проделывает тот путь, который будет уготован затем Ольге Ильинской. Сблизившись с Юлией Тафаевой, герой взглянет на свою любовь к Наденьке иными глазами: «Первая любовь — не что иное, как несчастная ошибка сердца, которое требовало пищи, а сердце в те лета так неразборчиво: принимает первое, что попадается» [1; 359]. Между тем апогей этой *первой любви* — эпизод с поцелуем — единственный раз подвигнет повествователя на то, чтобы за *обыкновенным* увидеть, вопреки мнению Петра Ивановича, иное — *возможность счастья*, пусть потом и неосуществившуюся. И разница между героиней «Обломова» и героем «Обыкновенной истории», в этой перспективе, заключается только в амплитуде их отказа от себя: Ольга изменяет *идеалу естественности* — Александр отчасти меняет одну готовую роль на другую, но, в любом случае, упускает шанс обрести свою, а не общую историю.

Но главная перемена участи ожидает в эпилоге Петра Ивановича, и повествователь здесь во второй раз вступит в открытый спор с героем, обвинив его в том, что он учинил тиранию над *сердцем женщины*: «...ошибка ужасная, тем более ужасная, что она сделана была... не от грубого понятия его о сердце — он знал его, — а от небрежности, от эгоизма!» [1; 459]. Знание — краеугольная добродетель *нового порядка* — посрамляется, и герой впервые выпадает из исторической колеи, получая, впрочем, тем самым запоздалую возможность превратить свою жизнь во что-то действительно свое. Однако за подобной переоценкой ценностей кроется и нечто другое. В последнем диалоге перед возвращением Александра в деревню Петр Иванович укорит своего племянника за то, что тот вообразил жизнь *большой ошибкой*; но при этом, старательно предупреждая свои и чужие мелкие промахи, сам совершит ошибку еще большую. Так что неявная «мораль» романа — в том, что ход жизни нельзя предусмотреть никому: она опрокидывает любые представления о себе, заставляя человека рано или поздно ощутить это на собственном опыте.

Отсюда ведет прямая линия к тому страху ошибки, который владел Обломовым, который был знаком Ольге и который выразился в общей семантической конфигурации романа «Обломов». Если в «Обыкновенной истории» оставалось до конца непроясненным, можно ли избежать, то в «Обломове», как мы уже видели, сама *ошибка* испытывает столь запутанные метаморфозы, что в итоге оказывается невозможным ни однозначно определить ее смысл, ни даже ответить на вопрос, была она или нет.

В конечном счете, такой переход был обусловлен стойким агности-

цизмом Гончарова, убеждением в том, что у человека нет надежного *ключа* (одно из сигнальных гончаровских слов) к явлениям мира. И это, в частности, сказалось на том, сколь противоречиво Гончаров — в период создания первых двух своих романов и начала работы над «Обрывом» — понимал то, что есть для человека опыт. В письме 1853 года И.И. Льховскому (по отношению к которому он любил иронически разыгрывать роль ментора) Гончаров напишет: «Вы бились посредством одного анализа разложить какой-нибудь случай, для которого требовалось не более трехдневного опыта, т.е. просто надо было пережить его <...> и ошибались иногда»¹. Ошибка здесь — непосредственный результат излишнего доверия к теории и пренебрежения опытом. А в письме к тому же Льховскому 1857 года Гончаров, спрашивая своего приятеля, не подошел ли его любовный роман к *катастрофе*, сравнит подобные истории с *вихрем*, от которого нужно вовремя *посторониться*, и напомнит, совсем в духе Петра Ивановича Адуева: «Не я ли так ясно... изобразил вам и начало, и ход, и последствия вихря, а вы все еще томитесь в попытке...»². Опыт тут получает прямо противоположный знак.

Но еще более показательным письмом 1860 года к С.А. Никитенко (одному из самых близких Гончарову адресатов), написанное уже как бы по следам «Обломова», с его приобретшим характер *неуправляемой* цепной реакции взрывом «ошибочности». Говоря о чрезмерной *рассудительности* Никитенко, Гончаров заметит: «Оно бы хорошо, но не надо простирать ее до излишества, а иногда смело итти и на ошибки (конечно, по возможности, легкие): ими купишь что-нибудь, во всяком случае больше, нежели... осторожностью и скрытностью...»³. Чуть ли не буквально цитируя обращенные к Обломову «летние» слова Ольги, Гончаров, однако, обставляет свой совет такими оговорками, что они выдают внутренний пафос этого рецепта: ошибки — в силу их непредсказуемой опасности — полезны, но в меру. И в этом Гончаров — полная противоположность Достоевскому.

Такое стремление минимализировать ошибку полномасштабно реализуется в романе «Обрыв» (1869). «Ошибочная» фразеология в нем почти целиком привязана к *драме* Веры и имеет тройную референцию. Во-первых, так квалифицируется поступок оскорбленного Райского, бросившего в комнату Веры букет из померанцевых цветов. Причем сам герой, раскаиваясь в этом и вымаливая у Веры прощение, назовет свой поступок *преступлением*, сделанным зверем, героиня же смягчит приговор: «...воображение рисует тебе какое-то преступление вместо ошибки» [7; 638]. Во-вторых, Вера (подобно Ольге при расставании с Обломовым) скажет Волохову, что *ошибалась*, пытаясь убедить его принять *старую правду*. А герой, перевернув это, напишет Вере, что его ошибка была в желании уверить героиню в той *истине* о невозможности *бесконечной любви*, к которой жизнь привела бы сама. Наконец, в-третьих, ошибкой в романе именуется, отражаясь в ряде субъектных кругозоров, сама случившаяся с Верой *беда*. Для Татьяны Марковны, которая, по

¹ Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 210-211.

² Литературный архив. М.; Л., 1951. Т. 3. С. 107.

³ Литературный архив. М.; Л., 1953. Т. 4. С. 120.

словам Райского, представляла себе судьбу на манер древних греков (или как какого-нибудь *невидимого квартального надзирателя*), человек всегда виновен в своих несчастьях: «Какой-нибудь грех да был за ним или есть: если не порок, так тяжкая ошибка!» [7; 226]; поэтому и *беду* внучки она воспримет как передачу судьбы, как наказание за свой собственный давний *грех*. Для Тушина история Веры не «*падение*» и не «*потеря чести*», а «...несчастье... ошибка...» [7; 653]. Повествователь же заметит, что Татьяна Марковна ничуть не обнаруживала то «...презрение, каким клеймит эту «ошибку», «несчастье» или, пожалуй, «падение» старый... ригоризм...» [7; 678].

При всем видимом разбросе за этими контекстами просматриваются вполне определенные закономерности. Прежде всего, если в «Обломове» под *ошибкой* имелось в виду по преимуществу одно и то же событие (экстенционал), а изменялось его значение (интенционал), то в «Обрыве» «ошибочная» номинация используется для обозначения (экстенционально) разного. И если в «Обломове» поэтому главное состояло в невозможности единственно верным способом истолковать *ошибку*, то в «Обрыве» автор как будто демонстрирует свою аналитическую власть над нею, выявляя различные ее случаи и предлагая читателю ключ к их пониманию. Своя логика есть и в сочетаемости соответствующих слов: *ошибка* сближается с *несчастьем* и *бедой* и методически противопоставляется *преступлению*, *греху*, *падению*, всякий раз оказываясь на ступень ниже их, а напоследок вообще берется в кавычки и разоблачается — наряду с прочими эвфемизмами подобного типа — в качестве расхожего обывательского понятия. В то же время в споре Веры с Волоховым ошибка героини «донкихотски» возвышается как проявление настоящей *правды*, а соотнесение с историей Татьяны Марковны бросает на ошибку ответ трагического фатума (впрочем, похожего на *квартального надзирателя*), но главное — снимает с героини часть ее вины, делает ее почти без вины виноватой. (В итоговом самотолковании — в статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879) — Гончаров переведет это событие на язык исторической критики: «Вот где смысл ошибки обеих женщин: в гордости и неведении... (о том, что такое *новая ложь*. — А. Ф.)»¹.)

Однако окончательно девальвирует ошибку Райский. Задумав накануне отъезда из Малиновки свой роман «Вера», герой остановится в осуществлении своего очередного замысла на эпитафии, посвящении и первом слове. И тем, что прервет повествование (и обратит мысли героя в сторону пластического искусства), будет опасение: «Ну, как я напишу драму Веры, да не сумею обставить пропастями ее падение <...> а русские девы примут ошибку за образец да как козы — одна за другой — пойдут скакать с обрывов!...» [7; 763]. Переключение в такой шутовской план поставит в сюжете Веры вторую, финальную точку, превратив *драму* — не более чем в несчастную ошибку, ничего, по сути, в судьбе героини не изменяющую, не закрывающую горизонта жизни²

¹ Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1952. Т. 7. С. 164.

² Подобное обесценивание ошибки любопытно преломляется в одной вставке в редакцию «Обыкновенной истории» 1868 года. Гончаров позволит Петру Иванычу обзавестись

(характерно, что одна из ранних гончаровских повестей — вполне водевильная по фабуле — называлась «Счастливая ошибка» (1839)). Тот авторский счет, который предъявляется Александру Адуеву и Ольге Ильинской, Вере выставлен не будет.

* * *

Такое развенчание ошибки напоминает ее судьбу в творчестве Достоевского. Однако различий тут больше, чем сходства. У Достоевского ошибка профанируется и вытесняется в авантюрно-детективное измерение сюжета грехом, который отчасти перенимает ее свойство служить основой персональной истории, быть тем, чем испытывается отношение человека к *живой жизни*, освященной свыше. У Гончарова же страх ошибки — этого плода неконтролируемой игры случая — обернется принятием жизни как неизбежного, неостановимого движения, с которым ничего невозможно поделаться и на фоне которого сама ошибка теряет свою загадочность и значительность, лишается претензий на «исторический» статус. Так что если рискнуть свести то, что различает понимание ошибки у Достоевского и Гончарова, к нескольким словам, то ими могли бы быть принцип изначального доверия к миру — у одного и принцип недоверия — у другого.

элементом предыстории, внося в текст размышления героя, которые существенно корректируют юмористическое разоблачение его в эпилоге романа племянником: «Он мысленно пробежал историю своего прошлого <...> все жестокие опыты <...> Он устоял и вынес из тяжелой школы твердые, руководящие убеждения» [1; 565]. Опыты (= ошибки) ничему героя не научат и ни от чего не застрахуют! Нельзя не указать здесь и на позднее автобиографическое сочинение Гончарова — на «Необыкновенную историю» (1875 — 1876, 1878), где подобной же самопародийной перелицовке подвергается другая, парная ошибка, категория: история в этом гончаровском тексте низводится до анекдотического случая (предполагаемого тургеневского плагиата), хотя и разросшегося в глазах писателя до невероятных размеров.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Савинков Сергей Владимирович, Фаустов Андрей Анатольевич. Аспекты русской литературной характеристики. — М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. — 332 с.

Заказы направлять по e-mail:

intrada-books@yandex.ru

intrada_2002@mail.ru

Сайт издательства:

www.intrada-books.ru

Подписано в печать 15.03.2010.

Формат 60x90/16. Гарнитура Times. Тираж 500 экз.

Отпечатано в ЗАО «Гриф и К»,

г. Тула, ул. Октябрьская, 81-а.

