

ISSN 2309-1584

НАЗИРОВСКИЙ
АРХИВ

№1 (15), 2017



ISSN 2309-1584

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Приамурский государственный университет имени Шолом-Алейхема»



НАЗИРОВСКИЙ АРХИВ

Научный журнал

Основан в 2013 г.

Выходит 4 раза в год

№1 (15), 2017



Учредитель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«ПРИАМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМА»

Главный редактор:

Б. В. Орехов, кандидат филологических наук (Москва)

Зам. главного редактора:

С. С. Шаулов, кандидат филологических наук, доцент (Уфа)

Редакционная коллегия:

В. В. Борисова, доктор филологических наук, профессор (Уфа)

Е. А. Выналек, кандидат филологических наук (Вроцлав)

А. А. Галлямов, кандидат филологических наук, доцент (Уфа)

П. Н. Толстогузов, доктор филологических наук, профессор (Биробиджан)

С. М. Шаулов, доктор филологических наук, профессор (Уфа)

дизайн — Д. Муслимов

Адрес журнала в Интернете:

<http://nevmenandr.net/nazirov/journal.php>

Адрес редакции:

450000 г. Уфа, ул. Заки Валиди, д. 32. к. 420

e-mail: nevmenandr@gmail.com

Ссылка на журнал обязательна.

Подписано в печать 30.03.2017. Усл. печ. л. 9,30. Уч.-изд. л. 9,31.

Приамурский государственный университет им. Шолом-Алейхема
679015, г. Биробиджан, ул. Широкая, 70-А

© ФГБОУ ВПО «ПГУ им. Шолом-Алейхема», 2017

© Редакция журнала, 2017

Назировский архив
2017 № 1 (15)

Содержание

Публикации	9
Предисловие к публикации <i>Сергей. С. Шаулов</i>	9
История усадебного сюжета <i>Р. Г. Назиров</i>	13
Биографический отдел	105
Интервью с бывшими студентами филологического факультета БашГУ	105
Исследования	111
Концептуальные пространства Л. Г. Барага и Р. Г. Назирова <i>Б. В. Орехов, Сергей С. Шаулов</i>	111
Рецензии	121
Назиров Р. Г. Эффект подлинности. Уфа: РИЦ БашГУ, 2016 <i>В. В. Файнберг</i>	121
Библиография	126
Дополнения к библиографии Р. Г. Назирова	126

Публикации

Публикации

Предисловие*

Сергей С. Шаулов

Башкирский государственный университет

«История усадебного сюжета» — не первая публикуемая нами незаконченная монография Назирова. В практике работы с архивом сложились разные способы подготовки таких документов. Так, при публикации материалов к монографии о романе «Бесы»¹ многочисленные фрагменты и заметки не были включены в общий текст книги. Мы не делали попытки «собрать» куски текста в единую структуру (хотя возможность для этого была), предпочтя максимально точно передать особенность архивного документа. Итоговый текст оказался затрудненным для чтения, и в следующий раз подобный документ — монография «Эффект подлинности»² — был подготовлен иначе: дополнения (фрагменты иных редакций и рабочих записей) были опубликованы, по большей части, не в виде приложений, а в составе основной редакции в виде выделенных вставок.

Назирова обычно не датировал свои рукописи, соответственно, у нас нет возможности опереться на хронологически последнюю авторскую волю. В этих условиях представляется целесообразной попытка представить имеющиеся материалы, с одной стороны, в максимально логически стройном виде, а с другой, — во всем многообразии имеющихся вариантов мысли.

Этим же способом мы решили издать и настоящую монографию. При этом следует сказать, что задача оказалась многократно сложнее предыдущих опытов. Прежде всего, «История усадебного сюжета» занимает не одно, а два архивных дела. Первое из них представляет собой общую тетрадь с рукописным текстом шести глав³, второе — архивную папку с рукописными и машинописными вариантами всех глав, полными и фрагментарными⁴. Особая сложность заключалась в количестве этих вариантов. «История усадебного сюжета», очевидно, длительное время оставалась в фокусе научного внимания Назирова: судя по количеству фрагментов и вариантов, монография переписывалась более десяти раз и не менее трех раз перепечатывалась. Кроме того, в папке № 123 имеется также полная руко-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Правительства Республики Башкортостан в рамках научного проекта № 16–14–02008.

¹ Назиров Р. Г. Материалы к монографии о романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // Назировский архив. 2013. № 2. С. 6–83.

² Назиров Р. Г. Эффект подлинности. Уфа, 2016.

³ АРГН. Оп. 3. Д. 8.

⁴ АРГН. Оп. 4. Д. 123.

пись статьи «Печорин в контексте николаевского романтизма»; по всей видимости, подготовленная к отдельной публикации.

В представленной ниже публикации сноски Р. Г. Назирова воспроизведены под арабскими цифрами, а примечания публикатора под латинскими литерами. Петитом выделены вставки из неосновной редакции.

Некоторое представление о временных рамках этой работы можно получить по ссылкам, которые дает Назиров в разных вариантах одних и тех же глав. Например, в тетрадной редакции первой главы нет сноски на его собственную статью «Петербургская легенда и литературная традиция», вышедшую в 1975¹. Более того, в двух первых главах этой редакции вообще нет ни одной ссылки моложе 1970 года, тогда как в последующих главах тетрадной редакции такие сноски имеются. На наш взгляд, это означает, что тетрадь на самом деле не содержит единой редакции.

Имеющаяся на первом форзаце тетради помета, видимо, относится именно к первым двум главам: «Прим. автора: В этом опыте нужно очень многое изменить, чтобы поэтическое впечатление моё doroslo до научного. **Пока что всё это любительство**».

Видимо, после первых двух глав, возможно, написанных в конце 60-х, Назиров вернулся к этой работе в середине следующего десятилетия. Остальные тетрадные главы, судя по сноскам и содержанию, принадлежат к тому же корпусу вариантов, что и содержимое папки.

Различия между этими вариантами имеют по большей части стилистический характер (в этом случае публикуемый текст следует наиболее полной версии главы), либо — в более редких случаях — дают представление о различных «ответвлениях» концепции; все подобные разночтения учтены в предлагаемой публикации.

Интересно, что при таком количестве вариантов и редакций между ними нет существенных расхождений. Практически идентичны и два плана, найденных в папке № 8:

1.

Роман русской усадьбы

Опыт историко-социологического исследования онегинской фабулы

I. Усадьба и большой мир.

II. Спор Лермонтова с Пушкиным (не главная линия).

III. Смещение героя.

IV. Усадебный сюжет Тургенева.

V. Полемика вокруг «Обломова».

VI. Обновление онегинской фабулы (Помяловский, Тургенев).

VII. Ностальгия по раю.

VIII. Упадок сюжета (+ «Бесы», «Новь», народники...)

IX. Последний вариант. (Чехов)

¹ Назиров Р. Г. Петербургская легенда и литературные традиции // Традиции и новаторство. Уфа, 1975. С. 122–135.

Х. Итоги.

В «Итогах» несколько слов о XX веке.

2.

История усадебного сюжета

Оглавление

- I. Усадьба и большой мир. + «Метель».
- II. Спор Лермонтова с Пушкиным. +
- III. Усадебный сюжет у Тургенева. + Бялый
- IV. Спор вокруг «Обломова». — Бедно?
- V. Обновление усадебного сюжета. ++
- VI. Реставрация усадьбы. ?
- VII. Дьявол в Скворешниках. и упадок сюжета.
- VIII. Последний вариант. ?

Предлагаемая публикация, следуя сохранившимся планам, контаминирует наиболее полные варианты глав с включением в них представляющих интерес фрагментов из других редакций. В первых двух главах, помимо фрагментарных редакций, источником таких вставок иногда являются также первые главы тетрадной редакции и статья «Печорин в контексте николаевского романтизма».

Подобная форма, как нам представляется, наиболее адекватно отражает состояние концепции на тот момент, когда Назиров оставил эту работу.

Здесь уместно задуматься, почему монография не была дописана. Ответ — в различии между этой монографией и докторской диссертацией «Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул», первая глава которой посвящена именно усадебному сюжету, а в терминах диссертации — «онегинской фабуле». Велико искушение понять «Историю усадебного сюжета» как некий предварительный вариант будущей концепции. Однако дело, видимо, сложнее.

В докторской диссертации понятия сюжет и фабула определяются следующим образом: «Сюжет — последовательность действий в произведении, художественно организованная через пространственно-временные отношения и организующая систему образов; при этом очень важно учитывать и обратную связь — воздействие системы образов на сюжет. Фабула — это векторно-временная и логически детерминированная последовательность жизненных фактов, избранных или вымышленных художником, но всегда мыслимых как совершающиеся вне произведения»¹.

То есть фабула представляет собой логический «каркас» сюжета, ход которого может быть до некоторой степени индивидуален (вплоть до потери связи с фабульной основой, как это показано для некоторых сюжетных вариаций в публикуемой монографии). Фабула —

¹Неопубликованный текст диссертации.

механизм традиции, сюжет — форма ее индивидуально-авторской вариации, обусловленной, кроме того, исторически и социально.

Из этого следует, что публикуемая монография представляет собой именно *историю сюжета*, то есть внешней стороны той традиции, внутреннюю структуру которой Назиров описал в докторской диссертации. Неоконченная (а точнее, «недосведенная» воедино) «История усадебного сюжета» представляет собой важное *дополнение* к одному из ключевых пунктов труда, который сам Назиров называл «главным».

История усадебного сюжета*

Р. Г. Назиров

«Постарайся, чтобы по возвращении я нашёл сельский домик. Я испытываю отвращение
к человечеству.

Мне нужны покой и одиночество. Всякое величие мне осточертело».
(Генерал Бонапарт — брату, Египет, 1798).

«Но всюду страсти роковые, // И от судеб защиты нет».
(Пушкин).^а

Глава 1. Усадьба и большой мир

Как характерны для русской классики белый дом с колоннами среди задумчивой листвы, сад с липовыми аллеями и шершавыми статуями, тихий пруд, окаймлённый камышом! Читатель вместе с героем на заре выходит из дома, и лицо его задевает сирень. Если нам повезёт, то в беседке мы увидим девушку в белом и с книгой в руках; у ног её дремлет пёс.

Сто крат воспета русская усадьба. С нею связан особый комплекс представлений: это не готический замок, не вилла и не стриженный французский «шато». Гнездо патриархально-помещичьего быта, с няньками-сказочницами и мамками-сплетницами, с традициями крепостного искусства и крепостной любви, русское поместье казалось лишённым внешних атрибутов феодального тиранства, вроде сеньориальных виселиц старой Франции. Подчас пороки усадебного быта гримировались под шалости рококо^а, и раз в сто лет дочь коваля становилась графиней Шереметевой.^а

Натуральное хозяйство, уже нарушенное вотчинными мануфактурами и хлебным экспортом, оставило в наследство крепкую привычку к самообеспечению. Усадьба была замкнутым миром, островком феодальной самодостаточности. Не все помещики засекали дворовых людей, не всегда ревнивые барыни сажали девок на раскалённую печь.^а И когда среди владельцев попадались просвещённые и добродетельные люди, то усадьба могла ограниченному взгляду показаться *раем*.

* Публикация выполнена при финансовой поддержке РФФИ и Правительства Республики Башкортостан в рамках научного проекта № 16-14-02008.

^а «Лучше быть первым в деревне, чем вторым в городе» (Юлий Цезарь)», — еще один эпитаф из фрагментарной редакции.

^а ... под фарфоровые *folies bergères*: Акульку, наряженную аркадской пастушкой, производят в Селины и Хлои, барин играет кудрявого пастушка Милвзора. Правда, от этих игр рождаются дети, но их обычно узаконивают по милости государя.

^а ... либо князь Одоевский брал в жёны холопку.

^а ... нет, Салтычихами брезговали.

Рай есть закрытая и самодовлеющая среда обитания (в библейской традиции — сад), где вследствие естественной повторяемости нет никаких событий, а потому течение времени не фиксируется, время «стоит», и жи тели рая не стареют. Но самое ничтожное событие производит в раю катастрофические последствия: оно, это событие (например, пропажа серой кошечки), включает ход времени, вот оно сдвинулось с мёртвой точки — и жизнь оборвалась.

Год миновал. Мы пьём среди твоих владений,
Цирцея! — долгий плен.
Мы слушаем полет размерных повторений,
Не зная перемен.¹

В сонном раю появляется Пришелец Извне. Только он способен нарушить цикличность растительной жизни: с ним является тревога, является любовь — наконец, *сюжет*.

Жизнь на материнском лоне природы, райская дева с душой ребёнка, таинственный пришелец с печатью проклятия на бледном челе — это романтический сюжет, от Мельмота Скитальца с его Иммали до Тамары и Демона.

Но у этого сюжета — древние истоки.

В библейском Эдеме пришельцем был Змей-искуситель, с него начинается «сюжет» о грехопадении Адама и Евы. Греко-римская традиция развила противопоставление природы и порочного Города. Гораций, *tu ris amator*, воздыхал: «О деревня! Когда же я тебя увижу?»²

В новые времена Монтень создал миф о «добром дикаре», которого губят цивилизация и торговля. По сути дела, его естественный человек — это краснокожий Адам, который не знал грехопадения. Библейский архетип райского сада был актуализирован Мильтоном; одновременно другой пуританин, Бэньян, воскресил видение Содома: город — это «ярмарка тщеславия». Прославление естественного человека и обвинение цивилизации — база утопии Руссо.

Тема грехопадения естественного человека и особенно «естественной девы» преломилась в христианнейшем творчестве руссоиста-отступника Шатобриана, который, к тому же, был поклонником и переводчиком Мильтона.^а Так сложился романтический сюжет о потерянном рае (любой экзотический *locus*), о невинной деве (индианке или черкешенке) и о её гибели вследствие любви к демоническому Пришельцу.

И Мильтон, и Бэньян были высоко ценимы Пушкиным. Бесспорно его внимание к Монтеню, Руссо, Шатобриану. В тоже время Пушкин критиковал идеализацию индейцев у Шатобриана и Купера и заявлял, что «Записки» Теннера об индейцах «разливают истинный свет на то, что некоторые философы называют естественным состоянием человека». Чтение «Мельмота

¹Леконт де Лиль. Цирцея (перевод А. Блока).

²«O rus! quando ego te aspiciam!» («Sermones», II, 6, 60).

^аСм. о Мильтоне и Шатобриане в книге: Назиров Р. Г. Эффект подлинности. Уфа, 2016. С. 89–90.

Скитальца» Мэтьюрина сильно отразилось в романе «Евгений Онегин», вся очерченная нами традиция знакома и близка Пушкину, сохраняющему, однако, по отношению к ней полную независимость.

Из романтизма этот сюжет, с необходимостью усложняясь, перешёл в более поздние художественные сюжеты с теми. Весьма интересен этот переход в русской литературе.

Тема усадьбы (тема, но не сюжет) зарождается ещё в русской лирике XVIII века. Державин заманивает в гости друзей сочными натюрмортами пиршественного стола («Евгению. Жизнь Званская»); почти одновременно является на Руси семейный роман. Русские поклонники Клариссы начинают совмещать сентиментальный сюжет с усадебной темой, а также с её специфически замкнутым и цикличным «хронотопом».

Карамзин в «Бедной Лизе» (1792) внёс в идиллический ландшафт чувствительную драму, но и ландшафт, и Припелец были у Карамзина слишком акварельными. Только в его повести «Чувствительный и холодный» (1803) появился первый набросок более современного героя. Антагонистом Карамзина был один из величайших живописцев русского слова — Державин. В известном послании «Евгению. Жизнь Званская» (1807) он создал кра с очную, по-фламандски материальную картину русской усадьбы.

Именно Державин и его оригинальный продолжатель Батюшков открыли поэтичность усадьбы, создали её экзотическое «остранение».

Итак, у Карамзина зародился сюжет, у Державина — его специфически русский locus.

Прославление русской усадьбы исторически закономерно. Ещё гордый Румянцев, обойдённый фаворитами Екатерины, удалился в деревню и жил Цинциннатом: «Наше дело города брать да рыбку удить». В усадьбе, отсиживаясь от Павла, стучала зубами немая оппозиция. При Александре честный эпикуреизм усадьбы означал гордую независимость: по отношению к безродным фаворитам подчёркивание любви к родовому гнезду имело политический смысл.

... жизнь в усадьбе становится символом независимого, но честного эпикуреизма, предпочитающего скромное житьё-бытьё постыдному выпрашиванию милостей у Кочубея или Новосильцева. Эпикуреец живёт непышно, но зато своё ест (да-да, «своё!»), а не кладёт земные поклоны перед любимцами царя.^a

Родовое гнездо противопоставляется «безродным баловням счастья». Так назван в «Полтаве» Пушкина А. Д. Меншиков. Но ведь были после него и Бирон, и Рибопьер, и Кутайсов. По отношению к ним подчёркивание любви к *родовому* гнезду имело политический смысл.

^aИз тетрадной редакции.

Понятие родовой усадьбы коннотировало близость к природе и в известной степени — к народу. *Род, народ, природа* : в этих словах можно символически выразить весь дворянский руссоизм. Пушкин отдал ему дань в «Деревне» (1819), которая была в его творчестве одним из истоков усадебного сюжета. «Приветствую тебя, пустынный *уголок*» — типичный зачин для идиллии (ср. «*angulus rident*» Горация),^а но далее идиллическая тема ломается.

Помещик в глубине России — не обязательно медведь, пентюх и облом: он может выписывать книги из Парижа и Берлина, заниматься астрономией, писать мемуары. Наконец, в усадьбе есть своя *философичность*.

Высшее развитие и одновременно слом этой темы дал молодой Пушкин в 1819 году:

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льётся дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.
Я твой: я променял порочный двор цирцей,
Роскошные пиры, забавы, заблуждения
На мирный шум дубрав, на тишину полей,
На праздность вольную, подругу размышленья.

<...> И вслед за этим пушкинская «Деревня» даёт переход к горькой действительности крепостного права: «невежества губительный позор», «барство дикое», «рабство чалое». Пушкин подчёркивает социальный *трагизм* сельского пейзажа. Эта трагическая нотка предсказывает будущего великого повествователя русской усадьбы.^а

Вообще базис усадебного сюжета есть идиллия, то есть образ рая. В эпоху сентиментализма царица Меланхолия находила извращённое наслаждение в созерцании могил: образцом идиллии явилось «Сельское кладбище» Грея, переведённое Жуковским (1802). Пушкин и в этом случае не прошёл мимо.

...сумев оценить и эту странную идиллию, и вообще пресловутую *the joy of grief* (радость печалования).

Усадебный сюжет Пушкина складывался постепенно, и главный композиционный ход у него опередил тему. В «Руслане и Людмиле» есть философская юмореска о Финне, который никакими подвигами не мог снискать взаимности Наины; тогда он овладел магией, чтобы приворожить гордую красавицу, и вот на крыльях страсти к нему прилетела дряхлая старуха. Финн бежал от этой запоздалой взаимности. Фабула этого вставного рассказа такова:

1) отвергнутая любовь; 2) перемена отношений; 3) исходная ситуация с обратным знаком. Суммарно: удвоение и обращение ситуации отвергнутой любви.

^аВ одной из фрагментарных редакций мысль продолжена: «Гораций говорил о тихой прелести Тарента: «уголок улыбается» (то есть «этот уголок земли мне улыбается»).

^аИз тетрадной редакции.

Юмор этого вставного рассказа обусловлен тем, что Финн, изучая магию, не учитывает протекания времени и происходящих изменений. Эта маленькая фабула построена элементарно: ситуация отвергнутой любви, затем перемена отношения и повторение той же ситуации с обратным знаком. Этот сюжет в принципе *незавершим*, число повторений ограничено правдоподобием и вкусом поэта (народный юмор допускает в сюжетности такого типа значительное большее число повторений). Итак, схема сюжета — *удвоение и обращение ситуации отвергнутой любви*.^а

В южных поэмах, полемизируя с Руссо и Байроном, Пушкин дал свою вариацию байронического героя и *своё, новое отношение*. Разочарованный Пленник не любит освободившую его Черкешенку, невинную дочь кавказского «рая», и она кончает с собой. Сюжет поэмы «Кавказский пленник» сводится к доминантной ситуации *отказа от любви*. Общепризнанным стало понимание Пленника как прямого предтечи Евгения Онегина.

В «Бахчисарайском фонтане» Мария отвергает любовь Гирея. Пушкин, вопреки его репутации, был жертвой многочисленных любовных *неудачи* смолоду очень сильно терзался подобными отказами. В южных поэмах (вплоть до «Цыган») он троекратно варьирует сюжет о неразделённой любви.^а

Доминантная ситуация романа «Евгений Онегин» — отказ от любви; фабульная схема — удвоение и обращение этой ситуации. Охлаждённый герой отвергает любовь девушки, дочери усадьбного рая. В конце эта ситуация повторяется в обращённом виде, и герой наказан той же мерой. Понятие «наказание» употребил ещё В. Г. Белинский, сравнивая Печорина и Онегина в статье «Герой нашего времени»: «...отвергнутая им (Онегиным) женщина воскресила его из смертного усыпления для прекрасной жизни, но не для того, чтобы дать ему счастье, а для того, чтобы наказать его за неверие в таинство любви и жизни и в достоинство женщины...»

Для рождения усадьбного сюжета исключительное значение имел его locus:

Деревня, где скучал Евгений,
Была прелестный уголок...

Опять «уголок», как в «Деревне», как у Горация. Этот «уголок» — символ философского уединения^б.

Полюсы романного пространства в «Онегине» — усадьба и Петербург. Сюжет «Евгения Онегина» развёртывается в пространстве, которое, подобно композиции романа, организовано по трёхчленному принципу: усадьба, Москва, Петербург. Однако Москва служит переходом, её

^аИз тетрадной редакции.

^аИз тетрадной редакции.

^бПродолжение в одной из фрагментарных редакций: «...и лени, перемежаемой приступами хандры (русский аналог *dolce far niente*)».

описания представляют собой во многом лирическую интермедию романа. Полюсы романного пространства — усадьба и Петербург^а.

Главное действие совершается в усадьбе Лариных, место доминантной ситуации — сад этой усадьбы. Сад, а не дом является сердцем усадебного хронотопа, поскольку сад — это символ растительной цикличности. Центром сада является *беседка* (закрытое в закрытом). Все мы помним сад Лариных: «куртины, мостики, лужок, аллею к озеру, лесок», далее — «кусты сирен», цветники и скамья Татьяны у ручья. Но знаменитое объяснение Евгения и Татьяны происходит в аллее.

Виктор Шкловский был, видимо, прав, определяя эту «проповедь»: «Евгений Онегин говорит Татьяне не совсем то, что думает. Он любит, кокетничает высокомерием отказа от любви». Ведя себя по принципу необыкновенности, поражая Татьяну великодушием, герой парадоксальным образом утверждается в сердце девушки.

Онегин вовсе не хочет, чтобы Татьяна его разлюбила: наоборот, он *знает*, что она полюбит его ещё более.^а

Ведь он, как подчеркнул С. М. Бонди, не лишает её надежды:

«... Я вас люблю любовью брата
И, может быть, ещё нежней».

Это «может быть» — цепкий крючок. Власть над сердцем девушки составляет для Онегина^б наслаждение более изысканное, чем ещё одна «победа»: он искусственно усложняет слишком лёгкий роман — он экспериментирует. Та же игра продолжается и на именинном балу. Экспериментаторство в любви — кощунство. За эту вину Онегин наказан любовью. Он умён, но любовь умнее. Главная антитеза романа — *интеллект против любви*. Вторая антитеза — скептик против романтика.

Онегин — денди, и не только по одежде. Портрет Байрона, бюст Наполеона, демонстративное равнодушие к природе, презрение к соседям и их обычаям — всё это характеризует его как отрицателя. Дендизм — это целая философия, Евгений — «второй Чадаев», отрицающий нормы собственной среды.^с Это романтический *скептицизм*.

Он имеет и точную социально-историческую «датировку». Онегин возник в уме поэта, переживавшего важный кризис политических взглядов: то был 1823 год, крушение европейских революций, раздоры и неудачи в лагере греков, ведших войну против Турции. Разочарованный Пушкин 1 декабря 1823 года писал Александру Тургеневу: «Кстати, о стихах: вы желали видеть оду на смерть Наполеона. Она не хороша. . . Это мой последний либеральный бред, я закалялся и написал на днях подражание басне умеренного демократа Иисуса

^аИз тетрадной редакции.

^аИз тетрадной редакции.

^бИз тетрадной редакции: «... для изысканного Дон-Жуана с неских берегов...».

^сИз тетрадной редакции: «*Дендизм — пассивное отрицание общества*».

Христа (Изыде сеятель сеяти семена свои)». И далее следовало знаменитое своим политическим скептицизмом стихотворение Пушкина «Свободы сеятель пустынный». Из этого разочарования и родился скептицизм Онегина, как реставрация Бурбонов во Франции породила «мировую скорбь» Байрона и его Чайльд-Гарольда. «Либералы» (как в эпоху Пушкина называли радикалов), карбонарии, этеристы и, наконец, декабристы скептиками не были.

Но подобный скептицизм не противоречил идеологии дворянской революции и прямо порождал известную тактику военного переворота. Последующие политические высказывания Пушкина вплоть до кремлевского разговора с Николаем в 1826 году свидетельствуют о прямом сочувствии поэта идеалам и целям декабристов. Нельзя считать романтический скептицизм Онегина препятствием для его потенциального участия в движении декабристов.

Напротив, романтический идеализм в эпоху Александра I означал на практике «тактику добрых влияний» — придворную оппозицию аракчеевщине. Такие идеалисты, как Жуковский или Тургенев, рассчитывали на мягкую уступчивость государя. Стремились к христианской гуманизации самодержавия. Этого добросовестного самообмана не мог принять Пушкин, который знал и презирал великого лицемера Александра I. На идеализацию русской действительности Пушкин отвечал столь же скептически, как и на идею народной революции, которая так увлекала поэта в годы молодого якобинства. Таким образом, «Евгений Онегин» сначала строился на декабристской идейной основе. Затем она претерпела существенные изменения: история внесла свои коррективы.

Ленский — энтузиаст: ему легко жить среди пошлой действительности, ибо он непрерывно перерабатывает прозу жизни в поэзию, идеализирует всё окружающее. Пушкин с добродушной иронией рисует романтический идеализм Ленского как психологически естественный для его возраста. И сам Онегин, хотя и мимовольно подтрунивает порою над поэтом, в то же время любит его. Белинский считал Ленского настоящим романтиком, но Пушкин, видимо, сомневался в этом:

Так он писал темно и вяло
(Что романтизмом мы зовём,
Хоть романтизма тут нисколько
Не вижу я; да что нам в том?)...

По мнению Герцена, между Онегиным и Ленским различие только стадияльное: Ленский — «это его юношеский идеал».³ Но пушкинский роман не даёт оснований для такого суждения: ни один из вариантов возможной судьбы Ленского не содержит ничего похожего на путь Онегина.

³ А. И. Герцен. Собр. соч., Т. VII, АН СССР, М., 1956, с. 206.

Эти два героя представляют различные социо-культурные типы. Зрелый романтический скептицизм Онегина (дендизм) подчёркнуто противопоставлен романтическому ~~ниллеровскому~~ идеализму Ленского (энтузиазм). Это вторая антитеза романа.

Скептицизм Онегина в конкретной историко-культурной обстановке (а роман начат за два года до восстания декабристов и закончен в 1831 году) выше наивной восторженности Ленского. Однако над ними обоими возвышается печальный героизм Татьяны.^а

Восторженный идеализм Ленского органически вписывается в усадебный мир, где изнемогает рассудок Татьяны. Все четыре лица романа многозначительно определены по отношению к усадьбе. Онегин — Пришелец Извне, Ленский — свой. Румяная Ольга живет в одной духовной сфере с Ленским. А главная героиня? Всем известно —

Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой.

Сквозь топику романа просвечивают приметы древнего архетипа:

Ты негу жизни узнаёшь,
Ты пьёшь волшебный яд желаний. . .
Везде, везде перед тобой
Твой искунитель роковой.
«... Кто ты, мой ангел ли хранитель,
Или коварный искунитель. . . »
Любовью шутит сатана. . .

И наконец:

О люди! все похожи вы
На прародительницу Эву:
Что вам дано, то не влечёт,
Вас непрестанно змий зовёт
К себе, к таинственному древу;
Запретный плод вам подавай,
А без того вам рай не рай.

Эти иронические намёки вполне соответствуют глубинному смыслу романа: усадьба — потерянный рай; познание любви трагически плодотворно. Чтобы жить подлинной жизнью, нужно выйти из замкнутого «уголка» в открытое пространство большого мира — но сохранить в нём память о Рае.

^аИз тетрадной редакции.

Мотивы «рая», «запретного плода», «рокового искушения» возникают как бы случайно в плотной материальности повествования — и, вполне возможно, даже неосознанно. Но эта «библейская» топика в совершенстве соответствует смыслу романа: усадьба — утраченный рай; познание себя и настоящей любви трагически плодотворно.^а

Судьба Онегина не завершена принципиально. Пушкин завещал новой русской литературе усадебный сюжет, а с ним героя и героиню.

В Онегине «неподражательная странность» сочетается с чертами «модного тирана»: это русский европеец, центральная фигура в дворянской культуре той эпохи.

Онегин может вызывать сомнения в своей национальной самобытности. С одной стороны, Пушкин отметил его «неподражательную странность», а с другой — назвал «модным тираном» и позволил Татьяне предположить в нём «чужих причуд истолкование». Но вспомним Батюшкова, который так бранил звуки русского языка и «оркестровал» свои стихи по-итальянски; этот меланхоличный поклонник древних, почитатель итальянской поэзии, кровью и судьбой удостоверил свою преданность России.^а

Открытость судьбы Онегина имеет оптимистический смысл: настоящая любовь убила его хандру.

Татьяна — *национальная героиня*; «русская душою», она соединяет западное образование с русскими народными этическими идеалами, с народной культурой (вплоть до суеверий). В эпоху Пушкина такое соединение было возможно только в среде поместного дворянства, в русской усадьбе, где Ричардсону и Руссо приходилось уживаться со сказками крепостной няни.

Для романа, жанра в России нового, требовались герои европейского уровня развития. Но для *русского* романа нужны были герои, связанные с национальной культурной традицией, хранителем которой было крестьянство. Русская дворянско-усадебная культура была ярким, хотя и недолговечным синтезом западноевропейских и национально-русских культурных традиций. Знаменитые музеи-усадьбы сохраняют по сей день чудо этого синтеза.

Значение типа Татьяны исключительно. Не может развиваться национальная культура, не имеющая или не обновляющая своего «архетипа любви» и своей героини (Элоиза, Франческа да Римини, Гретхен). Что было у русских до Пушкина? Бедная Лиза и исчезающе бледный Эраст. Но успех малокровной повести Карамзина не случаен: эпоха требовала русской героини. Ею не могла быть ни условная пейзажанка Лиза, ни аристократическая львица.

^б Национальная героиня должна была соединить европейскую образованность с самобытным строем чувствований.^с Поэтому Пушкин избрал усадьбу и сельскую барышню — меч-

^аИз тетрадной редакции. Здесь абзац звучит более определенно. Возможно, потому, что эта редакция мыслилась как черновая, а машинопись *советский* литературовед предполагал все-таки отдать в печать.

^аИз тетрадной редакции.

^бВ тетрадной редакции: «... аристократка из пустейших светских повестей, не укоренённых в русской действительности».

^сВ тетрадной редакции: «... могла вырасти только среди русских полей и лесов — и в то же время с Ричардсоном под подушкой».

тательную дочь народа и новой культуры, представительницу дворянства на историческом пике класса (эпоха дворянской революции). Сюжет и героиня окончательно оформились у Пушкина только после 1826 года; подвиг декабристов отразился в стоицизме Татьяны.^а В ту эпоху её верность воплощала высокий общественный долг, метафорически прославляла благородство движения декабристов. Эту конкретно-историческую метафору нечётко сознавал уже Белинский, который в «Сочинениях Александра Пушкина» оценивал стоическую верность Татьяны с почтительней иронией.

Исполнено глубокого значения то, что в «Онегине» дважды изображено *сельское кладбище*: это не просто дань сентиментально-романтической традиции, о которой мы уже упоминали, а реалистическая тема, которая трактуется Пушкиным одновременно и элегически, и иронически. Могила Дмитрия Ларина переговаривается с могилой Ленского. Старая русская усадьба безвозвратно уходит в прошлое. Это подчёркивается и тем, что в последней главе Татьяне с тоской говорит о могиле своей бедной няни — последней представительницы усадебного мира.

«Евгений Онегин» не имел лёгкого и бесспорного успеха^а, но сразу же вызвал мощный резонанс; в дальнейшем же влияние романа непрерывно нарастало. В 1830 г. Марлинский издаёт свою повесть «Испытание», которую Б. Эйхенбаум определил как «спор с Пушкиным» и как попытку «критически пересмотреть онегинскую фабулу».⁴ Этот литературный спор засвидетельствовал активность сюжетной традиции, основанной Пушкиным в романе «Евгений Онегин».

В современной науке получили большое распространение исследования жанровых систем. Однако в искусстве существуют и другие закономерности, другие явления, изучение которых позволит яснее понять литературный процесс. Необходимо вернуться к широкому сопоставительному изучению сюжетов. Линии их преемственности свободно пересекают границу жанра и даже собственно литературы. Древнеримское предание о Лукреции стало сюжетом европейской поэзии, драмы и *живописи*. Ещё поразительнее судьба фаустианского мифа. Великие сюжеты, переходя через границы жанров, переживают удивительные трансформации. Но и в пределах одного жанра (или нескольких родственных) сюжеты живут изменениями. В русской классической литературе особенно велико было значение сюжета романа «Евгений Онегин».^б

История этой традиции не изучена. Давняя работа А. Цейтлина «“Евгений Онегин” и русская литература»⁵ даёт эклектический обзор, в котором преобладает рассмотрение

^аИз тетрадной редакции: «Тип Татьяны так же исторически обусловлен, как и образ Ярославны».

^аВ тетрадной редакции: «Очевидно, тут сыграли свою роль какие-то глубокие общественные причины, несравненно более важные, чем критика Булгарина и прочих».

⁴Б. Эйхенбаум. О прозе, Л., 1969, с. 251. Далее указания в тексте по тому же изданию.

^бИз тетрадной редакции. О фаустианском мифе см.: Назиров Р. Г. Генезис и пути развития мифологических сюжетов // Фольклор народов России. Русский фольклор Башкортостана в его межэтнических отношениях: Межвузовский научный сборник. Уфа, 1995. С. 162–163; Назиров Р. Г. Становление мифов и их историческая жизнь. Уфа, 2014. С. 135–143.

⁵В сб.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. АН СССР, М.-Л., 1941. В дальнейшем указания на эту работу даются в тексте под сокращённым обозначением: А. Цейтлин, «ЕО».

типических характеров, связанных с пушкинскими, но взятых изолированно от сюжетной традиции.

Мы руководствуемся иным принципом — единство типа и сюжетной функции. Например, император-призрак из «Ночного смотра» Жуковского, «трёх-недельный удалец» из «Двух великанов» Лермонтова и тщеславный поэтёр Наполеон из «Войны и мира» Толстого суть *разные* типы^а, хотя исторический прообраз у них один и тот же. Наоборот, сходство сюжетных функций помогает нам понять генеалогию литературного типа, замаскированную различием имён, исторических обстоятельств и деталей: Тартюф, Фома Опискин у Достоевского, Иудушка Головлёв и Ромашов из «Двух капитанов» Вениамина Каверина — один и тот же тип лицемера-узурпатора. Это означает и родство сюжетов Мольера, Достоевского, Щедрина и Каверина, тогда как сюжеты «Ночного смотра» и «Двух великанов» *никак не связаны*.

Пушкин в романе «Евгений Онегин» создал сюжет, который в форме «любовного несовпадения» (игры героя с любовью и наказания за эту игру) и в оппозиции «усадьба — Город» воплотил противоречия социально-исторической жизни России. Преимущественный интерес к внутренней драме личности резко отличает сюжет «Онегина» от трагической петербургской легенды.^б Общий смысл онегинского сюжета — победа народной морали над индивидуализмом, прославление верности, которая превышает личного счастья.

В антитезе интеллекта и любви отчётливо выражена победа любви. В этом смысле роман Пушкина является преодолением скептицизма.

Одновременно с этим знаменитым сюжетом Пушкин создал на ином сюжетном материале противоположное решение той же самой темы. Сюжет, о котором пойдет речь, перекликается с онегинским, хотя имеет совсем иное происхождение: речь идет о повести «Метель», которую мы предлагаем рассматривать в соотнесении с «Евгением Онегиным».

Н. В. Измайлов сохранил для науки замечательное наблюдение Д. П. Якубовича, который обнаружил близость между романом Вальтера Скотта «Сент-Ронанские воды» и повестью «Метель». «В обоих произведениях завязку составляет необычайное происшествие, остающееся неизвестным читателю почти до самого конца: тайный брак девушки с её возлюбленным, оказывающийся обманом, так как подлинный жених подменяется другим лицом; следствия этой подмены определяют дальнейшее развитие сюжета и самый финал повествования. Но в то время, как в романе В. Скотта подмена жениха есть результат преступной интриги, задуманный с корыстной целью, в повести Пушкина это — сочетание случайности — метели, задержавшей Владимира, — с легкомысленной “шалостью” молодого гусара. Этим определяется различие в тоне обоих произведений и в развитии сюжетов, приводящем у В. Скотта к логически неизбежной трагической развязке, у Пушкина — к счастливому концу, обусловленному новой случайностью, благополучно разрешающей для обеих

^аВ тетрадной редакции в этом же ряду упомянут «Наполеон из “Темного дела” Бальзака».

^бНаше понимание последней см. в работе: Петербургская легенда и литературная традиция. — Сб. «Традиции и новаторство», Уфа, 1975, с. 122–135.

сторон запутанные узы и как бы оправдывающей совершенный обман. В этом отношении повесть Пушкина является снижением и даже отрицанием традиционного романа «семейных тайн».⁷

В этом замечательно четком составлении, естественно, не учитываются другие стороны «Метели»; хотелось бы дополнить приведенные наблюдения. Во-первых, бросается в глаза символическая глубина самой *метели* (ср. стихотворение «Бесы» и «Капитанскую дочку»). Во-вторых, нельзя игнорировать игровой характер общего построения «Метели», ироническую функцию ее сюжетных невероятностей и совпадений. Эту веселую нелепицу В. В. Гиппиус толковал как «прямое пародирование авантюрных сюжетов, авантюрного "стечения случайностей немотивированного и неправдоподобного».⁸ И так, в «Метели» отмечено «снижение и отрицание» романа «семейных тайн», пародирование авантюрных «случайностей». Все это скорее внешнее: Пушкин с удовольствием и увлечением *играет в авантюрный сюжет*; что же касается пародийности «Метели», то она едва ли не в большей степени относится к «Евгению Онегину».

Завершая «Бориса Годунова» — величественную историческую трагедию, связанную с Шекспиром, Пушкин в едином порыве веселого вдохновения создает озорную поэму «Граф Нулин»: «Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, и я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть». Еще в юности Пушкин мог со слезами броситься в объятия Энгельгардта, а через минуту рисовать на него карикатуру; мог любить Кюхельбекера, но одновременно писать на него убийственные эпиграммы. Амбивалентность Пушкина поразительна; показывая своим романом «Евгений Онегин», что долг выше счастья, преклоняясь перед героизмом русской женщины, он одновременно захотел сказать обратное — что счастье тоже очень неплохая штука, а верность долгу может оказаться *смешна*. «Метель» — это не то чтобы автопародия, а иронический pendant к «Онегину», как «Граф Нулин» — к «Годунову». Вечное желание Пушкина *спорить с самим собой* сказало и в довольно прятных подписях к присланным ему иллюстрациям «Онегина», и в повести «Метель». Марья Гавриловна, героиня этой повести, тоже «другому отдана» (как и Татьяна), только сама не знает — кому. Ее положение окрашено тонкой шутливостью Пушкина, *c'est ridicule*, как сказали бы в тогдашнем «свете»: в положении Марьи Гавриловны верность супружескому долгу *смешна*. Но обратимся к тексту, взглянем чуть внимательнее, чем обычно, на эту «стройную, бледную и семнадцатилетнюю девицу».

«Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена». В дальнейшем выяснится, что «Новую Элоизу» Руссо она знает на память. Пушкин подчеркивает ее «романическое воображение»; в ночь накануне побега ее мучают «безобразные, бессмысленные видения», отчасти напоминающие вещий сон Татьяны. Впрочем, давно уже в Марье Гавриловне находили пародию на Татьяну. Нам кажется, это не пародия, а *прозаический* (бытовой) вариант того же типа.

⁷Н. В. Измайлов. Очерки творчества Пушкина. «Наука», Л., 1975, с. 209.

⁸В. В. Гиппиус. От Пушкина до Блока. «Наука», М.-Л., 1966, с. 35.

Особенно подчёркивается вторичность всего построения в такой фразе: «Бурмин нашел Марью Гавриловну у пруда, под ивою, с книгою в руках и в белом платье, настоящей героинею романа». Какого романа? Да любого! В том числе и романа «Евгений Онегин», где решающее объяснение тоже происходило в саду.

Быть может, натяжка? Но ведь объяснение Бурмина схоже не только с письмами Сен-Прё, как подметила еще начитанная Марья Гавриловна: оно прямо перекликается с письмом Евгения Онегина. «Я вас люблю, — сказал Бурмин, — я вас люблю страстно... <...> Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке, привычке видеть и слышать вас ежедневно...»

Случайно вас, когда-то встретя,
В вас искру нежности заметя,
Я ей поверить не посмел:
Привычке милой не дал ходу;
Свою постылую свободу
Я потерять не захотел.
...
Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан.

Но Евгений наказан за игру с любовью, как уже говорилось выше. Такова же и вина раненого гусарского полковника. Мы прервем сличение текстов, ибо совпадений в них уже слишком много. Онегин мог бы сказать словами Бурмина: «... я не имею и надежды отыскать ту, над которой подшутил я так жестоко и которая теперь так жестоко отомщена». Если эти слова Бурмин, сам того не ведая, говорит своей случайной жене, то для Онегина они имели бы всю трагическую полноту смысла. Уж не найти ему «и следов Татьяны прежней», как и Татьяне более никогда не вернуться

В деревню, к бедным поселянам,
В уединённый уголок,
Где льётся светлый ручеек,
К своим цветам, к своим романам
И в сумрак липовых аллей,
Туда, где он являлся ей.

Изувеченный в сражениях толстый генерал в «Онегине» не имеет имени, это случайный муж, первый подошедший, как и Бурмин в «Метели». Так не смешон ли долг перед случайностью?

Озорство Бурмина, который позволил обвенчать себя с чужой невестой, есть преступно легкомысленная игра, за которую он несет наказание («жестокое отмщение»). Наказание

настоящей любовью, как в «Онегине». Бурмин предстает в ситуации Онегина, а Мария Гавриловна — в ситуации Татьяны. Но тут-то Пушкин подготовил эффектную развязку, в которой отказал великому роману. Оказалось, что между героем и героиней нет третьего лишнего и что русская метель, хаос неизвестных возможностей, *закрутила их на благо*, закрутила и «окрутила»: как говорится, бог не без милости, казак не без счастья. В шутилой форме авантюрно-деревенской истории Пушкин выразил свое бодрое отношение к судьбе. «Метель» была необходима ему как передышка от мощного, возвышающего напряжения романа «Евгений Онегин»; повесть спорит с романом и дополняет его.

Ещё одним, водевильным дополнением к роману служит «Барышня-крестьянка» с её известным дифирамбом уездным барышням: «Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам. Для барышни звон колокольчика есть уже приключение...» — и т. д. Главным достоинством сельских барышень Пушкин считает «самобытность». Иронически, как и Ленского, он представляет Алексея Берестова: «Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он чёрное кольцо с изображением мёртвой головы. Всё это было чрезвычайно ново в той губернии».

Таким образом, завершая роман в стихах, Пушкин дополняет и обрамляет его ироническими вариациями в прозе, создает многогранную топику усадебного сюжета. Жанр романа в стихах практически не имел продолжения, но сам сюжет «Онегина» оказал сильное и плодотворное влияние на последующую русскую прозу. Этот сюжет в его развитии и историческом переосмыслении стал одним из самых важных в сюжетике русской литературы XIX века. Истории его и посвящается настоящая работа.

Сюжеты живут трансформациями. К счастью, продолжатели пушкинского усадебного сюжета были настоящими, независимыми художниками. А первый из этих продолжателей был художником гениальным.

Глава II. Спор Лермонтова с Пушкиным

Вскоре после смерти Пушкина русская литература получила первое свидетельство продуктивности усадебного сюжета — роман «Герой нашего времени».

Поэзия Пушкина рождена эпохой славы и надежд. Он никогда не забывал ни 1812 года, ни своего красного колпака. Лермонтов, выросший под сенью пяти виселиц, с детства привык не надеяться.

Эпоха после 1825 года не была бесплодной. Энергия подавленных революций уходит в подведение идейных итогов: победители распределяют портфели и строят дворцы, побежденные расчленяют события и строят системы. На базе трагического философствования последекабрьского десятилетия окончательно сложился русский романтизм как единая система художественной культуры. «Отказ от деятельного переустройства действительности на разумных началах

привёл к тому, что в среде дворянской интеллигенции наряду с подспудным протестом развилось стремление к уходу от этой действительности в «трансцендентное» или во внутренний мир самосовершенствования и самоанализа».⁹ Эту характеристику Гинзбург следует понимать, на наш взгляд, как описание некоей внутренней оппозиции: подспудный протест и философский идеализм — это две стороны одного явления. Ибо романтическая философия — тоже форма продолжения политической деятельности.

Отсюда и ненависть власти к философии. При Николае I размышлять — значило находиться в оппозиции. «В России беседа становится заговором, мысль — бунтом», — свидетельствовал маркиз де Кюстин в известной книге «Россия в 1839 году». Даже лояльный Владимир Одоевский жил под секретным надзором. Закрытие кафедр философии в русских университетах явилось не придурью блаженного тирана, а продуманным актом политической профилактики: философия опасна для полицейских режимов. Бонапарт в период заключения конкордата с папой римским произнёс замечательно откровенные слова: «Попы всё-таки лучше, чем шарлатаны вроде Калиостро или Канта или всех этих немецких фантазёров». Николай I, тайный политический ученик Наполеона, начал царствовать с канонады посреди столицы, по образцу 13 вандемьера. Совершенно по-бонапартовски он относился и к философии.

В русском обществе той эпохи подспудный протест невольно склонялся к размышлению, а философский самоанализ подлинной социально-исторической действительности личности (в отличие от абстрактного теоретизирования московских шеллингианцев) неизбежно порождал глубокое недовольство. Предаваясь анализу, уединённые мыслители оказывались враждебны режиму, уничтожившему всех своих врагов: верноподданный не анализирует, а наслаждается порядком. «Бойкотирование» социальной действительности рефлектирующими и тоскующими индивидуалистами имело не только отрицательную (~~уход от жизни~~), но и положительную сторону (~~необходимая подготовка к новому деянию~~). Самопознание личности на некоторых этапах исторического развития может приобретать колоссальное общественное значение, что ярко сказалось ещё в процессе Сократа.

В конце 30-х годов XIX века подспудный политический протест и столь же подспудное, но внешне легальное самопознание личности соединились в прославленной книге — в аналитическом романе «Герой нашего времени».

Видный советский исследователь говорит о нём: «Идейным и сюжетным центром служит не внешняя биография («жизнь и приключения»), а именно личность человека — его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри как процесс».¹⁰ Печорину принадлежат слова: «Бешеные порывы юности сменяются высшим состоянием самопознания души». У нас есть все основания предполагать, что и сам Лермонтов считал самопознание «высшим состоянием».

Роман Лермонтова не рисует воспитания героя, ничего не говорит о его прошлом и ни в каком смысле не является «энциклопедией русской жизни». Однако значение «Онегина» для лермонтовского романа очень велико, и русская критика, начиная с Белинского, справедливо связывает «Героя нашего времени» с «Онегиным».^а

Ещё Белинский угадал «разумную необходимость» в самом имени лермонтовского героя и отметил, что несходство между Онегиным и Печориным «гораздо меньше расстояния между Онегою и Печорою». Он уже указал на историческую обусловленность их различия:

⁹ Гинзбург Л. Я. О лирике, М.-Л., 1964, с. 141–142.

¹⁰ Эйхенбаум Б. Статьи о Лермонтове. М.-Л., 1961, с. 250–251.

^а Из статьи «Печорин в контексте николаевского романтизма».

«Но как выше Онегин Печорина в художественном отношении, так Печорин выше Онегина по идее. Впрочем, это преимущество принадлежит нашему времени, а не Лермонтову». Не раз указывалось русской критикой на сходство отношений Печорина и Грушницкого с отношениями Онегина и Ленского — сходство, призванное подчеркнуть новую лермонтовскую трактовку этих отношений.

«Княжна Мери» построена как свободный вариант онегинского сюжета и содержит его полемическое использование. Лермонтов, опрокидывая пушкинскую систему ценностей, ставит интеллектуального героя неизмеримо выше всего окружения, включая и любимую женщину — Веру. Герой противопоставлен всем, и никто ему не равен, даже Вернер. Сюжет «Княжны Мери» продолжает историю пушкинского героя после открытого финала «Онегина»: Вера — светская дама, как Татьяна в конце «Онегина», но, в противоположность Татьяне, Вера безумно и самозабвенно нарушила супружеский долг.

Она, по мнению Белинского, «более женщина», чем Татьяна, но и «более исключение».

Вместе с тем «Княжна Мери» отчасти повторяет онегинский сюжет. Мэри, в которой Белинский подметил «нечто общее с Грушницким», унаследовала сюжетную функцию Ольги Лариной. Печорин губит Мери, как бы экспериментируя, шутки ради, осердясь на подлинно любимую (как Онегин на именинном балу). Любовь Мери не нужна ему, как Онегину не нужна была Ольга.

Резко изменилась вторая антитеза онегинского сюжета. «Образом Грушницкого Ленский как бы низведен на землю, снижен и разоблачен. Но Грушницкий не прямой потомок Ленского, у которого он заимствовал почти одни только отрицательные черты» (Цейтлин, «ЕО», с.351). Эти метафоры затемняют суть дела: ведь потому-то Грушницкий и «заимствовал почти одни только отрицательные черты», что пушкинская трактовка романтического идеалиста не удовлетворяет Лермонтова, и он язвительно разоблачает современных ему Ленских. Переход продиктован историей.

К началу 30-х годов на смену александровскому классицизму в официально патронируемой культуре эпохи пришел николаевский романтизм.

Проникновение элементов барокко в поздний ампи́р — такой же показатель этого внешнего стиля эпохи, как и появление первых русских охотников на львов вроде В. А. Воилярлярского.¹¹ Экзотизм и подражательность, густая «цитатность» и эклектика характерны для николаевского романтизма. **Цитата из Л. Я. Гинзбург о трёх чертах.**

Он может быть понят как подсистема в общей системе русской художественной культуры 30–40-х годов. Как же сформировалась и как функционировала эта подсистема? Каков её социально-исторический смысл?

¹¹ В. А. Воилярлярский (1814–1852) — ~~совершенно~~ забытый писатель и путешественник; ездил в Африку вместе со знаменитым французским охотником на львов Жюлем Жераром, офицером зуавов. **Последним в этой плеяде русских охотников на львов будет Николай Гумилёв.**

В целом русский романтизм связан с мировым культурным движением, но его своеобразие коренится в особых исторических условиях России и её неповторимых культурных традициях.

Напротив, николаевский романтизм антинационален.^а

Николай I рекомендовал Пушкину переделать «Бориса Годунова» в исторический роман «наподобие Вальтера Скотта». Одну из первых красавиц двора Софью Голицыну называли Ревеккой вальтерскоттова романа «*Ivanhoe*»; зато в Софье Урусовой, одной из любовниц Николая, находили «сходство с Лавальерой». Эту кроткую фаворитку Людовика XIV популяризовал в России напумевший роман мадам Жанлис.

... один из томов его сыскался в чемодане Чичикова, а портреты герцогини де Лавальер висели на всех постоянных дворах рядом с портретами Бобелины. Из Вальтера Скотта и госпожи Жанлис царь вычитывал истории о рыцарях, которым старательно и топорно подражал.

Вальтер Скотт и мадам Жанлис — литературная мода Зимнего дворца.

... тогда как в «Фаусте» Гёте, например, царь видел «безбожную книгу, развращающую молодое воображение». Николаевский романтизм резко моралистичен.

Николай I принимал попеременно позы Людовика XIV и Наполеона. Он любил театр, сам играл в любительских спектаклях и обладал актёрскими способностями; ему удалось обмануть декабристов во время следствия своим прямотушием и благородством. Он умел изображать по-солдатски грубоватого «отца-командира», преданного семьянина. «Жить семейною жизнью — вот истинное счастье», — любил повторять Николай. Создавая III отделение, он подал Бенкондорфу платочек: «Утирай этим платком как можно больше слёз».¹²

... покровительствовал Каратыгину, сам играл в любительских спектаклях — и в жизни тоже. Своим «прямотушием» (намеренный контраст по отношению к покойному Александру) он сумел обмануть декабристов на следствии, мог пустить слезу или поцеловать Полежаева, отправляя его на муки. Любимые амплуа Николая — великий монарх, средневековый рыцарь, грубоватый отец-командир, преданный семьянин. Его актёрство замечательно описал Д. С. Лихачёв в статье «Социальные корни типа Манилова».¹³

В Зимнем он оборудовал аскетический кабинет, который украшали только сабли и шпаги императора; в кабинете, впритык к стене, изголовьем, стояла армейская походная кровать, узкая и жёсткая, покрытая серым суконным одеялом. Ложась спать, Николай ещё натягивал старую офицерскую шинель, которую сам он считал столь же незаменимой, как треуголка Наполеона. Царь выработал манеру закладывать большой палец правой руки

^аИз статьи «Печорин в контексте николаевского романтизма».

¹²Его актёрство замечательно описал Д. С. Лихачёв в статье «Социальные корни типа Манилова». В кн.: Проблемы теории и истории романтизма, сб. ст. памяти А. Н. Соколова. М., 1971, с. 297–307.

¹³Проблемы теории и истории романтизма, сб. ст., М., 1971, с. 297–307.

за пуговицу мундира, как Наполеон закладывал руку за борт сюртука. Плагиатом из наполеоновской легенды был официальный рассказ о посещениях царем холерных барачков (ср. «Наполеон среди зачумлённых в Яффе»).

Тайное подражание Наполеону характерно для Николая I не менее, чем «маниловщина»: это смещение типично для мещанского романтизма XIX века, каноном которого и явился николаевский романтизм.

Поскольку Николай был высок ростом, считалось, что он похож на Петра I. Пушкин заклинал его в «Стансах»: «Семейным сходством будь не горд, // Во всём будь пращурю подобен...» Был у Николая и свой Меншиков — известный Клейнмихель, «вор-тиран», которого государь поучал собственноручно, но осыпал милостями.

Не раз Николая I называли «рыцарем»; при его старшем брате принято было рассказывать о гуманности Александра, при Николае вошли в моду легенды о личной храбрости и русском патриотизме царя. Он намекал славянофилам, что «понимает» их. Имитируя бородинскую битву в сентябрьских маневрах 1839 года, он начал лично командовать через голову Паскевича. Вмешался в историю, совершил блестящий фланговый обход и разбил покойного Наполеона. Голубой мечтой его жизни был поход в Европу и взятие Парижа, известие о февральской революции 1848 года обрадовало его, и он прервал бал известной фразой: «На коней, господа, — во Франции республика!» Весь он — сплошное подражание: «не царь, а лицедей», по запоздалому приговору Тютчева.^a До поэта маркиз де Кюстин сказал о Николае: «Император всегда в своей роли, которую он исполняет, как большой актёр. Масок у него много. Но нет живого лица...»

Таковыми же лицедеями были столпы николаевского романтизма в литературе. Успехом пользовались романы и физиологии Ф. В. Булгарина, но его «Иван Выжигин» (1829) — подделка под пикареск, «благомыслящая сатира», а его «антидворянские» тенденции выражают просто антидекабристскую, охранительную установку его писаний; трижды перебежчик, агент Шоттделения, он был платным моралистом режима. Морализировал и Греч, бывший сотрудник Рылеева и Бестужева, перебежавший в объятия Бенкендорфа; его «Чёрная женщина» (1834) представляет ублюдочный жанр псевдо-готического романа. Наконец, Осип Сенковский был блестящим ориенталистом, но безнадежно погряз в коммерческой журналистике; его беллетристика была цинично-лёгкой и социально безответственной. Для этого знаменитого трио характерна фальсификация жанров и авторских позиций: ложные моралисты, ложные сатирики и ложные просветители, эти ренегаты на деле уютно устроились в палочном режиме Николая.^b

«Чёрная женщина» Греча (1834), интересная различными вставками и бытовыми зарисовками, в целом представляет собой *псевдо-готический роман* с благополучной развязкой и траченной молью неоплатонической философией. Это довольно талантливая подделка под готический роман. Греч притворяется, что живёт лишь ожиданием «пробуждения» — то есть перехода в жизнь вечную; на самом деле этот ~~еникофант~~ и стыдливый ренегат всего лишь ловко обделывал свои земные делишки. Несколько раньше «Чёрной женщины» бесспорный коммерческий

^aВ одной из фрагментарных редакций помета к этому предложению: «Вставка о подделках (фальшивая готика, фальшивый пикареск, фальшивый ориентализм. См. «Брамбеус» Каверина»).

^bИз статьи «Печорин в контексте николаевского романтизма».

успех имел поддельный пикареск Фаддея Булгарина с его благонамеренной сатирой («Иван Выжигин»). <...> Сенковский фальсифицировал писательскую позицию: он поддельный европеец, как Булгарин — поддельный сатирик нравов, а Греч — поддельный моралист.

В ту эпоху морализм был маской политической реакции: для патриархальной морали царь есть превознесённый отец, спорить с отцом безнравственно, и декабристы — просто гадкие, испорченные дети.

Но, вопреки общему охранительному характеру, николаевский романтизм не совпадает с творчеством только политически реакционных художников. Благороднейший Бестужев-Марлинский в своих повестях отстаивал идеи личной героики, но, тем не менее, его экзотически-~~праздничная~~ парадная ~~манера письма~~ проза в основном *описывается* в подсистему николаевского романтизма, чем и объясняется его огромный успех у той самой публики, которая в «Повести Белкина» заворачивала, выражаясь по-батюшковски, «салакушку с сельдями». При всей своей бешеной мозговой изобретательности, Марлинский — писатель «вторичный», эпитон Вальтера Скотта, Купера и др.^а Его вторичность великолепно показал Белинский, назвавший одного из героев Марлинского, Мулла Нура, «татарским Карлом Моором».¹⁴ Ложный титанизм героев Марлинского позволяет сопоставить их с лирическим героем Бенедиктова, создателя вульгарно-романтического стиля в поэзии 30-х годов.

Напротив, полностью чужды николаевскому романтизму такие политически реакционные художники, как Тютчев и Фет. Литературная «прогрессивность» художника определяется не его политическими убеждениями, а борьбой против устаревших литературных канонов, более не отвечающих требованиям развития национальной культуры. С этой точки зрения крупнейшими «революционерами» в литературе эпохи были Гоголь и Полежаев, которые оба (хотя и совсем по-разному) разрушали канон, пролагая новые пути. Точно так же Александр Иванов, неулыбчивый собрат Гоголя, явился «революционером» русской живописи, как и весьма отличный от него Федотов; зато Карл Брюллов — в принципе «оплот порядка», обновляющий стабильность официальной культуры.

Николаевский романтизм, отличаясь ярко выраженной вторичностью, нуждался в своих прирученных «бурных гениях»: тогда «беспутство» считалось гарантией политической благонадёжности, отсюда бурный расцвет «мышинных жеребчиков» и артистическое пьянство.

Беспутство стало гарантией политической благонадёжности, негласным дополнением казённого морализма (как снохачество дополняет строгую моногамию патриархальной семьи); генерал Дубельт чуть не в домашних туфлях разгуливал по строго охраняемому театральному училищу и по-отечески ласкал воспитанниц; известны «афинские вечера» князя Юсупова и прочих вельмож; отсюда же артистическое пьянство и расцвет «мышинных жеребчиков» (само это выражение ввёл тогда же Гоголь).

^аИз фрагментарной редакции: «...подчинивший свой богатый личный опыт твёрдым канонам преждевременно застывшей и автоматизировавшейся системы. Напротив, органически чуждый николаевскому романтизму Гоголь — это монархист, верноподданный, верующий христианин, противник не только революции, но и либерализма. Подсистема культуры выделяется отнюдь не по голым социально-политическим признакам, а по отношению к художественной эволюции».

¹⁴Белинский В. Г. Полное собрание сочинений, т. 1, с. 269.

Патетический забулдыга Нестор Кукольник лучше всех соответствовал вульгарно-романтическому шаблону «бурного гения»; к сожалению, вместе с ним пили Глинка и Брюллов.

Типу «бурного гения» враждебно противоположен тип денди, одинокого мыслителя с его рефлексией, скепсисом и едкой насмешкой над окружающей жизнью: таков был Чаадаев, официально объявленный сумасшедшим.

Сегодня за монбланами односторонних исторических интерпретаций как-то позабылось, что при Николае Индивидуализм, скептицизм, рефлексия и самоанализ постоянно оставались под огнём официальной критики. Прославляя нерассуждающую преданность русского мужичка или солдата, эта критика нюхом чуяла измену в одиноких мыслителях. Антииндивидуалистическая тенденция выразилась в светских повестях В. Соллогуба, который, быть может, по прямому заказу великой княжны Марии Николаевны (любимой дочери царя) вывел в повести «Большой свет» ничтожного и суетного льва Мишеля Леонина — жалкую карикатуру на Лермонтова. Добавим для контраста, что Белинский, будучи позитивным мыслителем, всё же находил известные оправдания для типа скептика-индивидуалиста или «страдающего эгоиста», по его формулировке. Он умел отличать индивидуализм оппозиционного типа от мнимого индивидуализма верноподданных.

... от дутого титанизма вульгарно-романтических героев, всех этих «николаевских орлов», которые прямо перенесены В. Бенедиктовым с плац-парада на Олимп: «Сын громов, орёл-мужчина!» В точности таким «сыном громов» был грозный московский генерал-губернатор Закревский, некогда лизоблюд Каменского, друг Дениса Давыдова, невежа, великий взяточник, муж знаменитой распутницы, которую Пушкин прозвал «медной Венерой».

Сравнивая «титанического» героя николаевского романтизма с его историческим прототипом, мы убеждаемся, что этот гордый «титан», одинокий герой, «орёл-мужчина» есть не что иное как *героизированный авантюрист*. Единственная серьёзная (реально-историческая и объективная) разработка этого типа была намечена юным Лермонтовым в «Княгине Лиговской» (чиновник Красинский). Но эта незавершённая повесть надолго осталась скрытой от публики, а русскую прозу заполнили травестированные в орлов ~~генералы~~ держиморды и замаскированные манфредами пройдохи.^а

Поскольку сопротивление литературных патриархов не устояло перед натиском европейской моды, в русском обществе распространялся культ Байрона. Пушкин, давно переживший свой байронизм, сознательно противился и некритическому культу Байрона, и обыденскому подражанию его героям («москвич в Гарольдовом плаще»). Байронизм захватил среднекультурные круги русского дворянства, и домашним обрамлением байронизма стали марлинизм и «бенедиктовщина». Естественно, опошленный байронизм был лишён революционных, протестантских нот; в быту он выражался в эксцентричном поведении и внешней мрачности.

Под влиянием легенды о Байроне меняется бытовой стиль эпохи: «... «байронизм» принял в 30-х годах вполне бытовой характер и превратился в моду».¹⁵ В подражании автору «Манфреда»

^аИз статьи «Печорин в контексте николаевского романтизма».

¹⁵Эйхенбаум Б. О прозе, Л., 1969, с. 268.

упрекали Лермонтова, но та же критика ласкала Бенедиктова, этого Байрона для приказчиков. Поддельный байронизм выражался в напряжённо-нелепом словаре поэзии и повседневного общения, в эксцентричном поведении и напускной мрачности.

«Мировая скорбь» стала маской гедонизма. «Это была эпоха, когда получила широкое распространение эпигонская литература, когда романтическая поза стала модой, когда ею щеголяли различного рода подражатели»¹⁶.

«Эпигонской литературы» хватало в России и при Александре, но то было по преимуществу «сентиментально-классицистское эпигонство». В 30-е годы настал черёд иных кумиров. Вальтерскоттизм на русской почве развивали Загоскин, Марлинский, Лажечников, но уже в их творчестве он вырождается в пустую форму, в шаблон. Что же говорить о литературной мошкаре вроде Воскресенского, которого молодой Некрасов назвал «замоскворецким Вальтер Скоттом» и писания которого характеризовал так: «роман, наполненный лицами и происшествиями, возможными разве на луне, роман, в котором герой непременно или черкес, или разбойник, или по крайней мере мечтатель и поэт. . .»

Для николаевского романтизма характерна пронырливая практичность. Пушкин утверждал, что печатается ради денег, а умер в долгу, как в шелку. Зато у его литературных противников романтическая поза соединялась с меркантильностью; московские славянофилы умели делать деньги не хуже Булгарина.

Романтический шаблон преотлично уживался с деловитостью. В 1839 году Владимир Одоевский в повести «Княжна Зизи» зафиксировал «новую породу фешенеблей-индустриалистов»: это светские люди, у которых «байронизм соединяется с биржею». Чайльд-Гарольды 40-х годов демонически покупали акции и разочарованно строили сахароваренные заводы; Якубович, тройной перебежчик 14 декабря, открыл мыловаренный завод, поскольку сахарная свёкла в Сибири не произрастала.

Николаевский романтизм подчинялся дисциплине и симметрии. Николай выразил желание, чтобы Иванов «дополнил» своё знаменитое «Явление Мессии» такую же по размерам картину «Крещение русских в Днепре»; Брюллова царь заставил написать чуждую его таланту «Осаду Пскова» <...> в строго разлинованной системе этой культуры всему находилось своё место. В истинно высокой сфере — Кукольник, Вальтер Скотт, Каратыгин; для развлечения, лёгкого отдыха и вообще для Москвы — Гоголь, Поль де Кок, Щепкин. И у какого-то Полевого нет права критиковать гениальную драму «Рука Всевышнего отечество спасла»!

Россия была военизированным государством, и армейская окраска лежала на всей официальной культуре. Пушкина корили за то, что он не воспел подвигов Паскевича, а Н. Ф. Павлову досталось за оскорбление мундира от самого царя, который положил на повесть «Ятаган» резолюцию: «смысл и цель прескверны». Батально-героическая тематика пользовалась особыми привилегиями; мало того, в искусстве высоко ценились и чисто военные заслуги. Так, милостью царя был вознесён в академики живописи отставной майор Николай Майков, который

¹⁶К. Г. Григорьян. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л., «Наука», 1975, с. 61.

был ранен в ногу при Бородине. Если не считать этой раны, Майков не отличался особыми дарованиями, однако снискал успех у публики — одновременно своими иконами и обнажёнными купальщицами. Военизирован был даже водевиль, и прелестная Асенкова в мундире и сапогах въезжала на сцену верхом на пушке, игриво отдавая честь императорской ложе (на свою беду, она это делала слишком хорошо). В других странах актрисы показывали ноги, в России — сапоги, пленяя извращённые чувства партера.

Лермонтов остро ощущал фальшь, подражательность и пустоту николаевского романтизма со всеми его бенгальскими эффектами, порнографической набожностью и полицейским рококо. Именно к этой бесструктурной и военизированной культуре относятся знаменитые строки:

Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык.

Наскучили фанфары, литавры, трескучие «страсти» и казённая героика военно-полицейского романтизма; из этой атмосферы Лермонтова тянуло в мир буффонады и злой шутки («Ишки Мятлева стихи»).

Уж лучше буффонада, «Ишки Мятлева стихи», его макароническая «Мадам де Курдюкофф», чем этот тошнотворный романтизм тюремщиков.

В стихотворении «Поэт» Лермонтов влагает в уста поколения слова:

Но скучен нам простой и гордый твой язык,
Нас тешат блёстки и обманы...

Он, отдавший дань восхищения цветистым ужасам Марлинского, имел право говорить от лица поколения. Он *прорвался* сквозь такой романтизм. Своего рода вызовом Лермонтова было уже то, что он, боевой офицер, в романе «Герой нашего времени» ничего не говорит о Кавказской войне — едва упоминает о перестрелках. Он не желает писать о войне.

Николай I был далеко не глуп. Он использовал в своих целях подлинный подъём национальной культуры, стремясь ассимилировать её свершения: заставил своих министров пойти на представления «Ревизора» Гоголя, со своей точки зрения оценил «Жизнь за царя» Глинки, постарался закабалить Пушкина придворной службой и секретными архивами, одобрил «Историю пугачёвского бунта», видя в ней предостережение либеральному дворянству («вот от кого я вас защищаю!») Антипушкинская интрига велась помимо воли Николая I: ему-то Пушкин был нужен, и царь принимал меры к недопущению дуэли с Дантесом.

Придавая большую важность своей национальной репутации и настаивая на своём «руссизме», царь подчёркнуто благоволил к народным художникам, особенно к Крылову и Пушкину, и временами заигрывал со славянофилами. Иван Сусанин, ~~Кузьма Минин~~, пушкинский Савельич, Параша-Сибирячка увенчиваются официальными лаврами как образцы «русской верности»^а

^аНа левом поле помета: «**Подробнее!**». В статье «Печорин в контексте николаевского романтизма» это место дано подробнее: «Всякий абсолютизм притворяется союзом монарха и народа против Фронды. Вер-

(в этом стереотипе нашла свой буквальный перевод пресловутая *deutsche Treue*, ибо русское холопство вперемежку с красным петухом — совсем особый род верности; народная песня не зря прославила Ваньку Ключника, соблазнившего боярыню). Ура-патриотические сочинения однорукого генерала Скобелева, коменданта Петропавловской крепости, прославляли подвиги солдат и пользовались массовым успехом («Письма русского инвалида», «Кремнѣв, русский солдат» и др.); их редактировали или Булгарин, или Греч, потому что сам генерал грамоте почти не знал. Зато он острил, и одна его шутка повторяется во всех биографиях Белинского: «Когда же к нам? Я вам уж тёпленький каземат приготовил!»^a Прославление государственного или нравственного подвига людей из народа преследовало охранительные цели, косвенно укоряло дворян-либералов и служило демагогическому прославлению «союза» народа с самодержавием. Под эту демагогическую народность Николай I стремился подравнять и Пушкина, ссылаясь его «перевоспитать».

Однако, несмотря на благоволение царя, именно николаевский романтизм есть та сфера культуры, которая органически не принимает зрелого Пушкина. Для неё «Бахчисарайский фонтан» выше «Медного всадника»; последние главы «Онегина» освищены критикой; романы Лажечникова поставлены выше «Капитанской дочки». Этот направляющий и «воспитующий» тон повлиял на широкую аудиторию, и до 1837 года общим приговором казалось мнение, что Пушкин исписался, что «стих его незвучен и гений охладел». Поэт с печальной снисходительностью отнёсся к ослеплению своей аудитории и ответил ей «Памятником». И эхом его стала элегия «Смерть поэта» — настоящее объявление войны режиму и его культуре.

В общей системе романтической культуры официальному (моралистическому) романтизму противостоит философский романтизм Лермонтова, Тютчева, Герцена и Фета, предшественников Толстого и Достоевского. Творчество Гоголя составляет драматический центр всей системы русского романтизма, коренясь ещё в идеологии XVIII века и выходя в сферы критического реализма и символизма.

В обстановке эпохи, когда «поклонники Канта» пошли на службу палачу, а члены «Арзамаса» снабжали его идеологией официальной народности. Лермонтов не мог следовать Пушкину в его добродушном отношении к Ленскому. Тип прекраснодушного романтика был ассимилирован официальной культурой.

Грушницкий — это ложный романтик, карикатурный двойник Печорина.

По замечательному определению Л. Я. Гинзбург, Лермонтов «понял, что Печорину необходим двойник — чтобы снять с Печорина всё смешное, вульгарное и ходульное, что успело накопиться вокруг демонизма; и Лермонтов создал Грушницкого, оставив Печорину только историческую трагедию свободолюбивого духа».¹⁷ В то же время несомненно, что характер Грушницкого взятит исторической действительности: по нашему убеждению, одно другому не противоречит.^a

ный слуга — обязательный персонаж тогдашнего исторического романа. В 1840 году вышел русский перевод новеллы Ксавье де Местра «Jeune Siberienne» и снискал огромную популярность; Н. А. Полевой, уже «перевоспитанный» режимом и похлопанный по плечу Дубельтом, сделал из новеллы Ксавье де Местра знаменитую драму «Параша Сибирячка»

^aНа левом поле помета: «**проверить!**».

¹⁷Гинзбург Л. Я. О лирике, с. 156.

^aИз статьи «Печорин в контексте николаевского романтизма»

Он представляет злобную посредственность и потрясающе похож на Мартынова. Существовала даже гипотеза, что Мартынов послужил Лермонтову прототипом Грушницкого. Современный исследователь с полным основанием утверждает: «В лице Грушницкого автор разоблачал ложную романтику людей, которые охотно драпируются в красивую романтическую одежду, но по своей культуре враждебны истинному романтизму».¹⁸

Такие люди не прощают того, кто разглядел их внутреннюю пустоту. Печорин отметил в дневнике: «Я понял, и он за это меня не любит».

Конфликт Печорина с Грушницким неизбежен; более того, это социально значимый конфликт.^a Евгений Онегин избегал подобных конфликтов и предпочитал

... вслед за чинною толпою
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей.

Конфликт Онегина и Ленского имел нравственно-психологические причины, но отнюдь не социально-политические; точно так же не было социально-политических причин в несостоявшейся дуэли Пушкина и Рылеева. Столкновение пушкинских героев вызвано игрой интеллекта, не сумевшего подняться над моралью среды. По мысли Пушкина, дуэли можно было бы избежать, будь Онегин свободнее:

Но дико светская вражда
Бойтся ложного стыда.

Рок этого конфликта — *несвобода*, привязанность Онегина к среде. Рок печоринской дуэли — *свобода*, то есть непримиримая и не «светская» вражда Печорина к обществу. Печорин не только издевается над николаевским романтизмом, но и ведёт «партизанскую войну» против торжествующей посредственности.

Поясним эту мысль. Первые годы царствования Николая ознаменовались серией политических расправ над оппозиционными дворянскими кружками — осколками декабристского движения.

В 1829 году в Шлиссельбург угодил шестнадцатилетний заговорщик — граф Ефимовский.

В 1831 году Александр Бошняк, известный шпион графа Витта, некогда проникший в южное общество, был убит неизвестным. У современников не осталось ни малейшего сомнения, что мотивом убийства была политическая месть. Кто же убил Бошняка? Скорее всего, какой-то одинокий «партизан» раздавленной дворянской революции.

¹⁸ Там же, с. 62. [Григорьян]

^a В одной из фрагментарных редакций к этому месту автор дает сноску: «Так, например, Б. Эйхенбаум считал, что эта дуэль вызвана “пустыми страстями” Печорина» (*О прозе*, с. 273). Но злая ирония этого героя в отношении Грушницкого и ему подобных — вовсе не «пустая страсть», в ней заключён большой смысл.

Политические дуэли были во вкусе эпохи. Во Франции, в эпоху Реставрации озлобленные *demi-soldes* (отставные наполеоновские офицеры на половинном пансионе) рыскали по бульварам Парижа с тростями-шпагами и провоцировали дуэли с «белыми». Случались и в России дуэли без свидетелей, на шести шагах. Бестужев-Марлинский после гибели Пушкина поклялся при первой возможности вызвать на дуэль и убить Дантеса. Последний штрих: мы знаем о «кружке шестнадцати», в который входил Лермонтов. Нельзя полностью исключать оппозиционный характер кружка.^а

Николай I потому и возненавидел роман Лермонтова, что своим полицейским чутьем унюхал в Печорине одного из последних могикан заговора: царь знал, кто за него проливает кровь на Кавказе. Печорин — это тип одинокого революционера эпохи реакции, революционера без надежды.

По нашему мнению, в «Княжне Мери» моральный конфликт стал зашифровкой политического. Лермонтов, разумеется, не мог сказать об этом прямо, но изображённая им дуэль имеет политический оттенок.

<...> Мы не можем назвать его «лишним человеком», поскольку он занят важным делом — определением исторических возможностей личности, пересмотром идейно-философских основ для политического деяния. «Лишним» он был для Николая I, но уже Аполлон Григорьев понял, что в мрачном скептике Печорине замаскирован декабрист. Лермонтов пытался намекнуть читателю, что появление Печорина на Кавказе объясняется ссылкой за политическую дуэль. А в ночь перед дуэлью с Грушницким Печорин читает «Шотландских пуритан» Вальтера Скотта — «политический роман о народном восстании против деспотической власти».¹⁹

Представляются в основном верными суждения Н. К. Григорьяна: «Несмотря на скептицизм Печорина, несмотря на то, что он не раз переживал разочарования, <...> всё же он не переставал верить, мечтать». Но далее идёт ошибочное суждение: «Разочарование не убивало в нём волю. Где-то в глубине души всегда теплилась надежда». Но ведь воля и надежда — совершенно разные понятия. И этому сомнительному утверждению противоречит сам же Н. К. Григорьян, говоря: «Он более последователен в своём скептицизме [чем Онегин]. Он не верит ни в любовь, ни в счастье. Скептицизм его мрачный».²⁰ Вот это уже больше похоже на правду. Печорин «тренирует» волю без ясной цели и верит без надежды: сущность характера иррациональна, как была иррациональна, но отнюдь не бессмысленна борьба одиночек против тирании.

Николаевский романтизм — это фасад политической реакции. Платные агенты Бошняк или Шервуд — всего лишь каналы, шавки, презираемые светом и двором, но подлинные предатели типа Якова Ростовцева и Михаила Муравьёва надели физиономии мрачных героев; от давней оппозиции аракчеевскому режиму «хорошее общество» приползло к ра-

^а Из статьи «Печорин в контексте николаевского романтизма».

¹⁹ Эйхенбаум Б. О прозе, с. 269–274.

²⁰ Там же, с. 246, 290.

болепию перед Николаем. Суть «хорошего общества» 30-х годов — духовное ренегатство, а признаком его был николаевский романтизм. Грушницкий — это тип ренегата.

... хорошее общество приползло к раболепию перед Николаем. Танцую у Лавалей, оно прекрасно знало, что дочь и зять хозяев изнывают в Сибири. В 30-е годы большой свет Петербурга был миром ренегатов, которые предали лучших людей своего класса. Грушницкий — это тип большинства, тип ренегата.^a

Офицерский мундир был не просто сожжён на кронверке Петропавловской крепости 13 июля 1826 года: мундир был *опозорен*. Рассказывали, как сорвавшийся с виселицы Рылеев, имея в виду отсутствие запасных верёвок, сказал распорядителю казни: «Палач, расплети свои эполеты на верёвки» И вот этим самым эполетам радуется тщеславный юнкер Грушницкий и вдохновенно прославляет их «путеводные звёздочки». В те годы гордиться опозоренным русским мундиром мог лишь простак или подлец.

С нескрываемым сарказмом Печорин рисует Грушницкого, когда тот вертится перед зеркалом «в полном сиянии армейского пехотного мундира».

С таким же сарказмом относился Лермонтов к дворянской молодёжи своего времени. Он отводил душу только с декабристами, о чём рассказал А. И. Васильчиков: «С ними он действительно мгновенно сходил, их глубоко уважал, и один из них, ещё ныне живущий М. А. Назимов, мог бы засвидетельствовать, с каким потрясающим юмором он описывал ему, выходцу из Сибири, ничтожество того поколения, к коему сам принадлежал».²¹

Лермонтов судил современность с позиций декабристов; сходную позицию занимает и его герой. Поэтому Грушницкий — не только социокультурный, но и политический антипод Печорина, который превращает дуэль в казнь предателя. Вслед за Пушкиным Лермонтов показал конфликт двух культурных типов, но при этом усилил их социально-политическую отнесённость. Роман во всех отношениях противостоит николаевскому романтизму: его морализму, ложному народолюбию, подражательному экзотизму, дутой батальной героике и фальшивой любви. Герой-индивидуалист у Лермонтова противостоит обществу и самой истории.

«Герой нашего времени» *политически острее* «Онегина», что заметили такие разные критики, как Белинский и Николай.

Мы не сводим лермонтовскую трансформацию сюжета к одной лишь политике, но от неё неотделима драма Печорина. Во многом прав Б. Эйхенбаум: «... Печорин задуман как прямое возражение против Онегина — как своего рода апология или реабилитация «современного человека», страдающего не от душевной пустоты, не от своего «характера», а от невозможности найти действительное применение своим могучим силам, своим бурным страстям» («О прозе», с.269). И всё же это утверждение чересчур категорично. Нам кажется, такая трактовка снимает *трагизм* лермонтовского сюжета.

^aИз статьи «Печорин в контексте николаевского романтизма».

²¹Лермонтов в воспоминаниях современников, М., 1964, с. 377.

Нам представляется необходимым прочесть роман Лермонтова в терминах трагедии, то есть в терминах свободы, вины и фатума.

Печорин внутренне свободен, а свобода есть возможность трагической вины (несвободный не достигает этого почетного уровня).

...духовное рабство в принципе атрагично. Печорин сам творит свою судьбу, его объяснение собственного характера жестокостью среды — всего лишь полуправда, приём обольщения «в стиле Отелло» (эта часть его разговора с княжной Мери подчеркнута литературна). Ошибочно считать Печорина продуктом обстоятельств. Он их не приемлет, он живёт сопротивлением, и в этом его величие.

Одиноким в своей бесцельной борьбе, Печорин присваивает себе право играть судьбами людей и губить их (например, Бэлу) ради философско-психологических экспериментов.

... ради своих (действительно важных) философских экспериментов: это попытка покорения «естественного человека» — Бэлы, проба подчинения гордой светской девушки — Мери, экзамен на подлость, устроенный Грушницкому, и пари о предопределении с Вуличем. Каждый эксперимент, кроме одного (с княжной Мери), кончается смертью подопытного человека. Печорин выигрывает все пари. Он всегда прав, о чём свидетельствуют трупы. Тяжёлая это правота, он сам ей не рад; более того, порою он сам близок к отчаянию.

Кажется, что он постоянно выигрывает, а на деле он все время терпит поражения (так он теряет Веру). Судьба сильнее самой исключительной личности.

Вернер, после гибели Грушницкого в ужасе отвернувшийся от Печорина, уличён героем в непоследовательности. Печорин идёт до конца: пусть судьба сильнее — он не смирится. В непримиримости заключена трагедия. Святое неприятие подлого мира делает невозможной и любовь — ту настоящую любовь, о которой он вечно тоскует. Демонизм не по силам человеку. Последовательное отрицание должно, в конце концов, распространиться и на жизнь сердца. Печорин впадает в апатию и умирает — по сути дела — от невозможности любви. Лермонтов придал усадебному сюжету трагический смысл. Одиночество — цена свободы.

Как уже говорилось выше, дуэль Печорина и Грушницкого — «зашифровка» политической дуэли, то есть акт возмездия предателю, наподобие убийства Бошняка. Но этому акту мести даётся философское обоснование. Пользуясь знанием тайных пружин заговора, Печорин устраивает Грушницкому «экзамен на подлость» и приговаривает его к смерти, присваивая исключительное, чисто военное право единоличного суда. Не говоря уже об исключительности этого права, отметим лишь трагизм позиции Печорина: последовательно осуществляемое мщение делает невозможной любовь. Точнее говоря, принцип мести имплицитно содержит в себе постулат безлюбивого мира. Ибо это принцип абсолютный: так, Гамлет любил Офелию сильнее, чем сорок тысяч братьев, но вследствие войны против мира, к которому она принадлежит, принц вынужден отречься от любви.

Печоринское отрицание мира делает невозможной и любовь. Сам Лермонтов (не Владимир Соловьёв, а осуждённый им Лермонтов) показал, что демонизм не по силам человеку, что последовательное и непримиримое отрицание в конечном счёте распространяется и на жизнь сердца. Печорин впадает в апатию и умирает в своём персидском странствии — по сути дела, *умирает от невозможности любви*. Такая же невозможность любви изображена и в поэме «Демон», сюжет которой идейно параллелен сюжету «Героя нашего времени»; только демон, вечный дух, не может умереть, а офицер Кавказского корпуса очень даже может.^а

Грушницкий сильно промахнулся, назвав Печорина «материалистом». Конечно, перед нами не «материалист», а демонический иронист: в его случае ирония — форма острого скептицизма и в то же время маскирующий покров мучительной тоски.

...отнюдь не материалист, а романтический скептик из потомков Гамлета, но с резко ослабленным чувством цели. Бесспорно, скептицизм Печорина последовательнее онегинского. Лермонтов трансформировал онегинскую фабулу в духе последекабрьской трагической бесперспективности и ввёл в более сложную систему...^а

Усадебный сюжет у Лермонтова трансформирован в духе постдекабристского трагического одиночества и введён в более сложную сюжетную систему: «Княжна Мери» — только часть романа.

Действие этой части происходит на водах, как у Марлинского или у Бальзака в «Шагреновой коже»²². Но «водяное общество» во многом напоминает аналогичные описания «Путешествия Онегина» и отношение соседей-помещиков к Онегину в начале пушкинского романа, вплоть до дерзости героя перед дамами. Большое разнообразие зафиксированных наукой литературных источников лермонтовского сюжета отнюдь не отменяет *главного* источника: сюжет «Княжны Мери», построенный на кощунственном любовном эксперименте и на столкновении скептика с ложным романтиком, есть полемическое использование сюжета «Евгения Онегина».

...сюжет в целом восходит к романтической традиции «Анти-Фауста», пиком которой явился «Мельмот-Скиталец» Мэтьюрина, а поздним выражением — «Шагреновая кожа»²³. Главная идея этой романтической традиции — бесполезность всемогущества, купленного ценою отпадения от человечества. Само собой, в романе Лермонтова мы не найдём ни пакта с дьяволом, ни загадочного талисмана, исполняющего все желанья: зато мы найдём принцип использования зла, интегральное включение «духа отрицания», демонического начала в сознание самого героя. У Печорина Мефистофель не за спиною, а в крови.

^аИз статьи «Печорин в контексте николаевского романтизма».

^аИз статьи «Печорин в контексте николаевского романтизма».

²²См.: Romain Nazirov. Trois duels (Balzac, Lermontov, Dostoevski). «Cahiers de l'Herne. Dostoevski», Paris, 1973.

²³Исследования различных отражений «Мельмота-Скитальца» в творчестве Лермонтова проанализированы и обобщены М. П. Алексеевым в статье «Ч. Р. Мэтьюрин и его «Мельмот-Скиталец»» (в кн.: Ч. Р. Мэтьюрин. Мельмот Скиталец, «Наука», Л., 1976, с. 669–671).

Здесь необходимо одно отступление: общеизвестны связи «Героя нашего времени» с французским «персональным» романом. Однако, как нам кажется, Шатобриан, Сенанкур, Констан и другие дали Лермонтову лишь «язык» романтического психологизма, метод углублённого исследования противоречий душевного мира человека. Печорин выглядит крупнее, резче, импозантнее, чем Адольф или Оберманн, эти французские меланхолики с немецкими именами. Сюжет лермонтовского романа ничем не обязан мэтрам романтического психологизма, он восходит к иной традиции.

Некоторые детали сюжета заставляют думать о «Гамлете» Шекспира. Печорин — нечаянный виновник гибели Бэлы, как Гамлет — Офелии. У Шекспира появился мотив предательства, Гамлет карает Розенкранца и Гильденстерна, используя ту ловушку, которую они готовили ему; последний заговор против Гамлета — поединок, в котором рапира Лаэрта отравлена; раненый Гамлет затем ею же ранит Лаэрта, и «обман возвращается к обманщику». Мотив предательства и мошеннической дуэли (отравленная рапира — незаряженный пистолет) развит Лермонтовым в «Княжне Мери». И тот же Гамлет впервые в мировой литературе ставит психологический эксперимент на людях — знаменитую «мышеловку». Словом, параллель между Гамлетом и Печориным в цитированной выше книге К. Н. Григорьяна вполне оправдана.

Но одновременно следует видеть важное различие. У Шекспира главное в трагедии — сам «гамлетизм», мучительное переживание внутренних противоречий гуманиста, принявшего на себя долг мести. В «Герое нашего времени» подобные переживания подавляются усилием воли. Подавление колебаний, устрашающая готовность мгновенно воплотить любой каприз мысли, чисто боксёрская реакция на любую неожиданность (реакция, воспитанная привычкой вражды) — всё это делает Печорина узким человеком. Гамлет велик своим сомнением; Печорин горд своим умением быстро расправляться с собственной слабостью, волевым контролем над чувствами. Исключение составляет лишь «Тамань».

Высокие оценки её у Л. Толстого, И. Анненского, А. Чехова означают, помимо всего прочего, и выделение «Тамани» из общего строя романа (Б. Эйхенбаум допускал, что она была написана отдельно от общего замысла). Новелла эта пародирует романтическую тему любви к «естественной женщине» («дочери моря» (тема из «Ундины» Ламотт-Фуке); только в этой новелле, один раз в романе, Печорин оказывается на момент смешон — таинственная ундина обокрала его; только здесь он находит простые слова, чтобы удивиться своей роковой вредности чужим попыткам свободы; только здесь герой не обладает никаким превосходством над окружающими, а потому и наиболее человечен.^a

Но «Тамань» контрастна роману в целом и лишь подчёркивает ~~роковую~~ оторванность героя от человечества. Он упорно придерживается принципа места, он подчиняет зло и ставит его себе на службу — в благих целях. Идеал добра недостижим на пути зла, но из этого противоречия цели и средств возникает мрачное величие, обаяние трагической интеллектуальной авантюры. Поэтому Вера говорит о Печорине: «ни в ком зло не бывает так привлекательно». В презрении к морали — половина его обаяния.

Это не значит, что он циник: нужно помнить, какая мораль имеется в виду. Царь писал жене 12 (24) июля 1840: «Итак, я повторяю, что, по моему убеждению, это жалкая книга, обнаруживающая большую испорченность её автора».²⁴ Так рецензирует роман Лермонтова венчанный моралист, прославленный своим холодным распутством.^b

... превративший Россию в сочетание тюрьмы и борделя ~~парема~~. А русская церковь, которая устами своих лучших ораторов, вопреки заповеди Христа, одобряла казнь декабристов, — имен-

^aИз фрагментарной редакции: «В повести ~~на-мнѣ~~ обнаруживается стыдливая человечность Лермонтова».

²⁴Там же, с. 425. (Эйхенбаум).

^bИз статьи «Печорин в контексте николаевского романтизма».

но она обрекла Лермонтова вечной гибели: на стенах нескольких храмов поэт был изображён в аду, в когтях дьявола. Неприятие этой морали, во всяком случае, объяснимо.

Но в том-то и заключается трагическая бесперспективность бунта Печорина, что он не видел возможности иной морали, нежели та, которую он отвергал. Исходя из этого и смешивая героя с его творцом, В. Соловьёв и Д. Мережковский объявили Лермонтова предшественником Ницше.²⁵ Но автор «Родины» и «Сна» слишком далёк от гордого и презрительного к людям индивидуализма — напомним только его слова, сказанные Юрию Самарину: «Хуже всего не то, что известное количество людей терпеливо страдает, а то, что огромное количество страдает, не сознавая этого».²⁶ Такой порядок вещей для Ницше естествен, для Лермонтова — «хуже всего»: он хотел бы, чтобы страждущие миллионы осознали своё страдание и стали бы вровень с ним, тогда бы он не был более одиноким.

Не будучи «поэтом сверхчеловечества», Лермонтов не был и атеистом (атеизм Ницше — форма преодоления гуманизма).^a Русский поэт пребывал в непримиримой оппозиции к богу, как виновнику истории, но сохранял понимание бога как гаранта морали: это один из источников философской драмы Лермонтова.

При всей близости Печорина к автору, их нельзя смешивать. Лермонтов, высоко поставив героя над временем, всё же не ограничился приговором веку. Печорин судит свой век, Лермонтов — и век, и героя. Обладая огромной силой духа, Лермонтов долго боролся в одиночку, но всё же без людей он не жил. «Иных он очень отличал»: не только Святослава Раевского, Александра Одоевского или Белинского, но даже Евдокию Ростопчину («Я верю, под одной звездой...») Этот мнимый предтеча Ницше на самом деле тосковал по людям!^b

Могучее отрицание, *непримиримость* — вот главное в поэзии Лермонтова. Но не будем отнимать у него и великую жажду *добра*. Это отразилось в бессознательной тоске Печорина по истинной любви, в его неподдельном отчаянии в момент утраты Веры. Однако Печорин, духовно примыкающий к расстрелянному поколению, не столько «герой», сколько *враг своего времени*. И в этой вражде он не останавливается ни перед чем. Об *использовании зла* как жизненном принципе Печорина писал В. Маркович.²⁷ А ведь это принципы Фауста: в романе Лермонтова, как в «Шагреневой коже» Бальзака, нашла своё новое и пессимистическое истолкование фаустовская тема. Ряд важных совпадений романа Лермонтова с «Шагреневой кожей» отмечен автором этих строк в статье «Trois duels: Balzac, Lermontov, Dostoievski».²⁸

Таким образом, «Герой нашего времени» — это романтическая трагедия без катастрофы и без катарсиса. Исторически обусловленная неразрешимость проблем личности и свободы отражается в нерешённости конфликта. Кризисным состоянием лермонтовского романтизма объясняется особое сюжетное строение, временная инверсия и отсутствие финальной катастрофы. Ведь катастрофа «разлита» по всему сюжету, она в каждой части повторяется, как сквозная рифма; этот композиционный принцип обнажается в пародировании экзотической «Бэлы» реалистической «Таманью» (две разных попытки любить «дита природы»).

²⁵ Соловьёв В. Собр. соч., т. 8, СПб, 1913, с. 348–370; Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов — поэт сверхчеловечества, СПб, 1909.

²⁶ Самарин Ю. Ф. Сочинения, т. XIII, М., 1911, с. 56.

^a Из фрагментарной редакции: «Попытки представить Лермонтова атеистом либо предшественником ницшеанством являются модернизацией. Личная религиозная драма поэта имеет исторический характер».

^b Из фрагментарной редакции: «Как непосредственно, как наивно он радовался приезду Мартынова в Пятигорск!».

²⁷ Маркович В. «Герой нашего времени и становление реализма в русском романе. — «Русская литература», 1967, № 4.

²⁸ L'Herne, «Dostoievski», P., 1973, pp. 279–287.

Если подняться над творческой историей романа и взглянуть на него с высоты всего творчества Лермонтова и его места в мировой литературе, то возникает впечатление, что «Герой нашего времени» вовсе не сложился путём циклизации новелл, а наоборот — путём дробления на части традиционного сюжета и последующей инверсии этих частей. То была история могучего ума, противопоставленного человечеству («Гамлет», «Мельмот-Скиталец», «Шагреневая кожа»). Трагизм сюжета подорван сомнением Лермонтова в том, что война одиночки против мира имеет какой-то смысл. Иными словами, поэт сознавал в политическом плане обречённость пост-декабристской «гверильи» и, не отказываясь от неё, показывал объективную необходимость выхода из революционного демонизма. Если перспективой Байрона, по мнению Маркса, мог быть буржуазный гедонизм, то перспективой Лермонтова (конечно, весьма отдалённой) была народная революция. Он шёл к ней «сверху», исходя из требований идеала.

Ослабление сюжетности из-за неразрешимости главных проблем, кризис цели и имманентная критика романтической культуры порождают в «Герое нашего времени» ту преобладающую роль типа (перевес типа над действием), которая станет характерной для последующей литературы реализма.

Поэт рассматривает тип Печорина как абсолютно неравный своему времени образ. При этом тема народа практически отсутствует, ведь дворянская революционность игнорировала народную политическую идеологию; поэтому у Лермонтова нет и не может быть типа Татьяны (носительницы народной морали), а Максим Максимыч, при всей важности его участия в романе, обрисован с оттенком уважительной иронии.^a Ведь он не способен даже понять героя, не то чтобы судить его (и он отказывается от суда). Лермонтов оспаривает «Евгения Онегина», как до него это делал Марлинский, но оспаривает много сильнее: народное сознание не созрело для суда над «героем времени». Таков урок русской истории 30-х годов: покорность народа деспотизму, редкие вспышки бунта и протеста, но стоит Николаю Икрикнуть «На колени!» — и бунтовщики падают во прах. Отдалённость следующей революционной фазы (революционно-демократической) есть причина метаний и мук Лермонтова.

Его полемика с Пушкиным: возвышение скептика, разоблачение романтика-идеалиста как ренегата, утверждение трагического превосходства интеллекта над любовью (по сути дела, их трагической и неразрешимой антиномичности), окончательное разрушение пушкинской формулы «покой и воля» — всё это встретило явное сочувствие Белинского; они были единодушны в ненависти к николаевскому романтизму.

Поэт и критик не могли разделять пушкинской добродушно-насмешливой любви к Ленскому. Этот культурный тип приобрёл новое социально-политическое значение.

... всё это встретило явное сочувствие Белинского: они были единодушны в ненависти к николаевскому романтизму. Гоголь, Лермонтов, Герцен, Белинский — вот его главные литературные враги, а «Герой нашего времени» — главнейшее произведение зрелого романтизма, обогащённого достижениями Пушкина и Бальзака: это романтико-философский аналитический роман на актуальную социально-историческую тему, — форма, чрезвычайно перспективная для русского реализма.

Социокультурный тип «индивидуалиста поневоле» под пером Лермонтова приобрёл черты «политического демонизма», выгорающей последекабрьской революционности; тип романтика-идеалиста получил значение «двойника-предателя». Пушкин, в лермонтовском понимании, ошибся в оценке этого типа. Пушкин был солнцем, а солнце светит всем. Белинский и Лермонтов не обладали ни светлыми воспоминаниями Пушкина, ни его надеждами на смягчение

^aИз фрагментарной редакции: «... именно это вызвало злобу Николая I, которому сначала померещился тип бравого, честного служачи, скромного героя — излюбленный тип николаевского романтизма».

режима. Чтобы верить в лучшее будущее, нужно его хоть раз пережить в прошлом, — Белинский и Лермонтов не пережили.

Политические надежды Пушкина коренились в чувстве исторической изменчивости. Но в конце 30-х годов русские люди начали утрачивать это чувство. Где-то совершались перемены, зимы сменялись веснами, а Россия знала только один климатический период — ледниковый. В николаевском морозе надежды на будущее стали казаться наивностью. Лермонтов в «Герое нашего времени» спорил с Пушкиным, но с несравненно большей силой нападал на лживую романтизацию действительности и недобросовестные иллюзии николаевского романтизма. Он развил и усилил в онегинской фабуле и в пушкинском «герое времени» именно те начала, которые подверглись особенно яростной злобной критике апологетов порядка и морали. Поэтому полемика Лермонтова с Пушкиным есть прежде всего продолжение и развитие его литературных свершений и освободительных тенденций в новых условиях.

Хотя Белинский и ~~пережил~~ испытал «примирение с действительностью», более всего его характеризует ненависть к самообману мечты, бешеное издевательство над «философским колпаком» Гегеля — над баюкающим волю оправданием исторического зла.²⁹ ^a Кто знает, может быть, спор критика с Лермонтовым в ордонанс-гаузе (апрель 1840) предопределил отход Белинского от некритического гегельянства.³⁰ Ведь влияние творчества и личности Лермонтова на его собеседника бесспорно.

Белинский рассматривал Грушницкого как ложного Ленского и настаивал на одной, только одной из намеченных Пушкиным возможных биографий рано погибшего поэта:

Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне счастлив и рогат
Носил бы стёганный халат,
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, жирел
И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Пласивых баб и лекарей.

Как известно, Белинский выразил убеждение, что «с Ленским сбылось бы непременно последнее», потому что «это был романтик, и больше ничего». Как будто романтики не умирали на баррикадах и каторгах! Ясно, что мысль Белинского относилась лишь к представителям современного ему николаевского романтизма.

Метаморфозу романтика, которую он счёл единственно возможной, изобразит Гончаров: он опишет затянувшуюся агонию опустившегося энтузиаста Обломова, романтика в халате. Ещё Пушкин предсказал: «носил бы стёганный халат». Известно, что гончаровские романтики преем-

²⁹ См. письмо Белинского к В. П. Боткину от 10–11 сентября 1840 г.

^a См. об антигегельянстве Назирова: Становление мифов и их историческая жизнь. С. 193–197. См. также: Уляшев О. И. Самообманы цивилизации или самоосмысление культур? // Назировский архив, 2014, № 3. С. 171–186; Вахитов Р. Р. Г. Назиров как философ мифа и его полемический диалог с А. Ф. Лосевым // Назировский архив, 2015. № 4. С. 107–117.

³⁰ «Боже мой, как он ниже меня по своим понятиям, и как я бесконечно ниже его в моём перед ним превосходстве!» — писал Белинский, тогда ещё упорный гегельянец, В. П. Боткину 16 апреля 1840 г.: Лермонтов властно зачаровал Белинского, несмотря на убеждённость последнего в своём идейном «превосходстве».

ственно связаны с типом Ленского.^а Другая линия преемственности между культурой романтической эпохи и реалистическим романом оформляется в иной фабульный вариант судьбы романтика в прозаическом мире. Эта линия представлена трагическими мыслителями Достоевского, для которых практика свободы исключает всякую возможность любви. «Гамлетиды» Достоевского не связаны с традицией «Евгения Онегина» (скорее, они связаны с Германном из «Пиковой дамы»). В то же время нынешней науке всё понятнее становится важное значение Печорина в генезисе героев Достоевского, как и вообще значение «Героя нашего времени» — книги, в которой ~~выразилось~~ началось мучительное преодоление русского романтического сознания.^б

Глава III. Лирика разочарования.

Белинский сопоставлял Чацкого, Онегина и Печорина, понимая их как различные исторические воплощения одного национального типа. Действительно, эти три литературных героя представляют передовой русский тип эпохи дворянской революционности.

Но с угасанием этой революционности другой тип революционера-индивидуалиста, независимо мыслящего протестанта исчез из русской жизни. Опала волна национального подъёма, начавшегося 1812 году. Николаевская Россия тратила силы в азиатских войнах, душила поляков, безмолвствовала и покорялась: «осадное положение, сделавшееся нормальным состоянием общества» — так определил эту эпоху маркиз де Кюстин.

Ввиду явной бесплодности «политического демонизма», то есть борьбы одиночек против военно-полицейской диктатуры, в русском обществе оформляется несколько разнонаправленных оппозиционных ориентаций: от консервативного утопизма славянофилов, которые метко критиковали антинациональный характер режима, до либерального просветительства «западников». Как всегда в истории Европы, логически предельным развитием просветительства явился утопический социализм (кружок Петрашевского).

В 40-е годы чётко обозначился кризис официальной идеологии. И начался он с эрозии православия (первого члена уваровской формулы).

В том же самом 1840 году, когда в Италии умер от чахотки обаятельный философ Николай Станкевич, другой русский мыслитель, эмигрант Печерин, принял католичество. В том же 1841 году, когда погиб Лермонтов, Демидов (князь Сан-Донато) женился на племяннице Наполеона. В 1844 году Бенкендорф, изнурённый излишествами, получил от царя полмиллиона рублей на лечение, поехал за границу и сошёлся с красивой француженкой; возвращаясь с ней в Петербург, он на пароходе принял католичество и внезапно умер, не достигнув Кронштадта. История придумывает порою развязки более эффектные, чем в романах.

Многие русские люди чувствовали себя униженными тем, что церковью в качестве обер-прокурора Синода управляет генерал Протасов или что Клейнмихель дал оплеуху какому-то архиерею. В терроризированной церкви снова робко закопошились настроения недовольства, тайно сохранявшиеся со времён упразднения Петром I патриаршества. Ещё в 1826 году монах Амель предсказал, что «змий проживёт тридцать лет», после чего провёл всю жизнь в каменных мешках. Конечно, князья русской церкви оставались в тесной связи с режимом, но низшее

^аИз фрагментарной редакции: «Только вот противостоящие им «люди дела» — и скептик Пётр Адуев, и ловкач Штольц, и нигилист Волохов — не имеют прямой связи с Онегиным».

^бВ начале этого абзаца помета: «Смягчить категоричность!»

духовенство порою симпатизировало освободительным чаяниям народа; из среды этого духовенства вскоре вышла известная ~~плея~~дакогорта «красных семинаристов».

Религиозное творчество играло важную роль в учении славянофилов. Эти московские философы сделали собственные выводы из теории Гегеля о предназначении наций и совершили удивительную эволюцию от европеизма к национализму. Их преследовали и Третье отделение, и московские власти, но сам Николай I к ним присматривался с осторожностью и пробовал различные позы.

Так, славянофил Фёдор Чижов при возвращении из славянских земель Австрии был арестован на границе и привезён для допроса в Петербург; через две недели, выпуская его (под секретный надзор), III отделение благодарило за истинные русские чувства этого человека, сказавшего, что Пётр I Великий был величайшим и опаснейшим революционером.

Мысль была не столь уж нова. Ещё Пушкин в полушутливой беседе сказал однажды великому князю Михаилу Павловичу: «Вы весь в ваше семейство: все Романовы революционеры и нивелировщики». То была идея национально-аристократической оппозиции, ненавидевшей «немецкий», бюрократический характер николаевской диктатуры. Славянофильство связано с этой оппозицией. С этой точки зрения оно критиковало «австрийскую» политику Нессельроде, ставшего в 1844 году канцлером Российской империи, и методически подрывало николаевскую концепцию государства, напоминая о допетровской Руси и совещательном Земском соборе. Таким образом, славянофилы в триединой формуле Уварова усматривали несовместимость второго члена («самодержавие») с двумя остальными.

Если славянофилы составляли правую оппозицию режиму, то либералы-просветители ориентировались на западноевропейские теории социального прогресса и на парламентскую демократию. Они и были основными преемниками историко-политических концепций зрелого Пушкина, хотя, разумеется, восприняли его не в полном объёме. В русском просветительстве 40-х годов ещё не дифференцировались реформистская и революционная ориентации; сам термин «либерал» первоначально относился к испанской революции начала века. Так что в широком смысле к либерально-просветительскому направлению относились и Белинский с Герценом («крайняя либеральная партия»), и Боткин с Анненковым, и даже «прагматики», занятые лишь европеизацией русской полуфеодальной экономики или собственных поместий.

В 1846 году в Англии сэр Роберт Пиль провёл важную реформу — отмену ввозной пошлины на хлеб, и сразу же резко возрос русский хлебный экспорт в эту страну; взамен из Англии ввозились паровые машины и паровозы. Росла хлопчатобумажная и сахароваренная промышленность, развивалось горнорудное дело, включая золотые прииски Енисея и Лены, появлялись крупные фабрики, и Николай I убеждал себя, что Россия под его скипетром процветает, а больной, догорающий в чахотке Виссарион Белинский ходил смотреть, как продвигается строительство Московской железной дороги. Он приветствовал буржуазно-промышленное развитие России.

В 40-е годы в России развивается позитивная наука. Ещё в 1839 году была основана Пулковская обсерватория; в Казани работает Лобачевский; естественными науками глубоко занимается Герцен. Запрещение преподавать философию стимулировало интерес к лекциям Грановского, который, читая о средневековых городских республиках Европы, прививал вкус к историческим сравнениям. Что бы ни говорили об этической содержательности славянофильства, никто так не помог развитию русского общественного сознания, как Грановский, Белинский и Герцен. Позитивная наука, социальная литература, обращение к экономической проблематике, отрицание традиционных мнений и авторитетов — всё это составляло базу для самопонимания просветителей как «реалистов»: этот термин имел сначала чисто философский смысл, но характерный для эпохи интеллектуализм (хотя бы и внешний) обусловил экспансию термина.

Белинский, идейный вождь «натуральной школы», составившей ядро русского критического реализма на первом этапе его развития, ещё не пользовался термином «реализм». Однако он последовательно отстаивал литературу, основанную на подлинных фактах действительности, литературу рационалистическую в своих основах и социальную по своей установке. Уже в 1842 году в «Речи о критике» Белинский заявлял: «Мир возмужал: ему нужен не пёстрый калейдоскоп воображения, а микроскоп и телескоп разума <...> Действительность — вот лозунг и последнее слово современного мира! Действительность в фактах, в значении, в убеждениях чувства, в заключениях ума, — во всём и везде действительность есть первое и последнее слово нашего века».

На знамени школы он написал имя Гоголя, хотя романтический гротеск и христианский морализм последнего были совершенно чужды молодым авторам реалистических повестей и физиологий. Гоголь так же проблематичен в плане реалистичности его творчества, как и Лермонтов. Во всяком случае, гоголевский реализм складывался постепенно; даже горестно констатируя «вечный разлад мечты с сущест­венностью», гениальный писатель не только осуждал безумного мечтателя Пискарёва, но и прославлял религиозное искусство как откровение вечной истины («Портрет»). Но Белинский объявил Гоголя образцом писателя социального, поэта действительной жизни, то есть реалистом. Когда в «Северной пчеле» от 26 февраля 1846 года впервые появилась бранная кличка «натуральная школа», Белинский тотчас подхватил это словцо и контратаковал, как блестящий мастер журнального фехтования: школу Гоголя «Булгарин очень основательно прозвал *новою натуральною школою*, в отличие от *старой реторической*, или *не натуральной*, то есть *искусственной*, другими словами — *ложной школы*».

«Ложная школа» — это и есть николаевский романтизм: ведь само собою понятно, что Белинский не относил к «ложной школе» ни Байрона, ни Лермонтова.

В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский критикует эпилог «Обыкновенной истории» Гончарова: «Автор имел бы скорее право заставить своего героя заглухнуть в деревенской дичи в апатии и лени, нежели заставить его выгодно служить в Петербурге и жениться на большом приданом. Ещё бы лучше и естественнее было бы ему сделать его мистиком, фанатиком, сектантом; но всего лучше и естественнее было бы ему сделать его, например, славянофилом. <...> Тогда бы герой был вполне современным романтиком...»

Этот ратоборец реализма считал славянофилов «современными романтиками», но в ту переходную эпоху романтиками оставались ещё и либералы-просветители. Философский идеализм отличает всю социально-историческую теорию Просвещения, и этот идеализм явился почвой романтических элементов русского просветительства, его этического максимализма, его взлётов и падений, его бунтарства и его разочарований.

В том же 1847 году, когда вышла «Обыкновенная история», Герцен опубликовал вторую часть романа «Кто виноват?» Родство его центрального характера с Онегиным и отчасти Чацким бесспорно. Само имя Бельтова образовано по тому же «географическому» принципу художественной ономастики, как имена Онегина и Печорина, только исходный топоним — не русский, а западный (Бельт Большой и Бельт Малый — проливы у берегов Дании). Критика давно отмечала рыхлость сюжета в романе «Кто виноват?» Начало романа (связь генерала Негрова с Дуней) очень слабо связано с концом (отношения Бельтова и Любоньки, странствия героя по свету). Эту полухроникальную слабость сюжета признал сам Герцен, в письме к Краевскому (ещё в 1845 году) заявивший: «Для меня повесть — рама для разных скицов и крокй», то есть для эскизов и набросков.

Этот рыхлый сюжет чётко разделяется на два отдельных сюжета, фактически равноправных. Первый сюжет — история Любоньки Круциферской, незаконной дочери Негрова, её двусмысленного и печального положения в семье и её избавления от ига этой семьи молодым учителем-разночинцем. Тема незаконного ребёнка (лично близкая Герцену) вполне традиционна; сам же сюжет, при всей его социальной актуальности, *восходит к сказочному сюжету о падчерице*.^а Этот всемирный сказочный сюжет, оригинально развитый Герценом (в качестве Принца-освободителя выступает демократ, бедняк), приобрёл большую популярность и прямо повлиял на роман Чернышевского «Что делать?», в котором находят ряд других параллелей с романом Герцена.

Сюжет о Золушке не контаминируется, а механически сочленяется у Герцена с другим сюжетом — также оригинально разработанным, но отнюдь не изобретённым. В замкнутый провинциальный мирок внезапно является блестящий *Пришелец Извне* — Владимир Бельтов; образ во многом автобиографический. Идиллическое супружество Круциферских рушится; однако счастье любящих — слишком редкий гость в классическом русском романе. В отношении Бельтова и Любоньки вмешивается само Провидение под видом доктора Крупова; этот суровый правдолюбец и насмешник отчасти напоминает лермонтовского доктора Вернера. Пристыженный им Бельтов уезжает, разбив сердце Любоньки; она, подобно Татьяне, побеждает свою любовь, но заболевает (как госпожа Адуева у Гончарова). Круциферский, видя её неисцелимое горе, опускается и спивается. Верность супружескому долгу *никому не приносит счастья*; напротив, подавление любви порождает драму всего «треугольника».

Как мы видим, Герцен круто оспорил пушкинское решение усадебного сюжета. Бельтов по сюжетной функции соответствует Онегину, Любонька — Татьяне; сюжет перенесён в губернский город с теми же характерными чертами неподвижности и изоляции от внешнего мира, которые отличали усадьбу. Слабость герценовского романа в том, что *отказ от любви* (центральная ситуация усадебного сюжета) совершается не по внутренним побуждениям интеллектуального героя, а по чисто внешним причинам. Сам Бельтов просто *покоряется* им: тем самым трагедия убита, ведь смирение несовместимо с трагизмом.

По поводу романа «Кто виноват?» уместно сделать небольшое отступление, очень важное для нашего опыта. Как отчасти говорилось, сюжет романа — механическое сочленение двух разных сюжетов: сюжета о Золушке, переписанного в гоголевском духе, но злее Гоголя, и усадебного сюжета — *тоже на гоголевском фоне* губернского захолустья, с лермонтовскими и грибоедовскими мотивами. В сравнении с «Евгением Онегиным» бросается в глаза *слабость* центрального героя. Впервые над ним поставлен суровый судья внутри самого сюжета — доктор Крупов, тип нешаблонный и многообещающий. Роман опирается на достижения Пушкина, Лермонтова и Гоголя, композиция носит хроникальный характер, типичный для таланта Герцена. При всей рыхлости и некоторой пестроте, роман «Кто

^аСм. назировское исследование сюжета о Золушке: Назиров Р. Г. Происхождение Золушки и ее потомство // Назировский архив, 2015, № 4. С. 21–31.

виноват?» — замечательное произведение. Его оригинальность обусловлена как смелым соединением различных литературных традиций и источников, так и новой лирической интерпретацией сюжета. Герцен, как и его герой, как раз в 1847 году навсегда покинул Россию. Революционная эмиграция Герцена окрашивает и сюжет романа: мы хотим сказать, что сюжет интерпретирован в духе революционного *долга*, необходимости, которой в муках подчиняется лично слабый герой; глашатаем необходимости выступает демократ, разночинец, антипод культурного барина — доктор Крупов. Таким образом, сюжет выразил ситуацию перехода от дворянской революционности к буржуазно-демократическому периоду русского освободительного движения. Характер Бельтова исторически обусловлен в его своеобразии и в его отличии от Онегина и Печорина.

Гетерогенность литературных источников и влияний стихийно побеждена яркой авторской индивидуальностью и потому становится сильной стороной романа «Кто виноват?»

То, что интеллектуальный герой не несёт никакой личной вины (нельзя же всерьёз считать «виною» любовь), и то, что он выступает как лицо страдательное, оборачивается снижением первоначального (онегинского) типа и лишает роман высокого трагизма. Однако по тем же самым причинам роман Герцена приобретает новую силу осознанного социального обвинения — *виноват уклад русской жизни*, феодально-бюрократический и свирепо централизованный режим, давление которого постепенного отняло у мыслящих людей России *отвагу собственных решений*.

Именно Герцен создал впервые тип «лишнего человека» николаевской эпохи, который в силе и драматичности далеко уступает типу интеллектуального героя декабристской эпохи (Чацкий, Онегин, Печорин), но зато выигрывает в глубоком осознании исторического бытия.

Целая серия биографий героев, их предысторий, вставляется в повествование, подобно биографии Чичикова в конце I-го тома «Мёртвых душ». Наше сравнение не случайно, ибо материал у Герцена выбран во многом гоголевский, а ситуационный комизм в романе «Что делать?» не оставляет сомнений в том, у кого учился Герцен (ошибка Круциферского, который в потёмках принял разомлевшую ~~от страсти~~ матрону за любимую девушку напоминает комические приемы «Вечеров на хуторе близ Диканьки»). Но Гоголь в своих повестях о современной о современности никогда не обращался к изображению любви (страсть Пискарёва к проститутке — это совсем о другом, как и встреча Чичикова с губернаторской дочкой). Герцен строит сюжет, который в целом является *историей любви*. И при этом он обращается к Пушкину.

Сказанное относится ко второй части романа, но приметы усадебного сюжета наместились уже в первой части. Золушка русской провинции временами очень похожа на Татьяну Ларину: «Вошедши в сад, он увидел в липовой аллее белое платье; <...> на этот раз тут была Любонька; она сидела на своей любимой лавочке и задумчиво, печально смотрела в даль». Это пушкинские липовые аллеи и белое платье, и «любимая лавочка», и задумчивость. Традиционную фабульную схему ~~наблонную тоникку~~, над которой иронизировал уже сам Пушкин в «Метели» (см. I-ую главу настоящей работы), Герцен актуализировал путём превращения «сельской барышни» в незаконную дочь помещика и путём введения разоблачительных, «гоголевских» картин социальной действительности. Язвительный тон Герцена не имел прецедента, он поража́л «оригинальностью и новизной», но принципы отбора лексики у него гоголевские, стиль свободно использует разного рода неправильности, чередует риторику с просторечием, как

Гоголь; в стиле Герцена царит метафора. Как мастер слова, Герцен следует за Гоголем и предваряет Достоевского и Лескова; пушкинская линия проходит мимо него (Пушкин — Тургенев — Чехов).

Вторая часть романа «Кто виноват?» представляет собою новый вариант онегинской фабулы. Как и у Лермонтова, этот вариант начинается с того пункта, где сюжет «Евгения Онегина» был прерван Пушкиным: с любви героя к замужней женщине. Но, в отличие от Лермонтова, Герцен даёт по-пушкински подробную предисторию героя, этого блестящего Пришельца Извне.

Владимир Бельтов — красивый, умный и гуманный дворянин. Характер его определён воспитанием: «Жозеф сделал из него человека вообще, как Руссо из Эмиля; университет продолжал это общее развитие». Нежная мать, учитель швейцарец и кружок юных идеалистов в университете воспитали Бельтова в полном непонимании реальности. Герцен произносит очень важные слова: «У него не доставало того практического смысла, который выучивает человека разбирать связный почерк живых событий». Это точная характеристика житейской непрактичности Бельтова не может быть применена ни к Онегину, ни к Печорину: с Бельтовым мы вступаем в иную культурную эпоху, перед нами — русский интеллигент XIX века, каким мы его обобщённо воспринимаем и по сей день.

Фамилия героя — столь же «географическая», как у Онегина и Печорина. Но не случайно она произведена от названия датского пролива, а не русской реки. Онегин и Печорин, при всём своём европеизме, представляли более национальный тип. Но всё же переключка Бельтова с Онегиным заметна; возможно, сознательно подсказана автором.

В то же время Бельтов — это индивидуальность, единичный характер; авторские характеристики Бельтова, в отличие от объективного тона Пушкина в «Онегине» звучат *лирически*. И в эту лирику врывается язык политической публицистики, абсолютно не свойственный романам Пушкина и Лермонтова: «скиталец по Европе, чужой дома и на чужбине, аристократический по изяществу манер и человек XIX века по убеждениям, — как его могло принять провинциальное общество! Он не мог войти в их интересы, ни они — в его, и они его ненавидели, поняв чувством, что Бельтов — протест, какое-то обличение их жизни, какое-то возражение на весь порядок её!» Сопоставим эти строки с описаниями административных ссылок Герцена в «Былом и думах», и мы убедимся: он осмысливал самого себя образах Пушкина и в терминах Белинского, когда писал вторую часть романа «Кто виноват?»

Как полагается со времён Венецианского Мавра, она его за муки полюбила: «Круциферская поняла его грусть, поняла ту острую закваску, которая бродила в нём и мучила его...» Она разглядела в Бельтове человека обречённого «уморить в себе страшное богатство сил и страшную ширь понимания». Так рождается первая любовь героини — благодарность мужу не была ещё любовью.

Многочратно подчёркиваются автором гордость и скептицизм героя, его «тоскливый взгляд», «ирония», «насмешливая мина». Любонька записывает в дневнике: «Он был очень печален, все слова его были грустны, исполнены горечи и иронии». И самопонимание героя, и его восприятие окружающими сильнее всего напоминают нам героев Пушкина и Лермонтова — но уже досконально прочитанных, проанализированных, сведённых к набору формулировок. Бельтов заявляет: «Я не признаю над собою суда, кроме меня самого». Это кажется цитатой из журнала Печорина.

Вот здесь-то нам становится понятным глубокое замечание Белинского о том, что картины Искандера «отличаются больше фактической, нежели поэтической истиною». Герцен развёртывает материал, как памфлетист, а характеры рисует, как литературовед: он проанализировал романы Пушкина и Лермонтова, отобрал важнейшие морально-психологические приметы Онегина и Печорина, определил их на языке науки и в такой форме вводит в словесную ткань

художественного произведения. Он эти черты не «шифрует», не воплощает в детали и жесты, а подаёт «открытым текстом», прямо называет: в художественный язык романа вклинивается метаязык научного описания — «протест», «обличение их жизни», «возражение на весь порядок её», «страшное богатство сил», «горечь и ирония»... Всё это не создано действием романа, а декларировано повествователем, превращающим роман в соединение апологии и памфлета.

Без шифровки, декларативно подаются и собственные находки Герцена, черты, подмеченные им в жизни, как за собою самим, так и за современниками.

Критика давно отмечала родство Бельтова с Чацким и Онегиным. По своей сюжетной функции Бельтов, казалось бы, соответствует Онегину, как Любонька — Татьяне. А Круциферский, знающий жизнь «неверно, романтически, риторически», идеализирует всё окружающее, подобно Ленскому: «он свято верил в действительность мира, воспетого Жуковским, и в идеалы, витающие над землёй». Таким образом, получается антитеза скептика и романтика-идеалиста, восходящая к «Евгению Онегину».

Но дело-то в том, что такой антитезы почему-то нет, и Герцен надул критиков. Бельтов и Круциферский — не противники; последний вообще выпадает из сюжета. Он занимал нас в I-й части романа, но рядом с Бельтовым уменьшается на глазах: «Круциферский невольно покорился энергической сущности нового приятеля...» Его отношение к Бельтову повествователь характеризует как «романтическое сочувствие, готовое разделить слезу». Никакого следа непрерывных споров Онегина и Ленского!

По сути дела, Круциферский и Бельтов — единомышленники, только первый наивнее, а второй — горше и умудрённее.

В Бельтове мы не найдём независимой силы Чацких и Онегиных, но зато легко открываем черты Владимира Ленского. Выше уже цитировались слова повествователя о житейской непрактичности Бельтова. Далее должна быть названа столь характерная для Ленского инфантильность. Бельтов «был лишён совершеннолетия — несмотря на возмужалость своей мысли; словом, теперь, за тридцать лет от роду, он как шестнадцатилетний мальчик, готовился начать свою жизнь...» (курсив Герцена).

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто во-время созрел...

Бельтов так и не созрел. Это вечный мальчик, постаревший Ленский. «...Грусть его особенно поражала, потому что она не была в его характере <...>; внимательный человек понимал, что внешнее, что обстоятельства, долго сгнетая эту светлую натуру, насильственно втеснили ей мрачные элементы и что они разъедают её по несродности».

«Светлая натура», *die schone Seele*, шиллеровский тип! Несомненная чувствительность Бельтова резко отличает его от Онегина и Печорина. Объявленный в романе гордым и тоскующим скептиком, Бельтов на деле — чистейший романтик-идеалист, и само отношение автора к герою типично для романтизма: Бельтов — alter ego Герцена. Блестящий ораторский дар Герцена и его специфический талант философа-популяризатора искрятся и в речах, и в самоанализе героя. Бельтовское философствование, как это было характерно для самого Герцена, всегда чуждо абстракции, конкретно, почти «телесно» и по-газетному актуально. Герцен вложил в уста героя исключительно чёткую формулу: «По слабости, ли сил, по недостатку ли характера, но дело в том, что я - бесполезный человек...»

Слабость и сил и недостаток характера — психологические синонимы. Стоит лишь доктору Крупову заметить: «Хороший работник без работы не останется, — как Бельтов тут же опровергает прежние объяснение собственной «бесполезности»:

«— Да Что же вы думаете, эти лионские работники, которые умирают голодной смертью с готовностью трудиться, за недостатком работы, не умеют ничего делать или из ума шутят? Ох, Семён Иванович! Не торопитесь осуждать и не торопитесь прописывать душевное спокойствие и конский щавель: первое невозможно, а второе не может помочь. Мало болезни хуже сознания бесполезных сил. Какая тут диета! Вспомните Наполеонов ответ доктору Антономарки: «Это не рак, взошедший внутри, а Ватерлоо взошедшее внутри». У каждого есть своё Waterloo rentre!»

Как типично для Герцена, что герой сравнивает себя одновременно с умирающим на Святой Елене Наполеоном и с безработными пролетариями Лиона, восстания которых прогремели на всю Европу. Ну какое же Ватерлоо терзает печень Бельтова? Из его предистории мы знаем, что никаких личных катастроф ему не доводилось переживать. Его Ватерлоо разыгралось на Сенатской площади в 1825 году; к 40-м годам это историческое поражение «взошло внутрь» передового русского дворянина, превратилось в раковую опухоль души.

И здесь в романе возникает *двоjakая* оценка бесполезности Бельтова точка Сам он прямо объясняет её эпохой: «Дело в том, что силы сами по себе беспрерывно развиваются, готовятся, а потребность на них определяется историей». Когда причина его «бесполезности» — исторический факт, ум и сама «бесполезность» — своего рода почётное отличие среди филистеров и слугак.

Таково мнение Герцена. Вину за все несчастия героев он возлагает на общественное устройство, решительно оправдывая Бельтова. *Один раз* повествование врывается голос воображаемого оппонента: «Конечно, Бельтов во многом виноват. — Я совершенно с вами согласен; а другие думают, что есть за людьми вины лучше всякой правоты. Так на свете всё превратно».

Ирония Герцена прозрачна: «другие» — это он сам, и с оппонентом он совершенно не согласен, то есть не усматривает за Бельтовым никакой личной вины (нельзя же ставить в вину любовь). Бельтов — лицо страдательное, как и все герои романа: это полностью исключает трагизм. В этом смысле Бельтов не «виноват», ибо не свободен, у него «Ватерлоо взошло внутрь». Политической свободы не было и раньше, но Онегин и особенно Печорин были *внутреннесвободнее*: дерзнул же Евгений сломать все приличия, нарушив утренний покой Татьяны; Печорин загнал коня, догоняя Веру (интересно, чтобы он сделал, если бы догнал?). В отличие от них Бельтов расстётся с Любонькой и уезжает, *покоряясь обстоятельствам*.

Вот где собака зарыта. Сам же он горько язвит современников: «Человек так себя забил, что не смеет дать воли ни одному чувству». Хотел того автор или нет, но эти слова определяют и Бельтова. Он сам не смеет дать волю чувству, он принял решение об отъезде ещё до визита обличителя — доктора Крупов. В этой червоточине воли — ущербность Бельтова, если не вина; и эту ущербность лишь прикрывает якобы сильный характер. *В этой червоточине воли — вина Бельтова (и вина отнюдь не трагическая)*.

Гордый и красиво-грустный Бельтов, покоряющийся однако обстоятельствам, тонко и всё же неполно анализирующий собственную «бесполезность», и явился *первым «лишним человеком»* в русской литературе.

После его отъезда Любонька опасно заболевает, её муж, из-под ног которого ушла почва любви, спивается и деградирует. Верность героини долгу никому не принесла счастья, в том числе и мужу: Герцен оспорил пушкинское решение проблемы в «Евгении Онегине», как бы реализуя в искусстве ту известную критику стоической верности Татьяны, какую дал Белинский. Но это не главное в романе Герцена.

Причина драмы — бессилие героя перед обстоятельствами. Герценовский вариант усадебного сюжета — это переход от «Онегина» ко всем дальнейшим повестям и романам о «лишних людях». Новое сюжетное решение отражает характерную особенность общественных настроений

ний в 40-е годы — признание безнадежности активной борьбы. Эту безнадежность чувствовал и Лермонтов, но сохранял свою непримиримость. Чем безнадежнее борьба, тем яростнее отвлечение Лермонтова:

Куда не глянешь, красный ворот,
Как шиш, торчит перед тобой.

Романтики-идеалисты 40-х годов прочитали всего Гегеля и научились хорошо рассуждать. Людей типа Лермонтова не было больше. В мятущемся и чувствительном Герцене не хватало лермонтовской жёлчи. Оставался известный выход Чацкого — опять «искать по свету, где оскорблённому есть чувству уголок». После Бельтова из России эмигрировал и его автор (1847).

Этот герой так сердечно близок автору, что последний настойчиво защищает его, превращая персонально-трагический сюжет в осознанное социальное обвинение: в драме героев повинен уклад русской жизни, свирепо централизованный режим, давление которого отняло у мыслящих людей России отвагу личных решений. И двоякая оценка «бесполезности» Бельтова завершается его авторским оправданием, в котором скрыт сильнейший элемент самооправдания.

Герцен сам преодолевал в себе романтика: отсюда и «слоистость» характера Бельтова, и бес-сознательно-двойственная оценка его «бесполезности».

Но мы в праве, следуя авторской интенции, рассматривать Бельтова в контексте его сюжетной традиции. Ни Онегин, ни Печорин не знали половинчатости Бельтова. Эта «светлая натура» живёт в вечной грусти и уныло-ироническом самоанализе. Его энергичный характер и «гордая страсть» только повествовательно декларированы, но сюжетно не явлены. Его отрицание, склоняющее голову перед ненавистной неизбежностью, составляет основную черту типа «лишнего человека». Этот новый тип далеко уступает в силе и драматизме литературным героям декабристской эпохи, но зато выигрывает в историческом осмыслении своего бытия. Как интеллигент, Бельтов порождён эпохой русского «гегелизма».

Скептицизм чужд натуре Бельтова; инфантильность, житейская непрактичность, элегический пафос его философствования роднят его с Ленским. В романе «Кто виноват?», в полном соответствии с эпохой 40-х годов, уже нет гордого скептика онегинского типа: произошло смещение героя, на главное место в усадебном сюжете выступил прекраснодушный романтик, Ленский нового времени. Это Шиллер, отравленный «гегелизмом», горько сознающий и исторически анализирующий свою «бесполезность», не способный к спонтанному взрыву чувства или иррациональному поведению, которое спасало и Онегина, и Печорина.

Этот новый ~~тип~~ характер оказал сильнейшее влияние на Тургенева. В 40-е годы Герцен и Тургенев были друзьями и союзниками; продолжение литературных достижений Герцена после его эмиграции из России было для Тургенева естественным. Исключительная ценность романа «Кто виноват?» заключается в том, что он образовал мост между Пушкиным и Тургеневым. Сравнительно с романами Пушкина и Лермонтова, литературность герценовского романа более открыта, обнажена, полемична. Роман «Кто виноват?» призывает к дискуссии, обсуждению, к диалогу. Причём Герцен уже чувствует себя «как дома» в общеевропейском литературном и политическом контексте. ~~Он завершил европеизацию романной формы в России и придал ей небывалую злободневность. Наступил черёд Тургенева.~~

В его романе гоголевский материал взрывает пушкинскую форму, образ повествователя наделён чертами трибуна и памфлетиста, любовная история приобретает неслыханную политическую злободневность, а социальная детерминированность характера выступает как злой рок: «Кто виноват?» — произведение всё ещё романтическое по мироощущению и по концепции героя, но все элементы реалистического изображения налицо. Они лишь не слиты в законченное

целое, не гармонизированы. Этот последний шаг Герцен сделать не сумел. Наступил черёд Тургенева.

Глава IV. Усадебный сюжет у Тургенева.

В книге «Тургенев и русский реализм» Г. А. Бялый создаёт объективную картину того, как молодой Тургенев, отрекшись от своей романтической лирики, «присоединился к той литературно-политической борьбе против романтизма, которую вели в 40-е годы передовые мыслители России». Романтизм в ту эпоху означал как безнадежный эгоизм и бесплодный мифистопелевский скепсис, «он осуждён Тургеневым за равнодушие к насущным социальным вопросам...»³¹

Тургенев включился в борьбу Белинского против романтизма, что сказалось уже в поэме «Параша» (1843). Высоко оценив её, Белинский, услышал в ней отзвуки Пушкина и Лермонтова. По мнению Г. А. Бялого, пушкинско-лермонтовская традиция «свободного» рассказа намеренно подчеркнута поэтом. «В характеристике Параша <...> Тургенев умышленно даёт почувствовать черты её великого прообраза — пушкинской Татьяны, а в обрисовке героя намекает на Онегина. Но Виктор Александрович, герой «Параша», не повторение, а переработка этого образа, это Онегин сниженный, низведённый до обывательского уровня. На робкий вопрос Татьяны о своём избраннике: «Уж не пародия ли он?» — Тургенев отвечает решительным и категорическим утверждением. Это пародия, пародия и на Чайльд-Гарольда, и на самого Онегина, пародия на европейский романтизм, который ученически заимствует герой тургеневской поэмы».³²

Наблюдения Г. А. Бялого чрезвычайно ценны, поскольку в них, по сути дела, определяется ранняя модель тургеневской трансформации пушкинской темы и пушкинского сюжета. В самом Онегине его создатель отметил «неподражательную странность», но Виктор Александрович — это уже «пародия на романтизм», хотя поэма «Параша» вовсе не пародийное по отношению к роману Пушкина. Пародирование Онегина совершается в быту, а Тургенев чутко улавливает этот культурный феномен, этого ложного Онегина, «низведённого до обывательского уровня». Иными словами, Тургенев создаёт яркий художественный контраст между подлинным Онегиным и обывательским подражанием ему («нетекстовая связь»).

Полностью противоположным образом подошёл к усадебному сюжету Пушкина молодой Тургенев. Поскольку речь пойдёт о ряде его произведений, постольку мы приступаем к автору «Рудина» после Гончарова и Герцена. Однако ещё в 1846 году, за год до «Обыкновенной истории» и «Кто виноват?», Тургенев опубликовал весьма замечательный рассказ «Бретёр», который представляет собой очень близкую в деталях парафразу усадебного сюжета.

Молодой Тургенев, человек весёлый и насмешливый, с присущей ему наблюдательностью уловил новый факт эпохи: николаевский романтизм в 40-е годы быстро ассимилировал тематику и типы Пушкина и Лермонтова, превращая их в *стереотипы*. Возникло вульгарное «печоринство»: на деле, в отличие от романа «Герой нашего времени», Грушницкий

³¹ Г. А. Бялый. Тургенев и русский реализм, Сов. писатель, М.-Л., 1962, с. 6, 7.

³² Там же, с. 10.

убил Печорина (Мартынов — Лермонтова), а затем *узурпировал его память* (как Булгарин пытался узурпировать память Грибоедова). Уже в повести «Андрей Колосов» (1844) Тургенев ироничееки писал о герое, что «в нём не было ни той таинственности, которою щеголяют юноши, одарённые самолюбием, бледностью, чёрными волосами и “выразительным” взглядом, ни того поддельного равнодушия, под которым будто бы скрываются громадные силы». Времена Марлинских и Якубовичей уже прошли, романтическая поза, за которую прежде отвечали жизнью, сделалась всего лишь стереотипом дворянской культуры. В реальной жизни романтики *измельчали*; когда же они пускают в ход когти, защищая свои стереотипы, свою приросшую к лицу *личину*, то этим лишь яснее обнаруживают собственную пустоту и бессодержательность.

Эта пустота — постыдная тайна; Грушницкие всегда люто мстят за её разоблачение. В этом смысл тургеневской парафразы «Евгения Онегина» в рассказе «Бретёр».

Четырёхперсонажная схема не сохранена, и однако мы легко узнаём конструкцию усадебного сюжета в его «усадебно-гарнизонном» варианте: чета добродушных помещиков, их дочь, соединяющее в себе здоровье Ольги с романтической мечтательностью Татьяны, дружба жёльного скептика с мечтателем-идеалистом, дуэль из-за девушки и гибель обаятельного романтика. Однако у Тургенева романтик Кистер является главным героем, тогда как бесконечно сниженный скептик Авдей Лучков, злобный невежа и бурбон, выглядит ужасающей пародией на пушкинского интеллектуального героя. Целый ряд совпадающих штрихов, обращая нашу память к «Евгению Онегину», подчёркивает коренное различие между Онегиным и Лучковым.

Аполлон Григорьев писал: «Бретёр — это Грушницкий с энергией натуры Печорина, или, пожалуй, Печорин, лишённый блестящего лоска его ума и образованности — олицетворение тупой апатии, без очарования, доставшегося даром».³³ Досадно видеть, как Григорьев разжигает верную мысль; зачем он добавил это «или, пожалуй...»? Лучков — именно Грушницкий с энергией Печорина, но уж никак не Печорин без ума и образованности: интеллектуальный герой немислим без интеллекта.

После появления новой редакции «Бретёра» А. В. Дружинин усмотрел в Лучкове один из «сколков с Печорина».³⁴ Не о бытовом подражании идёт речь: критик сближает именно литературные типы Печорина и Лучкова. От Дружинина и пошло это известное толкование, что Тургенев в «Бретёре» и «Трёх портретах» якобы «развенчивает» литературного героя печоринского типа. Но это ошибка: на деле Тургенев развенчивает литературщину в быту. Эффект «Бретёра» — вопиющее несоответствие низменного содержания характера Лучкова и его «литературной формы», то есть заёмной личины.

Особенно это заметно в двух эпизодах дуэли. Позволим себе небольшое сравнение:

... Ещё не целя, два врага

³³ А. Г. Обозрение журнальных явлений за январь и февраль текущего года. — «Московский городской листок», 5 марта 1847 года.

³⁴ «Библиотека для чтения», 1857, № 3, отд. 20, с. 23.

Походкой твёрдой, тихо, ровно
Четыре перешли шага,
Четыре смертные ступени.
Свой пистолет тогда Евгений,
Не преставаая наступать,
Стал первый тихо поднимать.
Вот пять шагов ещё ступили,
И Ленский, жмуря левый глаз,
Стал также целить — но как раз
Онегин выстрелил. . .

У Тургенева: «Кистер быстро подошёл к барьеру, но не успел ступить ещё пяти шагов, как Авдей выстрелил». Описание смерти Кистера резко прозаично и жесток: «Его колени подогнулись. . . он, как мешок, упал на траву».

В тоске сердечных угрызений,
Рукою стиснув пистолет,
Глядит на Ленского Евгений. . .

«Андрей подошёл к убитому. На его сумрачном и похудевшем лице выразилось свирепое, ожесточённое сожаление. . . »

И всё же, несмотря на это сожаление, Лучков зол, как все ничтожные люди: это Грушницкий в онегинской маске, пошлая пародия на интеллектуального скептика декабристской эпохи, форма, лишённая внутреннего содержания. Но мы просим читателя запомнить, что этому типу грубого кирасира с его корявым «печоринством» принадлежит довольно интересное будущее. О продолжениях этого типа речь пойдёт в дальнейшем.

Кистер — это прекрасодушный романтик-шиллерист, а Лучков — вульгарный романтик: два полярных типа одной культуры. Вульгарный, ложный романтизм мстит высокому романтизму за своё же собственное предательство.

Если Лучков — пошлое подражание, то Кистер дан как человек со своим настоящим лицом. В обрисовке его характера Тургенев прямо следует Пушкину: этот необычный офицер, украсивший стены своей квартиры портретами Шиллера и Гёте, сознательно идеализирует окружающее, что сильно облегчает ему жизнь, но в конце концов ведёт к гибели. Так было и с Ленским.

У Ленского, учившегося в Германии, была «душа геттингенская», а Кистер и по национальности немец, что в тогдашней (несколько упрощительской) этнопсихологии означало философа и поэта. Кистер не только читает и размышляет, он любит объяснять: в «кротком мечтателе» проступают черты идеалиста-просветителя 40-х годов, с характерными для него колебаниями, рефлексией и самоанализом. Кистер колеблется в нерешительности относительно чувств Машеньки, тогда как у Ленского и страсть, и негодование на «кокетку» выступают в резкой определённости.

Кистер — это превознесённый Ленский, обогащённый чертами самоанализа, рефлексии и нерешительности (которая отнюдь не равнозначна трусости). Милый и благородный идеалист, он в то же время далеко не наивен и, в конечном счёте, отлично умеет разобраться в своём бывшем друге. За это разоблачение Лучков мстит Кистеру, убивая его накануне свадьбы.

Машенька Перекатова с её смелым, искренним вызыванием любимого на объяснение напоминает Татьяну, но Тургенев придал ей и здоровую сельскую полноту, и некоторую поверхностность, сознательно сводя воедино противоположные типы Ольги и Татьяны.

Рассказ «Бретёр» имеет *огромное значение* в творческой эволюции Тургенева — как нам кажется, до сего дня не понятое.

Дело в том, что от кирасира Кистера с портретами Шиллера и Гёте на стенах квартиры происходят многие последующие герои Тургенева, а главное — Рудин. Генезис «лишних людей» Тургенева до сего дня ~~не понимается превратно. Они происходят не от Онегина и Печорина, а от Ленского.~~ остаётся нерешённой проблемой.

Усадьба Перекатовых, помещичий быт, сельский бал развивают многие страницы «Евгения Онегина». Тургенев парафразировал сюжет, противопоставив ложного Печорина превознесённому Ленскому, соединив два женских типа в один и наполнив заимствованную схему новым содержанием. Разоблачение Лучкова вскрывает пошлость стереотипов; скрытая идеализация «естественно-гуманного» романтика Кистера свидетельствует о связях Тургенева с *просветительским авангардом* дворянской культуры.

Но остроумие сюжетного построения «Бретёра» заключается в том, что скептику приданы черты Грушницкого (тем самым Тургенев изображает *фальшивый скептицизм*), а романтическому идеалисту — аналитические способности и «души прямое благородство» Онегина. Просим прощения за нижеследующие упрощённые схемы:

«Евгений Онегин»: ~~ложный~~ наивный романтизм $\longleftrightarrow$ интеллектуальный скептицизм.

«Княжна Мери»: ложный романтизм $\longleftrightarrow$ демоническая ирония.

«Бретёр»: высокий, интеллектуальный романтизм $\longleftrightarrow$ ложный скептицизм.

Тургенев в известной мере возвращается к пушкинской системе ценностей, но у него скептическая маска (подражание Онегину и Печорину) приросла к пустому лицу ложного романтика. Типичное «отрицание отрицания»: лермонтовская схема в снятом виде входит в новый сюжет. Эта диалектика развития сюжета не носит имманентного характера, а прямо обусловлена историко-культурной средой 40-х годов.

Если в «Онегине» романтизм Ленского выглядел детски наивным, незрелым, *неистинным*, то к 1846 году он уже вполне созрел, превратившись в *просветительский идеализм*, тогда как исторически бесперспективный скептицизм выродился в обывательское подражание. Псевдо-реалистический скепсис обывателей теперь раскрывается как *неистинный*, тогда как просветительский идеализм оказывается исторически прогрессивным. У Тургенева — вслед за Герценом — происходит *смещение героя* переоценка социокультурных типов в усадебном сюжете.

Но Тургенев ещё настойчивее и последовательнее, чем Герцен, развивает пушкинский принцип «культурно-героической» детерминированности сюжета. Культурная укоренённость героев определяет их поведение, их поступки, их взаимопонимание и самопонимание. Усадебный сюжет Пушкина, отчасти использованный Лермонтовым, возрождается в романе Герцена «Кто виноват?» и особенно в творчестве Тургенева. Этот сюжет характеризуется устойчивым локусом (усадьба), двумя антитезами (скептик — романтик, интеллект — любовь) и доминантной ситуацией отказа от любви, а в более широком плане — *ситуацией испытания героя любовью*. Это испытание является сюжетной проверкой «состоятельности» героя, поскольку тип любви есть показатель определённой культуры.

В 1849 году «Современник» публикует в цикле «Записок охотника» известного «Гамлета Щигровского уезда», рассказ, содержащий в себе горькую исповедь мелкопоместного романтика, учившегося в Германии, скучно женившегося на дочери соседей по имению и постепенно опустившегося до покорного отчаяния. Этот Василий Васильевич, этот деревенский Гамлет, к которому другие помещики давно уже обращаются без «слово-ериков», опять-таки являет нам затяжную душевную агонию Ленского, какую Белинский считал неизбежной. Разница, однако, в том, что у Тургенева изображение этой агонии, безжалостно достоверное и детальное, проникнуто настроением величайшего *сочувствия* к «Гамлету Щигровского уезда»: ничего похожего мы у Белинского не найдём.

...сочувствие, которого не могло быть у недавно умершего Белинского. «В деревне счастлив и рогат...» — но опустившийся романтик Тургенева глубоко *несчастлив*.

Глубокий анализ «Гамлета Щигровского уезда» дан Г. А. Бялым. Проследивая эволюцию этого типа во всём цикле «Записки охотника», исследователь приходит к интересным выводам: «Гораздо сложнее, чем в прежних произведениях, поставлен в «Записках охотника» вопрос о рефлектирующих и самолюбивых неудачниках вроде Гамлета Щигровского уезда. Эта фигура резко выделяется на среди других представителей романтического типа. При всех коренных недостатках гамлетиков, грызунов и самоедов, это человек ищущий, думающий и трагически осознающий свою оторванность от своей страны и своего народа».³⁵ В определении «рефлектирующие и самолюбивые неудачники» Г. А. Бялый совершенно правильно сливает черты рефлектирующего мечтательного Кистера с чертами ложного романтика Лучкова.

И далее: «Сознание своей ненужности, амбициозное презрение к себе превращает жизнь тургеневского героя в психологический выверт, в непрерывное стремление к самоунижению. В то же время стремление Гамлета Щигровского уезда найти для себя место в русской жизни в глазах Тургенева представляется уже проявлением живой силы. Унижающий себя, герой не унижен поэтому автором: в Гамлете Щигровского уезда уже предсказаны некоторые черты Рудина».³⁶ С другой стороны, как убедительно показал Г. А. Бялый, этот жалкий персонаж, мазохически наслаждающийся нравственным самобичеванием, непосредственно предвдвывает «Записки из подполья» Достоевского.

«Не будем рассматривать вопрос о том, чем вызвано это разительное совпадение — влиянием ли тургеневского рассказа Достоевского... или влиянием манеры молодого Достоевского на Тургенева (что, впрочем, не исключает и первого предположения, потому что Достоевский

³⁵Бялый. Указ. соч., с. 29.

³⁶Там же.

мог взять у Тургенева «своё»».³⁷ Начав со скромного «не будем рассматривать», Г. А. Бялый вполне рассмотрел вопрос и подсказал точный ответ: его «синтезирующее» решение, запрятанное в скобки, представляется нам бесспорным. Видя, как Тургенев развивает общие темы русской литературы, Достоевский после каторги счёл себя в праве «взять своё» у Тургенева. Он был совершенно прав.

Но вернёмся к типу «рефлектирующего и самолюбивого неудачника». Тургенев снял развёрнутую в «Бретёре» антитезу прекраснородушного романтика с его рефлексией и злобного псевдоромантика, слив оба полюса в один тип. «Гамлет» являет нам первый у Тургенева законченный тип «лишнего человека», мечтателя по натуре (подобно Кистеру), но снесённого рефлексией и закосневшего в отчаянии, которое доходит до самолюбования. Это как бы состарившийся Ленский, но есть в нём и сходство с Бельтовым, который тоже бессознательно эстетизировал свою «бесполезность» (Наполеон, Waterloo rentré).

Через год Тургенев развил тот же сюжет в целую повесть — в 1850 году появился «Дневник лишнего человека». Уже с этого момента ~~возникло~~ начинается великое недоразумение критики.

Суть недоразумения в том, что понятие, изобретённое Тургеневым, было экстраполировано на всех главных героев русских социально-психологических повестей и романов с усадебным сюжетом: произошло смешение «лишних людей» Тургенева, то есть романтиков-идеалистов 40-х годов, со скептиками, одиночками мыслителями и бунтарями типа Онегина, Печорина^a и (в меньшей степени) Бельтова. У Тургенева нет героев онегинского типа, все его «лишние люди» — романтики, происходящие от Ленского. Тургенев дал целую серию вариантов этого типа, вызывающего в нём внешнее осуждение при глубочайшем внутреннем родстве и сочувствии.

Таким же было отношение Пушкина и Лермонтова к своему — совсем иному — главному типу, к типу скептика-отрицателя. «Лишний человек» занял главное место в тургеневских парафразах и вариациях усадебного сюжета, произошло смещение героя. Угадывая связь сюжетов Тургенева с усадебной традицией, но механически отрывая характер от сюжетной функции, критика по инерции рассматривала всякогоглавного героя трансформированного, обновлённого усадебного сюжета как продолжение и развитие прежнего, пушкинского и лермонтовского героя. Для такого отождествления нет никаких оснований.

«Лишний человек» Тургенева как литературный тип родился в той самой духовной атмосфере, что и Онегин с Печориным, возник в той же традиции усадебного сюжета, но отнюдь не был продолжением и развитием онегинского типа. Кистер, цигровский Гамлет, Чулкатурин — это всё Ленские. Никто из них не способен на такое сильное, нерассуждающее чувство, как любовь Онегина к Татьяне; никто не рискует жизнью из внезапной прихоти, как Печорин.

³⁷ Там же. С. 30.

^a Во фрагментарной редакции продолжение: «... которые ни в каком смысле «лишними» не были».

... рефлексия убивает способности к иррациональному порыву, к любви и к ненависти. В рефлексии они находят и единственное занятие, и наслаждение. Вспомним, как слетела хандра с Онегина при виде «новой Татьяны».

С точки зрения официальной или полуофициальной критики 40-х годов, «лишние люди», все эти неслужащие дворяне и непишущие Байроны, были достойны осуждения за свою «общественную непригодность» («Служить бы рад, прислуживаться тошно!»). Критика иного толка (обычно позднейшая) привыкла упрекать «лишних людей» в неспособности к активной пропаганде и политической борьбе. Правые и левые сходились в том, что эти люди *бездейтельны*, «заедены рефлексией». Тургенев давал материал для таких суждений и осуждений, однако он с незаурядной силой и драматизмом передал внутреннюю честность, искренность, тоску и отчаяние «лишних людей». Он создал впервые в русской прозе *лирику романтического разочарования*.

Тургенев сочувствовал им, показывая их одиночество в чуждой среде. Если наивный или ложный романтик у Пушкина и Лермонтова противостоял скептику от имени общественной среды, то, вследствие описанного выше *смещения героя* исчезновения Онегина из сюжета, в позиции одинокого отрицателя <...> Его отрицание стало в известной мере и самоотрицанием, поскольку он сам себя сознаёт как результат этой ненавистной среды. Самоотрицание и обвинение общества сливаются воедино; в форме критики «лишнего человека» Тургенев развивает идею виновности существующего строя (иной формы суждения о режиме он не мог бы реализовать). В этом обществе гибнут именно лучшие люди: их оно и выталкивает из активной жизни в католическую мистику, в мертвящий фатализм, в эмиграцию. Трудно понять, почему сегодня некоторые критики, отнюдь не симпатизирующие Николаю I, повторяют по адресу «лишних людей» брань столетней давности.

Особенно интересен Чулкатурин, с его романтизмом отчаяния, с его идеализмом и бесилием. Его жизнь, прерываемая в тридцать лет неумолимой чахоткой, являет собой трагическую пародию на судьбу Ленского вместе с продолжением по формуле Пушкина и Белинского.^a В то же время Чулкатурин всем строем мысли и чувствований предвещает подпольного человека Достоевского^b, а его дуэль с князем — прямой прообраз дуэли Ставрогина и Гаганова в романе «Бесы». Вообще Чулкатурин — наиболее «достоевский» из персонажей Тургенева. Для изображения детства Чулкатурина писатель искусно использовал соответствующие мотивы «Неточки Незвановой» Достоевского.

... публикация которой была прервана арестом автора в апреле 1849 года -за год до появления «Дневника лишнего человека». В 1855 году в Семипалатинске Достоевский перечитывал всё, изданное за время его каторги; нет сомнений, что он нашёл в детстве Чулкатурина заимствования из «Неточки» и потому счёл себя в праве использовать и «Гамлета Щигровского

^aВо фрагментарной редакции: «... являет собой горькое опровержение формулы «счастлив и рогат»».

^bВо фрагментарной редакции сноски: «См. об этом: Г. А. Бялый. Русский реализм конца XIX в., изд. ЛГУ, 1973.

уезда», и «Дневник лишнего человека» в своих «Записках из подполья». Для русской литературы XIX века характерно это молчаливое соглашение — взаимообмен идей и форм. Достоевский пошёл дальше — он использовал дуэль Чулкатурина с князем как структурный прототип дуэли Ставрогина с Гагановым, хотя смысл дуэли в сюжете «Бесов» совсем иной...^а

Нет никаких сомнений, что гениально наблюдательный читатель Достоевский обнаружил это заимствование и счёл себя в праве использовать повесть «Дневник лишнего человека» подобным же образом.

Связи «Записок из подполья» с повестью о Чулкатурине многочисленны и разнообразны. Но если «Дневник лишнего человека» допустимо считать далёким *ответвлением* усадебного сюжета, то сюжет «Подполья» сходен с тургеневской повестью только в деталях: основная сюжетная линия связана *с иными традициями*, освещение которых здесь было бы неуместно.

Тургенев завершил «Записки охотника», отбыл усадебную ссылку за некролог о Гоголе, написал «Муму». Только после этого опубликован «Рудин» (1856 год). В первом романе Тургенева появился новый вариант героя-романтика.

Кажется, ни один из героев Тургенева не вызывал столько споров, разве только Базаров. Спорили о прототипах Рудина — вопрос интересный, но второстепенный. Видимо, прав Горький, заявивший в своём каприйском курсе «История русской литературы»: «Рудин — это и Бакунин, и Герцен, и отчасти сам Тургенев». Гораздо важнее и, пожалуй, интереснее литературная генеалогия Рудина.

Первые же критики (Дудышкин) объявили его «списком с Печорина»: самое неудачное соотнесение. Чернышевский первым заговорил о том, что Рудин не столько близок к Онегину и Печорину, сколько отличен от них: «Это люди различных эпох, различных натур, — люди, составляющие совершенные контраст один другому».³⁸

Энтузиаст Рудин противостоит гнилым скептикам типа Пигасова.

Нельзя ли приблизиться к герою, исходя из его антагониста?³⁹ Кто такой Пигасов, какие явления жизни стоят за этой фигурой?

В конце царствования Николая I всеобщее отвращение к режиму достигло такой силы, что николаевский романтизм умер естественной смертью. Имя Булгарина стало бранной кличкой, в рыцарство Николая никто не верил; когда эту издыхающую традицию попытался поддержать благонамеренный Аполлон Майков в стихотворении «Коляска», воспевающем «романтически-одинокую» фигуру никем не понятого великого царя, то общество ответило дружным презрением и заклеило его кличкой «Аполлон Коляскин».

^аСм.: Назиров Р. Г. Вражда как сотрудничество

³⁸Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. 4, М., Гослитиздат, 1948, с. 699.

³⁹По свидетельству самого Тургенева, именно с образа Пигасова начал оформляться замысел этой антитезы.

Но если казённый романтизм умер, то на смену ему пришёл и воцарился аристократический скептицизм. В запертых кабинетах и атласных будуарах с наслаждением смаковали архиприветную книгу маркиза де Кюстина «Россия в 1839 году»; детей графа Клейнмихеля (нем. klein Michel — маленький Михель) иронически называли Kleinnicolaus, намекая на их августейшее происхождение. Кумиром этого общества был князь Меншиков, знаменитый бонмотист, который жёлчно осмеивал всё и вся, в душе презирал Николая I, но выполнял его поручения, даже самые глупые и преступные (например, миссия в Стамбул с целью спровоцировать войну). Меншиков, виртуоз злободневно-политического, но поверхностно-издевательства, явился неким увеличенным Пигасовым из романа «Рудин».

... возможно, черты Меншикова, который в Крыму гробил тысячи русских солдат и отплевывался каламбурами, отразил Лев Толстой в образе дипломата Билибина из «Войны и мира».

Над остротами Меншикова хихикал весь Петербург, это позволяло сохранять презренный, но удобный *status quo*. Так самый жёлчный и озлобляющий цинизм служил извинением за сословные привилегии и все блага, прогнившей власти. Во всех агонизирующих режимах наиболее циничны и насмешливо-критичны именно те люди, которые извлекают из этих режимов наибольшую выгоду.

... на этих режимах паразитируют: точно такую картину являет дневник Суворина. Для парада циники надевают регалии и исполняют казённый обряд, но, сняв парадное облачение, грязно отводят душу в остроумии узкого круга избранных.^а

Необходимо провести чёткую грань между скептицизмом и цинизмом. Скептицизм — честная позиция. Но цинизм в современном понимании уже не имеет ничего общего с философией Диогена, киника, который попросил Александра Великого не застать ему солнца и на шумной площади с огнём «искал человека»: ведь ясно, что Солнце и Человек представлялись Диогену абсолютным благом. Цинизм (как мы его понимаем) — это неспособность к надежде, а потому и неспособность к разочарованию. Циники никогда не предаются иллюзиям, ибо ни во что не верят — в том числе и в человека.

Аристократический цинизм, начинаясь с осмеяния собственной классовой власти и глупостей режима, распространяется на весь мир: в конечном счёте, с позиции циника нет смысла что-либо изменять, всё равно получится такой же идиотизм, как и был; все люди — свиньи, весь мир — жёлтый дом. А самые смешные, самые глупые люди — это идеалисты, романтики, энтузиасты прогресса, апостолы гуманности.

Дворянское происхождение цинизма и философского нигилизма будет остро подчёркивать Достоевский. Тургенев же просто раскрыл в типах Авдея Лучкова или Пигасова психологическую фальшь цинизма.

^аИсторическая проза Назирова, видимо, составляет параллель к его научным штудиям. Быт генерала Дубельта, воссозданный в исторической хронике «Голубой Каин», даёт зримое представление об описанной в этом месте монографии социокультурной ситуации. См.: Назиров Р. Г. Историческая проза. Т. 1. Уфа, 2016. С. 164–235.

... — комфортабельность этой якобы горькой философии.

Энтузиаст Рудин сперва определяет Пигасова как «скептика» и говорит: «Скептицизм всегда отличался бесплодностью и бессилием».

Но последующий диалог раскрывает нам ошибку Рудина:

«... — Я до всего человеческого рода не большой охотник.

— Что же вам могло дать такое дурное мнение о нём? — спросил Рудин.

Пигасов глянул ему прямо в глаза.

— Вероятно, изучение собственного сердца, в котором я с каждым днём открываю всё более и более дряни. Я сужу о других по себе. Может быть, это и несправедливо, и я гораздо хуже других; но что прикажете делать? привычка?

— Я вас понимаю и сочувствую вам, — возразил Рудин. — Какая благородная душа не испытала жажды самоуничтожения? Но не следует останавливаться на этом безвыходном положении.

— Покорно благодарю за выдачу моей душе аттестата в благородстве, — возразил Пигасов, — а положение моё — ничего, недурно, так что если даже есть из него выход, то бог с ним! я его искать не стану.

Так Тургенев поправляет Рудина. Какой там благородный скептицизм — эта уютная озлобленность эквивалентна злобному цинизму Авдея Лучкова, а по своему нравственному экегбиционизму самообнажению предвещает опять-таки подпольного человека Достоевского, но без его трагизма.

В этом диалоге замечательно также стремление Рудина «облагородить» оппонента, поднять его на морально приемлемый уровень спора. Точно так же Кистер сознательно идеализировал Лучкова, уверяя других и себя, что в Авдее скрыта великая душа. Антитеза «Бретёра» отразилась в «Рудине».

Одновременно в начале 50-х годов стало ясно, что подлинными вождями в эпоху безвременья оставались не горькие скептики, даже не Чаадаев, а пламенные идеалисты, которые сумели пронести светоч своей веры через долгую ночь 40-х годов. То были Николай Станкевич, самая прекрасная душа из всех московских «гегелистов»; пламенный и весь какой-то разбросанный, космато-неряшливый Михаил Бакунин; неукротимо ищущий «*Bessarione furioso*» — вечный энтузиаст Белинский; блестящий и скромно мужественный «Пушкин истории» — профессор Грановский, который в окружении шпионов и в разгар николаевской реакции ухитрился в лекциях по западной истории проповедовать высокие гуманистические идеалы. При всём своеобразии Белинского, противопоставлять его этому поколению романтических идеалистов нет никаких оснований. Он просто лучше других знал жизнь, голод, холод; его борьба против романтизма прекрасно сочеталась с приятием всего Лермонтова. Он громил Эжена Сю, но славил Фенимора Купера. Белинский — враг ложного романтизма или всего, что ему представлялось таковым. «Большой» революционный романтизм всегда находил у него поддержку.

В такой историко-культурной ситуации, когда ложный (николаевский) романтизм был уже, по сути дела, уничтожен и на смену ему пришёл дворянский цинизм, истинным героем эпохи стал интеллектуальный романтик, философ-энтузиаст, как правило — гегелевской школы. Этого героя Тургенев вывел уже в «Бретёре», это Кистер; развитием типа явился

Дмитрий Рудин, с теми же чертами благородного идеализма, восторженной мечтательности и нерешительности в любви; с тою же любовью к девушке, превосходящей его по силе характера; с тем же ясным разоблачением злого и грубого цинизма, которым запугивает окружающих самодовольная посредственность.

Но Фёдор Кистер, как уже говорилось выше, представляет собою возвышение пушкинского типа Ленского. То же самое относится к Рудину. Тургенев создал новый вариант усадебного сюжета, где главным героем стал энтузиаст-романтик. Люди такого типа и были главными героями николаевского безвременья.

Между Кистером и Рудиным — несколько переходных ступеней. Десять лет шёл Тургенев к новому варианту усадебного сюжета, где главным героем стал романтик-энтузиаст, просветитель 40-х годов, из той плеяды романтического гуманизма, которая пронесла светоч своей веры через долгую ночь николаевского царствования. К ней относились не только Станкевич и Грановский, но и Белинский, Бакунин, Герцен, у которых просветительство «впадало» в революцию.

Характер Рудина — большая удача: это тип «человека сороковых годов» в его силе и слабости. Он тоже «лишний человек», но он же — единственный герой эпохи.

Судьба Рудина отлична от судеб отчаявшихся «лишних людей»: романтическая мечта всё чаще пробует воплотиться в общественной активности. Тургенев, как верный летописец эпохи, изображает трагическую неадекватность этих попыток, но это не исключает его глубокого сочувствия самим попыткам. Характерно, что в последней редакции «Рудина» (1860 год), дописывая новый конец — гибель героя на парижских баррикадах, Тургенев прямо использовал финал рассказа «Бретёр», то есть прибег к открытому самоповторению.

«Кистер дрогнул, ступил ещё раз, запатался, опустил голову... Его колени подогнулись... он, как мешок, упал на траву. Майор бросился к нему... «Неужели?» — шептал умирающий».

«Венсенский стрелок прицелился в него — выстрелил... Высокий человек выронил знамя — и, как мешок, повалился лицом вниз, точно в ноги кому-то поклонился... Пуля прошла ему сквозь самое сердце».

Характерно, что «лишний человек» николаевской России оказался, по Тургеневу, отнюдь не лишним на баррикадах Сент-Антуанского предместья во время июльской революции 1848 года. И хотя Тургенев изображает его революционный героизм как безнадёжный и даже *бессмысленный*, всё же этот финал потрясал и потрясает сердца. В известном смысле Дмитрий Рудин — наиболее характерный тургеневский герой (наиболее близкий самому автору).^a

Это утверждение, на первый взгляд, противоречит фактам творческой истории романа, но только на первый взгляд. В самом деле, если считать обе редакции, то в целом работа над «Рудиным» заняла около пяти лет. Тургенев за это время далеко ушёл от иронических

^aЭто предложение и весь следующий абзац сопровождаются пометой на левом поле: «Изъять!»

акцентов «Гениальной натуры» (черновое название романа) и сроднился с Дмитрием Рудиным. Известно влияние редакции «Современника» на эволюцию замысла этого героя; так или иначе, Тургенев ушёл от излишней предвзятости, ощутил Рудина как своё создание (сблизил с Кистером) и влил в него струю «собственной крови».

Некоторые черты сближают Рудина с Бельтовым: уже Чернышевский отметил это. Романтическая мечта пробует воплотиться в общественной активности, как и в романе «Кто виноват?» Тургенев изображает эти попытки Рудина иронически. В редакции 1860 года, дописывая новый конец — гибель героя на баррикаде, Тургенев подчеркнул бесполезность гибели Рудина: об этом говорит даже тупая сабля в его руке — оружие неадекватное, подобно самодельному вооружению Дон Кихота. Рудина не раз сравнивали с Гамлетом, но писатель настойчиво (вплоть до прямого цитирования Сервантеса) обращает наше внимание на донкихотское начало характера героя.

Характер этот хорош своей многогранностью. Если считать обе редакции романа, то в целом работа над ним заняла пять лет. Это были важные годы, и Тургенев не стоял на месте. Авторская ирония ещё сквозит в насмешках умного Лежнёва, для которого Рудин — «кокетка» и «актёр». Лежнёв — отчасти alter ego Тургенева, как и все его мудрые резонёры. В то же время Рудин, как выясняется, был полезен, а в конце вырастает до «священного безумия» Дон Кихота. Рудин занял особое место среди «лишних людей» Тургенева: если Ленский (в черновике Пушкина) мог «быть повешен, как Рылеев», то Рудин погибает последним защитником пролетарской баррикады. Романтик — энтузиаст, сочетающий гамлетизм с донкихотством, он происходит от Кистера и обещает Инсарова.

Так линия Ленского в процессе исторически обусловленной трансформации усадебного сюжета привела Тургенева к созданию наиболее яркого и убедительного образа «лишнего человека». Прав был Чернышевский: тургеньевские «лишние люди», вплоть до Рудина, принципиально отличаются от онегинского и печоринского типа. Поэтому глубоко заблуждался А. Цейтлин, усматривая в образе Рудина «сильнейшее влияние» типа Онегина.

В то же время для подобных ошибок имелась некоторая причина, а именно — появление «тургеньевских девушек». По мнению А. Цейтлина, русский роман многократно повторяет развитую в «Евгении Онегине» антитезу «слабого» мужчины и «сильной» женщины: Бельтов и Круциферская, Рудин и Наталья, Лаврецкий и Лиза и т. д. «Подобно тому, как Онегин, впервые пробудив чувство Татьяны, оказался не способным сделать её счастливой, обнаруживают свое бессилие перед любимыми женщинами Бельтов, Рудин, Лаврецкий». (А. Цейтлин, с. 349). На наш взгляд, всё это не слишком «подобно», даже более того — в основном не похоже на онегинский отказ от любви. Но в этом есть одна правда: в творчестве Тургенева успешно развивается особый женский тип, восходящий к Татьяне Лариной.

Это и Наталья Ласунская, и Елена Стахова, но особенно Лиза Калитина. По самой своей сути «тургеньевская девушка» — героиня правды и любви, наследница декабристок. Но есть одно важное отличие от Татьяны Лариной — это любовь к романтику, к герою-энтузиасту. Одна лишь Маша Перекатова на короткое время увлеклась мрачным скептиком Лучковым, но тут же раскусила его. И, присматриваясь к «тургеньевским девушкам», мы обнаружива-

ем, что для них «естественна» любовь к романтикам, так как открытый характер, подчас даже весёлый нрав этих девушек сближают их с Ольгой Лариной.

Большинство «тургеневских девушек» созданы посредством снятия оппозиции «Татьяна ↔ Ольга» и слияния их черт в едином типе. У Тургенева характерно такое положение, когда героиня типа Татьяны выступает в сюжетной функции Ольги, что влияет и на всю линию поведения героини.

В русской критической традиции подобные различия отсутствовали, вследствие чего «тургеневские девушки» слишком односторонне отождествлялись с типом Татьяны; это влияло на понимание «лишних людей» Тургенева как представителей онегинского типа.

Эту старинную ошибку не так уж трудно вскрыть, прослеживая развитие этих типов во всём творчестве Тургенева. Последующие повести и романы дают, большей частью, восходящую градацию женских образов — даже в «Нови» мы видим великолепную героиню, достойно завершающую галерею «тургеневских девушек». Напротив, тургеневский «лишний человек» постепенно становится всё менее значительным, много теряет в повторениях (известнейший пример — «Дым» и «Вешние воды»), приобретает несколько томную грациозность и подозрительную склонность к расслабленной *покорности* (судьбе, вампирам, роковым женщинам — всё равно). Нет в «лишних людях» ничего от Онегина — даже их отчаяние и тоска абсолютно не похожи на онегинскую хандру. В этой галерее не было ничего мистического и никакой метафизики à la Schopenhauer, как у тургеневских героев.

У Натальи Ласунской целый ряд черт от Татьяны Лариной — и французские романы, и печальная задумчивость, и высокие духовные запросы. Подобно Татьяне, она сама вызывает Рудина на свидание. Героиня становится выше героя, судит его: это ситуация из «Евгения Онегина». Вся галерея «тургеневских девушек» восходит к Татьяне. Для них характерен *уход из родного гнезда*: в монастырь, на войну, в революцию. «*Типичная ситуация*: девушка, ищущая большого дела, разбужена героем, но оказывается сильнее, энергичнее его, — пройдёт почти через все романы вплоть до «Нови».⁴⁰

Общий смысл этой ситуации совпадает с отношениями Онегина и Татьяны, но *только* общий смысл. . .

Ситуация отказа от любви в романе «Рудин» *неравнозначна* одноимённой ситуации в пушкинском романе. Рудин проявляет нерешительность, непоследовательность, слабость в основном сюжетном конфликте; он не отверг любовь Натальи, а *спасовал*.

Впрочем, подобную же робость Добролюбов усматривал и в Онегине, полагая, что тот не стал бы отказываться от любви Татьяны, если бы её чувство было менее серьёзно. Всё-таки Добролюбов не прав, экстраполируя характерную робость Рудина, его боязнь любви на Онегина (вспомним финал пушкинского романа).

<...>

В этом романе пушкинский усадебный сюжет находит печальное, хотя и не пессимистическое завершение. Весь роман в целом широко использует пушкинскую традицию, и прежде всего «Онегина», повесть «Метель» и могучую, зрелую лирику Пушкина.

⁴⁰Е. А. Шпаковская. Типологические особенности романов И. С. Тургенева и народнический роман. — В кн.: Русская литература 1870–1890 годов, сб. 5. Свердловск, 1973, с. 82.

Начнём хотя бы с выявления главных антитез сюжета. Лаврецкий, несмотря на шумные споры с Михалевичем, отнюдь не противопоставлен этому вечному московскому студенту с седыми бакенбардами. В результате всей их братской перебранки Михалевич приходит к любопытному для нас заключению: «Ты не скептик, не разочарованный, не вольтерьянец, ты — байбак, и ты злостный байбак, байбак с сознанием, не наивный байбак». И Лаврецкий мысленно признаёт его правоту: конечно, он никакой не скептик, а опустившийся романтик.

Подлинным антагонистом Лаврецкого является не восторженный Михалевич (он брат по духу усталого героя), а блестящий карьерист Паншин, представитель ни во что не верящей чиновной аристократии. «Паншин рассказывал по комнате и говорил красиво, но с тайным озлоблением...» Утверждая, что «умные люди должны всё переделать», этот «прогрессивный» камер-юнкер печётся на деле только о том, чтобы сохранить за собою и своим классом руководящую роль, — то есть *стремится ничего всерьёз не переделывать*. Модное в эпоху создания романа бюрократическое реформаторство сохраняло всё то же презрение к народу, к людям вообще, которое было характерно для аристократического цинизма накануне смерти Николая I. Лаврецкий доказывает Паншину «невозможность скачков и надменных переделок, не оправданных ни знанием родной земли, ни действительной верой в идеал, хотя бы отрицательный» (читай — революционный). Паншинское презрение к народу и отсутствие идеала разоблачает лживую трескотню его красноречия: в глубине души он *циник*, в точном смысле этого слова, а не в том, несколько устаревшем, какое встречается у Тургенева: «Со всем тем Михалевич не унывал и жил себе циником, идеалистом, поэтом...» (здесь в слове «циник» заключена память о Диогене).

Лаврецкий против Паншина — романтик-идеалист, требующий признания «народной правды», против циничного аристократа. Это новый вариант уже знакомый нам, начиная с «Бретёра», тургеневской антитезы идеалиста и циника.

Но в этой антитезе, как характерно для тургеневского усадебного сюжета, герой легко побеждает своего антагониста. Зато в главной антитезе романа — в антитезе любви и долга, стремления к личному счастью и народной морали — сюжет приобретает трагическое звучание.

Внешняя ситуация Лаврецкого и Лизы — это ситуация Бурмина и Марьи Гавриловны из «Метели». Лаврецкий женат, и его любовь к Лизе, после минутной иллюзии счастья, оборачивается крушением: судьба наказывает его (в духе религиозных традиций) за то, что он счёл живую — покойницей, *порадовался его смерти*. А ещё точнее — за то, что вообще посмел личное счастье предпочесть общественному долгу, им же прославляемой «народной правде». Лаврецкий оказался не на высоте своего идеала, как и Рудин; показательно, что и Лиза-то полюбила его, как человека высокого идеала, точно так же, как Наталья — Рудина. Сцена спора с Паншиным написана едва ли не сильнее ночного признания в саду: ведь это блестящее изобретение Тургенева, который показал, что политический спор может заменить любовное объяснение.

Перед Лизой герой ни в чём не виноват — и всё же он слабее её: именно Лиза показана как своеобразная, фольклорно-средневековая носительница «народной правды». Совершенно прав был Достоевский, назвавший Лизу преемницей Татьяны Лариной. Смысл романа «Дворянское гнездо» — победа народной морали над индивидуализмом, как и в «Евгении Онегине». Разница в том, что герой-индивидуалист, отнюдь не будучи скептиком, сам преклоняется перед «народной правдой», но не находит в себе сил ей следовать — или находит слишком поздно.

«Дворянское гнездо» написано в начале, даже в преддверии революционной ситуации 1859–1861 годов. Передовые люди уходящей эпохи, либералы-идеалисты 40-х годов, сознавали обречённость феодально-крепостнического уклада, приветствовали его близкое уничтожение, но оставались прикованы к обречённой дворянской культуре. Просветители и протестанты, они с тоской видели, что им нет места в грозном и неясном Завтра. То было время, когда в близкую революцию верили даже министры и губернаторы. Для романтиков-идеалистов 40-

х годов преддверие революционной ситуации представлялось как *atrium mortis*. Именно это чувство нашло поэтическое выражение в словах Лаврецкого: «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!» Его постылый брак оказывается романной метафорой прикованности к классу.

Но в элегическом эпилоге «Дворянского гнезда» есть и светлая, пушкинская нота — привет молодому поколению, которому добровольно уступает дорогу «лишний человек», *бесполезнопроживший* свою жизнь. Тургенев отправляется от пушкинского восторженно-печального:

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

«Младая жизнь» буквально играет в финале романа (в прятки).

Но в контексте «любовно-политического» романа Тургенева этот пушкинский привет будущим поколениям приобретал особую актуальность: он выражал принципиальность и высокое бескорыстие либералов-идеалистов 40-х годов, добровольно уступающих путь революционной смене. Именно это бескорыстие, этот привет новому поколению (а в языке эпохи понятие «новое поколение» означало революционеров-разночинцев) снискало роману «Дворянскому гнезду» симпатии критиков-шестидесятников. В доброжелательности Лаврецкого к новому Д. И. Писарев усмотрел свидетельство его моральной силы, его полной победы над эгоизмом.

Так Тургенев в «Дворянском гнезде» завершил «онегинскую фабулу» — неоконченный усадебный сюжет Пушкина. И завершил именно с помощью Пушкина.

«Дворянское гнездо» — наиболее лиричный роман Тургенева, где писатель развил традиционную топику усадебного сюжета и обогатил её собственными деталями: тут и старые липы Васильевского, напоминающие о липовых аллеях Лариных, и светлый пруд с каймой из красноватого тростника, и благоухающая сирень, обязательная свидетельница любви у Тургенева. Сад, ночь, соловей и девушка в белом на скамейке: сюжеты бывают весьма консервативны в некоторых «второстепенных» деталях.

Совершенно прав Г. А. Бялый, который считает, что Лаврецкий — ««лишний человек»...», но он, по замыслу Тургенева, высший образец этого типа». Он «как бы предсказывает неизбежность появления Инсарова». И наконец: «Поэзия «Дворянского гнезда» — это поэзия обновления».⁴¹

Вопреки элегичности «Дворянского гнезда» и автобиографическим чертам в Лаврецком, сам Тургенев не спешил «догорать». Жадное любопытство к жизни, первое условие творчества, толкало его на новые искания. Героя времени предстояло найти вне усадебной традиции.

Знаменитый реквием русской усадьбе — «Дворянское гнездо» (1859) — завершил художественный цикл романов и повестей о людях 40-х годов. В нём обыгрывается пушкинское завершение усадебного сюжета: «Но я другому отдана // И буду век ему верна». Только в такой ситуации оказывается не героиня, а сам Лаврецкий. Сюжет «Онегина» как бы перевернут, что в общем-то характерно для мягкого, почти женственного Тургенева, пожизненно прикованного к триумфальной колеснице Полины Виардо, но в то же время внутренне соответствующий правде жизни — исторической деградации дворянского романтического идеализма. Поэзия дворянских гнёзд неуклонно угасала. Лично близкий Тургеневу тип

⁴¹ Г. А. Бялый. Тургенев и русский реализм, с. 104, 106, 110.

«лишнего человека» становился с каждым годом всё анахроничнее: их страдание, их трагедия приобретали несколько искусственный характер на пороге революционной ситуации 1859–1861 годов.

«Дворянское гнездо» — это великая элегия в прозе, шедевр печальной лирики разочарования, но далее этим путём идти было нельзя. Линия Ленского была исчерпана, и дальнейшие возвращения Тургенева к этому любимому герою только повторяли и снижали Лаврецкого.

И это тоже было исторической правдой, ибо тип «лишнего человека» выражал по преимуществу свёртывание исторической перспективы русского дворянства в условиях военно-полицейской диктатуры, которая спасла дворянство от истории и тем самым обрекла его на медленное вымирание. Лишь немногие из дворян решились *вернуться в исторический процесс* — либо покинув Россию, либо уйдя в демократию. Но популярнейшим выходом была адаптация правящего класса к буржуазным отношениям, и вот тут-то дворяне большею частью прогорали и гибли.

Итак, дворянство *слоилось* — в Лондоне до революционной борьбы, в России до элементарной уголовщины и обнищания. В том и другом случае усадьба вымирала. Новый герой времени должен был освободиться от усадебного сюжета. Точнее говоря, нового героя следовало искать в ином типе сюжета.

Активного героя требовали и прямые заклинания либеральной и демократической печати (причём эти два лагеря понимали «активность» всё более различно), и призывы Николая Милютина, одного из организаторов крестьянской реформы, и русское общественное мнение в целом. Очень часто эти требования были всего лишь либеральной фразой. Иначе подошёл к этому Тургенев.

В романе «Накануне» (1860 год) он соединил тип «тургеневской девушки» и рудименты усадебного сюжета с героем «донкихотского» типа и темой *революционного аскетизма*. Инсаров характеризуется всепоглощающей преданностью идее, и эта идея есть *свобода родины*.

Параллель между Инсаровым и Дон Кихотом провёл М. К. Клеман в статье ««Накануне» и классовая борьба пятидесятых годов»⁴².

Тургенев используя «славянофильство» царизма на Балканах, создал цензурно приемлемую вариацию сюжета о героическом самопожертвовании, восходящую к поэзии революционного романтизма. Романист заботился и о том, чтобы сюжет включал идею примирения сословий в интересах всей нации: это была типично либеральная идея. Почему Добролюбовская статья «Когда же придёт настоящий день?» так возмутила Тургенева? Да потому, что Добролюбов раскрыл революционные коннотации «Накануне» и расшифровал революционную потенцию типа Инсарова. Тургенев счёл такую расшифровку *политически бестактной*.

⁴²И. С. Тургенев. Накануне, М.-Л., 1932, с. 190.

Трудно умолчать о той ограниченности, в какую иногда ввергает наших последователей пренебрежение историей сюжетов. Статья Е. А. Шпаковской «Типологические особенности романов И. С. Тургенева и народнический роман» содержит анализ схождений и отталкиваний названных в заглавии жанровых разновидностей. Одним из «различий» исследовательница считает ситуацию «отказа героя-революционера от чувственной любви»: герои народнического романа «умеют подчинять долгу» свои страсти.⁴³ Удивительным образом Е. А. Шпаковская забывает, что эта ситуация восходит к роману «Накануне». Елена Стахова отнюдь не «поборола» революционного аскетизма Инсарова, а разделила его. Уже революционеры-шестидесятники узнавали в Инсарове своего, и Н. Шелгунов в статье «Люди сороковых и шестидесятых годов» писал: «В чертах Елены и Инсарова заключаются все намёки на новых людей. . . лаконизм, демократическая грубость, прямота отношений без всякого вилянья, дело без красивых слов, свобода обращения без чопорности и ложного стыда».⁴⁴

Главнейшая ситуация в романе «Накануне» — это отказ от любви. Но этот отказ, в отличие от онегинского сюжета, продиктован самоотверженным служением героя священной идее. Это не просто отказ от любви, это отказ от узко понимаемого личного счастья во имя великого дела.

В целом сюжет романа «Накануне» восходит к французской романтической традиции, особенно к творчеству Жорж Санд и Стендаля. Некоторые аксесуары и обстановка сохраняют лишь поначалу остаточную связь с усадебным сюжетом, а затем «Накануне» отрывается от пушкинской традиции. Отказ героя от любви в романе Тургенева не равен ни онегинскому отказу, ни робости Рудина: Инсаров бежит от любви Елены по велению всемогущего долга перед родиной. А вот её объяснение Инсарову в любви сопоставимо с письмом Татьяны к Онегину.

Перестав видеться с Еленой, Инсаров не перестал её любить, но он запрещает себе личное счастье, он не имеет права на счастье, пока Болгария страдает под турецким игом. Новый поворот сюжета — запрет личного счастья — впоследствии будет развит в романах Чернышевского «Что делать?», Степняка-Кравчинского «Андрей Кожухов», Этель Войнич «Овод», Виктора Кина «По ту сторону» и многих других. Таким образом, последующая жизнь сюжета «Накануне» свидетельствует о прозорливости Добролюбова, угадавшего революционную потенцию романа.

Сюжет «Накануне» прототипичен для романов Чернышевского «Что делать?», Э. Л. Войнич «Овод», Н. Островского «Как закалялась сталь», В. Кина «По ту сторону» и др. Таким образом, история литературы наглядно засвидетельствовала правоту Добролюбова в том громком споре вокруг тургеневского романа.

Лаврецкий, уныло угасающий «лишний человек», и Инсаров, гибнущий накануне своей последней битвы. . . Это герои разных романов. Но нельзя ли свести их в одном романе? Думается, эта мысль породила замысел «Отцов и детей».

⁴³ Русская литература 1870–1890 годов, сб. 5, Свердловск, 1973, с. 93.

⁴⁴ «Дело», 1869, № 11. «Современное обозрение», с. 72.

«Накануне» — оригинальный и очень продуктивный сюжет, возникший на периферии усадебного сюжета. В русскую усадьбу вторгся не скептик, а революционный Дон Кихот, и героиня предпочла его всем традиционным «сюжетным партнерам».

Так же *косвенно* связан с усадебным сюжетом роман «Обломов» (1859), но полемика вокруг него исключительно важна для нашей работы. Она имеет прямое отношение к «лишним людям» и наследию Пушкина.

Глава IV. Апофеоз романтика.

Антитеза «деятеля» и «лишнего человека» сделалась общим местом русской критики. Но если тип «лишнего человека» был чётко определён прозой Тургенева и его рано сложившейся школы, то с «деятелем» всё обстояло гораздо сложнее. [Авдеев?]

Эпоха требовала определить *позитивного* русского «деятеля», который мог бы заменить «человека сороковых годов»; эпоха требовала *практика*. На это требование пытался ответить Тургенев, вводя в свои романы трезвых резонёров, которые с мудрым пониманием осуждают «лишнего человека», жалеют его и указывают более надёжные пути к реализации идеала. Но эти либеральные доктора Круповы, слишком явно выражающие *внешнее* суждение автора (далеко не тождественное его же тайным, полусознанным симпатиям), остались не замечены читателем — и по справедливости.

В духе выпензенной ходячей антитезы был прочитан современниками роман Гончарова «Обломов» (1859); наглядное и «симметричное» соответствие композиции романа этой антитезе обеспечило лёгкую понимаемость «Обломова» и его бесспорный успех у современников — при столь же явном неуспехе «деятеля» Штольца.

План сюжета был подсказан Гончарову двумя авторитетнейшими для него учителями — *Пушкиным* и Белинским. Однако в творчестве Гончарова были весьма сильны и гоголевские элементы. Сочетание социально-психологического детерминизма «Онегина» с полнотой и пластичностью «Мёртвых душ» послужило фундаментом для этого внушительного храма русскому Морфею — для романа «Обломов».

Хотя действие его почти целиком происходит в Петербурге, это, быть может, *наименее петербургский* из классических русских романов. Сам автор на всю жизнь остался только прекрасно вышколенным провинциалом, он не понимал и не любил великих метрополий. И квартиры Ильи Ильича на Гороховой, и домик на Выборгской стороне одним присутствием настоящего Барина обращаются в русскую усадьбу, в блаженной островок неподвижного усадебного быта. В этом островном, изолированном быту сохраняются все приметы усадебного быта, вплоть до лениво-преданного слуги, вора-управителя и покорной, счастливой одалиски.

Эпический, окрашенный юмором и печалью «Обломов» проявляет глубокое сходство с гоголевской *трагической идиллией* «Старосветские помещики». Однако любовный «тре-

угольник» в принципе несовместим с жанром идиллии, с *архетипом Филемона и Бавкиды*⁴⁵. Основной конфликт «Обломова» восходит к традиции усадебного сюжета, для которого жанр и сюжет идиллии явились необходимой предшествующей стадией.

Онегинская традиция многообразно проявляется в «Обломове». Уже Добролюбов отметил, что упомянутый в романе Пушкина «...белянки черноокой // Младой и свежий поцелуй» не забыт и в «Обломове»: там мельком набросан контур идиллического романа Барина с крепостной девушкой. Но это деталь второстепенная. Зато вслед за Добролюбовым вся русская критика привычно относит Обломова к «лишним людям»: Илья Ильич замыкает колонну, во главе которой прошли Онегин и Печорин.

Этот взгляд уже давно подтачивается историко-литературными фактами. В частности, не составляет никакого секрета связь типа Обломова с гоголевским Тентетниковым, причём эта связь выступает и в контексте связанных сюжетных ситуаций: Ольга Ильинская пытается спасти Обломова, как некогда у Гоголя Улинька спасла-таки прекраснородного «байбака» Тентетникова. Однако вполне допустимо, что тип Обломова имеет не одного, а нескольких литературных предшественников.

Генезис Обломова внутри творчества Гончарова известен: под влиянием Белинского Гончаров заново пересмотрел тему «Обыкновенной истории» и написал новый вариант судьбы романтика. Если Александр Адуев сначала был восторженным романтиком (Ленским), а потом обзаводился брюшком и орденом, то Обломов ухитряется оставаться романтиком, лёжа на боку и растя брюшко. Он тоже деградировавший Ленский по формуле Белинского.

С тургеневскими «лишними людьми» Обломова сближает ситуация *отказа от любви*: подобно Рудину и некоторым другими тургеневским героям, Обломов спасовал за нехваткой душевной силы, решимости.

Предыстория Обломова: усадебный рай, «нежное воспитание», университет. Он не учился в Геттингене, как Ленский, но окончил Московский университет. В ту пору он увлекался наукой, восторгался Гёте, Шиллером и Байроном, «сгорал от жажды труда, далёкой, но обаятельной цели», «ему доступны были наслаждения высоких помыслов; он не чужд был всеобщих человеческих скорбей. Он горько в глубине души плакал в иную пору над бедствиями человечества».

Но это типичный шиллеризм, романтическая мечтательность! А порою Обломов «исполнялся презрением к людскому пороку, ко лжи, к клевете, к разлитому в мире злу и разгорался желанием указать человеку на его язвы».

Даже когда жизнь романтика превратилась в нудное «переползание изо дня в день», он сумел сохранить во всей нетронутости и пылкости свои высокие идеалы. Романтическое прекраснородие Обломова эффектно изливается в его эстетическом диспуте с Пенкиным:

«— Нет, не всё! — вдруг воспламенившись, сказал Обломов. — Изобрази вора, падшую женщину, надутого глушца, да и *человека* тут же не забудь! Где же *человечность*-то? Вы од-

⁴⁵ «Украинские Филемон и Бавкида» — так определил гоголевскую пару смешных и трогательных старичков Г. А. Гуковский. Но русскими Филемоном и Бавкидой были ещё супруги Ларины у Пушкина, хотя и умерли врозь.

ной головой хотите писать? — почти шипел Обломов, — вы думаете, что для мысли не надо сердца? Нет, она оплодотворяется любовью. Протяните руку падшему человеку, чтобы понять его, или горько плачьте над ним, если он гибнет, а не глумитесь. Любите его, помните в нём самого себя и обращайтесь с ним, как с собою, — тогда я стану вас читать и склоню перед вами голову... — сказал он, улегшись опять спокойно на диван».

А поскольку литературы в духе романтического гуманизма в России нет, то Обломов и не читает книг.

Тип Обломова не так прост, как кажется, но ещё сложнее авторская позиция в романе. Разобраться в ней нам помогут суждения двух замечательных русских писателей.

Резюмируя единодушную холодность русской публики к европеизированному дельцу Штольцу, Чехов писал: «Штолец не внушает мне никакого доверия. Автор говорит, что это великолепный малый, а я не верю. Это продувная бестия, думающая о себе очень хорошо и собою довольная. Наполовину он сочинён, на три четверти ходулен».

Иными словами, образ Штолца не выполняет видимую авторскую задачу. Он «недостаточен» как антипод Обломова. Но тут может возникнуть вопрос: в какой мере Гончаров следовал ходячей антитезе «деятели» и «лишнего человека»?

В дневниковой записи от 15 апреля 1921 года М. Пришвин дал своё, весьма необычное истолкование «Обломова»:

«В этом романе внутренне прославляется русская лень и внешне она же порицается изображением мёртвоедейтельных людей (Ольга и Штолец). Никакая “положительная” деятельность в России не может выдержать критики Обломова: его покой таит в себе запрос на высшую ценность, на такую деятельность, из-за которой стоило бы лишиться покоя. <...> Антипод Обломова не Штолец, а Максималист, с которым Обломов действительно мог бы дружить, спорить по существу и как бы сливаться временами, как слито это в Илье Муромце: сидел, сидел и вдруг пошёл, да как пошёл!.. Вне обломовщины и максимализма не было морального существования в России, разве только приблизительное. «Устраиваться» можно было только «под шумок», прикрываясь лучше всего просветительской деятельностью или европеизмом... Не могут все быть обломовыми, не могут все быть максималистами...»⁴⁶

В парадоксах Пришвина немало правды. Русского читателя никогда не могло увлечь материальное преуспевание героя. С какими вкусом рисует Б. Прус обогащение Вокульского в романе «Кукла»! А для русских наживание денег всегда имело в себе нечто комическое (примеры — от Чичикова до Ионыча). Правильно отмечает Пришвин и весьма слабую позицию европейской деловитости Штолца перед «гуманизмом» Обломова: деловитость эта не выдержит критики Обломова, который словно бы из давней дружбы падит и убажает Штолца, хотя мог бы и ему изречь немало горьких истин. Всё прекрасное и доброе, о чём грезит Обломов, уничтожается ростом тех социально-экономических отношений, которые возвышают Штолца. Почему же Обломов, со своей внутренней честностью, привечает

⁴⁶ Михаил Пришвин. Записи о творчестве. — В кн.: Контекст — 1974, «Наука», М., 1975, с. 323–324.

Штольца? Тут не сходятся концы с концами, в авторской позиции обнаруживаются трещины.

Поэтому, в противовес утвердившемуся мнению о Штольце как *неудаче* Гончарова, возникла в наши дни иная точка зрения: Штолец — вполне убедительный образ внутренне ущербного человека.⁴⁷

В таком случае Пришвин прав: изображая Штольца с тайной иронией, Гончаров не считал его в глубине души настоящим антиподом Обломова. На эту роль мог бы претендовать разве что ~~Редюп~~ ~~Раскольников~~ живописец Череванин. Но всем известно, как Гончаров относился к максималистам!

Несмотря на известную образованность, Обломов — вовсе не интеллектуалист, «заеденный рефлексией», а нежно-тоскующий мечтатель, *die schone Seele*. «Он сердцем милый был невежда» — этот стих Пушкина вполне применим к Илье Ильичу. Он совершенно не равен Ольге Ильинской, этой несколько идеальной преемнице пушкинской Татьяны. Зато для него естественна «любовь» к питерской мещаночке с «вкусной» фамилией — *Пшеницына*. Ещё А. Цейтлин отметил в Агафье Матвеевне параллель с четвёртой из главных фигур «Евгения Онегина»: в ней «как бы реабилитирована Ольга» (А. Цейтлин, с. 352). Точнее говоря, Гончаров с пониманием рисует взаимопредназначенность усадебного романтика и бездумной, примитивно-здоровой «Вечной Женственности», мудрость которой ничем не обязана культуре.

Обломов презирает деньги, хлопоты, карьеру, бережливость и «чёрную работу»; единственно им уважаемы «свободные профессии», но для них ему не хватает храбрости и сил. Анархическое презрение к *деньгам и труду* — это довольно распространённая национальная черта, связующая Обломова с «Игроком» Достоевского, с Сатиным и Челкашом из произведений Горького. Читатель ощущает, что где-то Обломов более прав, чем его автор: русская безалаберность *лучше* честнее накопительства.

... шиллеровский романтизм Обломова восходит к Ленскому и типологически сближает его с «лишними людьми» Тургенева. в этой связи становится *невозможным* возводить Обломова к Евгению Онегину и Печорину.

Именно это сделал Добролюбов в замечательной статье «Что такое обломовщина?» Нет сомнения, что анализ «обломовщины» как социально-психологического феномена у Добролюбова является образцовым. Не может вызвать возражений и отнесение Обломова к «лишним людям». Но отдельные положения этой классической статьи нуждаются в уточнениях.

По Добролюбову («Что такое обломовщина?»), Обломов — это «лишний человек», низведённый с высокого пьедестала на мягкий диван; за это «низведение» Добролюбов восхваляет роман, смешивая Обломова и «лишних людей» с Онегиным и Печориным, на полном серьёзе принимая роман как осуждение лени и выбор «дела». Сам Гончаров, приятно удивлённый пылким одобрением язвительного и опасного Добролюбова, признал его анализ обломовщины совершенно правильным.

⁴⁷ Е. Краснощёкова. «Обломов» И. А. Гончарова. М., 1970.

... хотя впоследствии по другому поводу проговорился, что при создании «Обломова» ни о чём подобном и не думал: «Если б мне тогда сказали всё, что Добролюбов и другие и, наконец, я сам потом нашли в нём — я бы поверил, а поверив, стал бы умышленно усиливать ту или другую черту — и, конечно, испортил бы. <...> Хорошо, что я не ведал, что творю!»

Статья «Что такое обломовщина?» — одно из сильнейших публицистических выступлений Добролюбова, одна из вех исторического размежевания демократов с либералами. Но литературная генеалогия Обломова у Добролюбова неверна, и эта ошибка великого критика имела и имеет слишком затянувшиеся последствия.

Чем порождена эта ошибка? Тем же самым, что порождало критицизм демократов в отношении Пушкина: инерцией чуждой критической мысли. Сторонники «чистого искусства» узурпировали имя «пушкинского направления» и сделали автора «Кинжала» и «Медного всадника» неким святым патроном российского либерализма. Демократическая оппозиция, следуя за Белинским, сплотилась под знаменем «настоящего» Гоголя, то есть Гоголя до «Выбранных мест из переписки с друзьями», а отсюда, подчинясь механистической логике борьбы, повела и свои атаки на «пушкинское» направление, а порою и на Пушкина.

Гармония пушкинского искусства не отвечала задачам изображения и критики дисгармоничного общества.

Точно так же, справедливо критикуя либералов-идеалистов 40-х годов, признавая их прежние заслуги (ещё бы — ведь они сформировали Белинского!) и в то же время указывая на неадекватность их отвлечённого идеализма задачам нового периода освободительного движения, демократы принимали на веру давно и не ими декларированную преемственность «лишних людей» (литературное отражение «людей 40-х годов») от дворянских революционеров, вернее — от Онегина и Печорина. Но это неверно, «лишние люди» (потомки Ленского) не были преемниками Онегина и Печорина, как Станкевич, Грановский и Бакунин не наследовали ни Рылееву, ни Пестелю, ни Муравьёву. То была не преемственность, а смена «поколений». Бельтов ещё близок к онегинскому типу, остальные — бессильные мечтатели, революционеры в сфере чистой абстракции.

Ошибка Добролюбова возникла вследствие слабой различимости близкого исторического прошлого: «лицом к лицу лица не увидать». Но мы-то сегодня можем издали оценить различие отдельных исторических этапов и общественных «поколений». Это преимущество не наше, а эпохи. Добролюбов отличался нередко гениальной критической интуицией, однако не был непогрешим, как папа римский. Сознаем же мы историческую ограниченность и весьма значительные ошибки такого гения, как Белинский!

Статья «Что такое обломовщина?» подчиняла литературно-критический анализ общей и важнейшей для автора задаче — борьбе против дворянского либерализма, вытеснению дворян из революционного движения. С этой задачей Добролюбов справлялся блестяще.

А. И. Герцен, невольно захваченный убеждённостью Добролюбова, вполне поверил его интерпретации «Обломова», поверил, что целью Гончарова было низведение «лишнего человека» с пьедестала. Но такого низведения в романе нет.

Именно потому, что Герцен поверил Добролюбову, лондонский изгнанник проникся такой ненавистью к роману и даже обозвал Илью Ильича «невской мокрицей», хотя очень трудно (чтобы не сказать большего) отыскать в типе Обломова что-либо «невское». Да и не москвичу сваливать на поджарых жителей Питера обвинение в апатии и лени!

Герцен в статье «Very dangerous!!!» захлёбывается собственным красноречием, оскорбляясь за «лишних людей», за Онегина, Печорина и своего Бельтова и лично разъярившись на их «гонителя» Добролюбова, которого он в конце статьи даже застрачивает «Станиславом на шею» — то есть намекает на параллельность его критики «лишних людей» с полицейскими доносами на русскую литературу.

Водораздел за и против «лишних людей» между Добролюбовым и Герценом отражал классовую стадильность освободительного движения в России.^a Роман «Обломов» оказался в этом споре подручным средством — достаточно увесистым, чтобы швыряться им друг в друга. Герцен имел по сравнению с Добролюбовым больше оснований принять этот роман, но недостаточно внимательно прочёл его.

Он напрасно оскорбил Добролюбова намёком на популярный полицейский орден. Зато он был прав, отказываясь признать Обломова наследником Онегина, Печорина и Бельтова. Вообще говоря, Обломов не вполне вписывается и в плеяду «лишних людей» 40-х годов: их романтизм был интеллектуальнее, философичнее и мучительнее для них самих, тогда как «отчаяние» Ильи Ильича (слово это встречается в романе) уж очень удобно устроилось.

Но в целом Обломов — это крайне деградированный Ленский, дворянский романтик 50-х годов, вскормленный усадьбой и либеральным университетом, затерянный в хлопотливой предреформенной эре и загнивший в своей петербургской Обломовке — в домике на Выборгской стороне.

Гончарову был чужд интеллектуальный герой онегинского типа. Дядюшка Пётр Адуев — единственный скептик Гончарова, строго наказанный автором за неуважение к любви. В Штольце нет ни скептицизма, ни иронии; за такое хорошее поведение он получает Ольгу. Этот сомнительный герой происходит от финансовых гениев Гоголя из второго тома «Мёртвых душ» (выше уже упоминалось значение Улиньки и Тентетникова для образной системы «Обломова»).

Умом писатель одобрял вёртких и преуспевающих дельцов, но *любить их он не мог*. А ведь, как сказал Толстой, «чтобы произведение было хорошо, надо любить в нём главную, основную мысль». Гончаров же явно любит Обломова.

Натянутый буржуазный прогрессизм Гончарова трещал и лопался по всем швам на истонно-симбирской ленивой мечтательности. Обломов, как и Александр Адуев, слишком во многом похож на своего создателя. Что до Александра, то это вообще автобиографический персонаж, за исключением карьеры, фортуны и женитьбы на богатой. Гончаров давно

^aВ одной из фрагментарных редакций добавление: «Для демократов-шестидесятников все люди прошедшей (дворянской) эпохи были «лишними»».

«узнал» себя в Ленском и на всю жизнь прирос к этому герою; осмеивая романтическую наивность он «сублимировал» свои собственные комплексы.

Обломов тоже (пусть в меньшей мере) автобиографичен: критика давно отметила это, и все попытки опровергнуть этот факт — всего лишь лицемерная дань нашим литературным приличиям. Конечно, Иван Александрович, не был лежебокой, он объехал полсвета и умел упорно трудиться, но ведь это он 20 августа 1849 года писал из Симбирска: «Здесь я окончательно постиг поэзию лени. . . » Это он в Индийском океане на шутливый вопрос, как ему нравится шторм, сердито ответил: «Безобразие, беспорядок!» Это он не дописал «Обломова» в Мариенбаде из-за того, что его взбесил «мошенник-кучер» и сорвал ему рабочее настроение. Гончаров — это преодолённый Обломов, но он глубоко сочувствовал тому, увязнувшему Обломову.

Гончаров убежал от обломовской судьбы, но вместе с тем убежал и от личного счастья. Разве не удивительно, что этот провозвестник буржуазного прогресса, деловитости, европеизма оказался так страшно, так бесконечно одинок в той эпохе, которую он как будто бы призывал? Нет, не удивительно. Никто не удивляется, словно все чувствуют закономерность этого одиночества. И дело тут не в характере Гончарова, не в его болезненной подозрительности: умел ведь он дружить с молодой шестидесятницей Е. П. Майковой — до «Обрыва». Нет, дело не в характере. Худо было Гончарову в мире, по которому запрыгали ловкие Штольцы и начали прокрадываться бомбисты. И долго ещё, озираясь по сторонам затравленными, ~~непонимающими~~ глазами, плыл по течению этот дезертир из усадебного рая, пытаясь в свой рай вернуться и не понимая простейших показаний компаса.

И он давно предчувствовал, что будет ему худо и неудобно: отсюда такая душевная печаль в романе «Обломов».

В романе «Обломов» он - скорее всего бессознательно — прославил помещичий идеализм с его ленивой мечтательностью. Романтик Обломов находит своё ~~убогое~~ счастье с великодушной мещанкой Агафьей Пшеницыной, тогда как Ольга Ильинская скучает среди комфорта, каким окружил её Штольц. Перед нами — четырёхперсонажная схема, где, однако, преувеличенная роль придана персонажу, который в онегинском сюжете не имел даже имени — мужу главной героини. Три остальных персонажа: Обломов, Ильинская и Агафья Пшеницына восходят к типам Ленского, Татьяны и Ольги. «Обломов» — это оригинальная трансформация усадебного сюжета, с характерным для новой эпохи выдвижением на первый план героя-романтика и с заменой интеллектуального скептика идеальным капиталистом.

Печальный, а порою даже горьковатый юмор Гончарова в романе «Обломов» — это и осмеяние, и в то же время героизация осмеянного, как это всегда было и есть у всех великих юмористов, от Сервантеса до Чарли Чаплина. «Обломов» — замечательный роман, но сегодняшнее замешательство вокруг него порождено застарелым непониманием. Концепция Гончарова внутренне противоречива, структура романа полна случайных спаек.

Тайна юмора — любовь. И поэтому симметричнее из русских романов оказывается крайне противоречивым.^а

А ценность «Обломова» заключается отнюдь не в социальной педагогике («вредно и опасно баловать детей и надевать им всю жизнь чулки на ножки»), не в прямом дидактизме («без труда не выловишь и рыбку из пруда»). О нет! Ценность «Обломова» — в его стихийно-народном и авторски неосознанном утверждении превосходства бескорыстной мечты над корыстной ловкостью.

Мы отнюдь не утверждаем, что это превосходство абсолютно или неоспоримо. Мы только хотим отметить его связь с русскими фольклором, с народным сознанием, с боязливой антибуржуазностью русского патриархального крестьянства. Гончаров был народнее, чем мы иногда думаем.

Так или иначе, Обломов — это определенный национальный тип, что отмечалось ~~даже~~ В. И. Лениным.

Тайна юмора есть любовь. Деградирующий усадебный романтик тихо уходит из жизни, словно часы забыли завести; он был смешон, но в улыбке автора просвечивает слеза (опять-таки как у Гоголя). Обломов осмеян любовно и оплакан искренне. Это отношение к романтику — во многом пушкинское и явно антилермонтовское. А так как Онегин давно уже выпал из усадебного сюжета, то роман «Обломов» превращается в лирический апофеоз хрустальной романтической души, загубленной свинской жизнью.

Так и получается, что Герцен напрасно бранил роман «Обломов». Добролюбов, хотя и не совсем верно понял роман, угадал его большую внутреннюю силу. Но главный вывод этой главы — прекраснотупый романтик-энтузиаст Гончарова восходит не к скептикам Онегину и Печорину, а к «милому невежде» Ленскому и байбаку Тентетникову. Говорят, что роман Сервантеса «Дон Кихот» уничтожил странствующее рыцарство; это, конечно же, не так, ибо это рыцарство вымерло тремя веками раньше. Сервантес даже не уничтожил рыцарских романов. Но он навсегда убил рыцарское самопонимание, ибо никто, даже благороднейшие люди, не хочет быть смешным.

Мы до сих пор недооцениваем силу гениального художественного Слова и его влияние на жизнь, на поведение людей. По истечении ~~известного~~ небольшого срока после образного воплощения того или иного явления мы видим зачастую исчезновение этого явления из жизни общества. Так исчезли Чацкие, так вымерли и Безуховы. Конечно, решающую роль тут сыграл исторический процесс, но ведь и творчество — один из факторов последнего. Слово, рождённое исторической жизнью, ответно влияет на жизнь, и в этом смысле определить — значит уничтожить.

Точно так же «Обломов» убил романтико-идеалистическое самопонимание в душе современников, убил тягу к добровольной гибели. ~~сделал смелым само-сострадание к добровольно~~

^аСр.: «Внутренняя противоречивость структуры — знак её молодости и залог дальнейшего восхождения (перспективность). Внутренне непротиворечивые структуры автоматизированы, это всегда нисхождение традиции. Все великие произведения внутренне противоречивы, сведены с тяжёлым усилием, и только эпигоны заглаживают противоречия избранных ими образцов», — Назиров Р. Г. Эффект подлинности. Уфа, 2016. С. 124

~~гибнущим романтикам-идеалистам.~~ Это очень сильно повлияло на дальнейшую эволюцию родственного «Обломову» усадебного сюжета.

Глава V. Обновление усадебного сюжета

Итак, в истории усадебного сюжета после Онегина и Печорина, связанных с декабристской эпохой, постепенно происходит смещение героя. «Лишние люди», обычные герои усадебного сюжета у Тургенева и его подражателей, отличались той расплывчатой бесхарактерностью, которая определяла выросший под гнётом николаевской диктатуры дворянский либерализм. Эпоха 60-х годов выдвинула нового героя: резко изменилась роль интеллигенции в общественном движении; громкую известность приобрели хирург Пирогов, критики Чернышевский и Добролюбов, историк народных движений Костомаров; студенческое движение окрасилось демократизмом; люди революционных взглядов попадались даже в среде высшей администрации (Салтыков-Щедрин, тайные корреспонденты Герцена). Словом, после знаменитого рескрипта Назимову в 1857 году началась эпоха открытой умственной работы общества, сильно влиявшей на политическую жизнь.

Апофеоз романтика в «Обломове» (1859) соединялся с признанием его исторической бесперспективности; Штольца же как перспективу никто не принял всерьёз. Болгарина Инсарова в «Накануне» (1860) демократы признали своим, однако печать трагической обречённости на его челе совершенно не соответствовала боевым, оптимистическим настроениям «русских Инсаровых». Это были два противоположных романтических типа — тихо угас Обломов, умер «от аневризма, соединённого с расстройством лёгких», трагически-прекрасный Инсаров. Но где сильный русский человек, общественный деятель, способный к решению практических задач?

Неопределённость Калиновича в «Тысяче душ» Писемского (1858), который попытался загримировать «прогрессивного» карьериста под героя эпохи, вызвала справедливую критику Добролюбова. Достоевский, только что вернувшийся с каторги, потряс Россию своими «Записками из Мёртвого дома» (1861), но формула героя, тогда же предложенная им в «Униженных и оскорбленных», не привела ни к чему, кроме конфуза: Добролюбов проявил даже своего рода деликатность в своей последней статье, просто-напросто отмахнувшись от этого героя.

Но вот в феврале 1861 года (знаменательное совпадение!) журнал «Современник» публикует повесть Николая Помяловского «Мещанское счастье». Эпиграфом к ней стояло: «А где же те липы, под которыми прошло моё детство? Нет тех лип, да и не было никогда». Это был прямой вызов поэзии русской усадьбы.

Помяловский ощущал в её липовых аллеях нечто враждебное по отношению к нему, сыну дьячка, «недосечённому или пересечённому» в бурсе.

Гордый плебей Молотов, глазами которого Помяловский смотрит на мир, как бы случайно попадает в усадебный сюжет, но совершенно не случайно из него вырывается. Если в «Ме-

щанском счастье» так заметно влияние Тургенева, то ещё сильнее — полемика против Тургенева. В цветущую помещичью усадьбу Молотов приезжает домашним учителем; Леночка Обросимова тянется к Пришельцу Извне, как и положено в усадебном сюжете. В сиянии лирических пейзажей развёртывается, казалось бы, обычный тургеневский роман. Но с каким жестоким и насмешливым мужеством Помяловский перерубает эту змею — старый усадебный сюжет. Именно в романтической садовой беседке (традиционный центр усадебного «пространства») Молотов случайно слышит разговор о себе самом, беседу ласковых супругов-помещиков, исполненную органического и задушевного презрения к его происхождению, к его плебейскому аппетиту, к его манерам. Никогда герой усадебного сюжета не попадал и не мог попасть в столь унижительное положение. Тургеневскому «лишнему человеку» как-то случилось подслушать разговор в садовой беседке: «Ах, если б вы знали, как этот Чулкатурин мне противен. . . »

Он *противен* девушке, но родители принимают его. Пусть жизнь его разбита, но он остаётся социально равен участникам драмы. У Помяловского нет никакой драмы: Обросимовы относятся к Молотову мило и любезно, они просто не считают его *вполне человеком*. Узнав это, Молотов без долгих объяснений расстаётся с Обросимовыми и покидает усадьбу. Читатель чувствует себя в дураках: оказывается, это вовсе *не усадебный сюжет*! Этим молчаливым жестом заявил о себе *новый герой*.

Впрочем, это не сразу поняли. В журнале братьев Достоевских радикальный критик П. Бибилов опубликовал рецензию на «Мещанское счастье», где рассматривал Молотова в ряду тургеневских «лишних людей», которые, спасовав перед любовью, тем самым обнаруживают свою неспособность к жизненной борьбе. Эта глупость мало кого ввела в заблуждение, а скоро последовала вторая повесть о том же герое. Несмотря на запой и белую горячку, железный бурсак успел дописать в срок «Молотова», опубликованного осенью того же 1861 года.

Вторая повесть уже не имеет ничего общего с усадебным сюжетом. «Молотов» сыроват из-за спешки, насыщен автобиографическим материалом; слабо организован сюжет. Интерес типов тут преобладает над интересом действия. Всё же можно отметить в сюжете «Молотова» связь с гоголевскими «Мёртвыми душами», а главное — с романом Герцена «Кто виноват?» (Борьба Круциферского, но в мещанской среде — параллель с герценовским романом усматривалась и в «Мещанском счастье»). По мере создания «Молотова» в спокойное лето 1861 года Помяловский всё более утопал в проблеме «счастья» (то есть выбора жизненного пути), и вместо любовного конфликта с преодолением социальных барьеров главной антитезой «Молотова» стала внешне побочная и сюжета не движущая антитеза Молотова и Череванина.

Как же так? Главная антитеза — но сюжета не движет. Ведь это нонсенс? О нет! Если сюжет перестаёт интересовать автора, если проблема оказалась не по плечу сюжету и *переросла* его, то решение проблемы может преспокойно идти своей дорогой, а сюжет — своей. Это не лучший способ писания книг, но литературное творчество — дело живое. . .

Мрачный скептик Череванин с его «кладбищенской философией» стремительно перерастает Молотова (*проблема перерастает сюжет*). А. М. Горький, большой поклонник Помяловского, впоследствии отметит, что Череванин — «гораздо более "совершенный" нигилист, чем Базаров». Термин «нигилист» будет при этом употреблён Горьким в точном философском смысле — *крайний отрицатель*. «Череванинщина» повлияла на «Записки из подполья» Достоевского. Но ещё важнее было влияние типа Череванина и его споров с рационалистом Молотовым на творчество Тургенева.

Да, именно Помяловский, несомненный ученик Тургенева, давший, однако, в «Мещанском счастье» злую пародию на тургеневский вариант усадебного сюжета, оказался в той роли, которую играли многие современники великого писателя. Ибо Тургенев, обладавший неистощимой выдумкой на *лица*, отличался *бедностью сюжетной фантазии*. Он постоянно варьировал типы и сюжеты предшествующей литературы, особенно Пушкина. Творческое использование чужих сюжетов не есть плагиат, а наоборот — закономерное, широко распространённое явление литературного процесса. В этом долгом движении по реке времени одни пловцы обгоняют, другие отстают; затем они нередко меняются местами. Владимир Одолевский явился учителем и предшественником Гоголя, но очень скоро сам начал подражать ему. То же самое произошло в творческих взаимоотношениях Помяловского и Тургенева, причём выиграл, в конечном счете, более опытный пловец. . .

Но прежде чем перейти к нему, возьмём на заметку гордого плебея Молотова, который своим трудом пробивает путь, достигает прочного положения и как раз по причине этого успеха испытывает некоторое отвращение к самому себе, и печального циника Череванина с его знаменитыми поговорками:

«Всё пустяки в сравнении с вечностью».

«Весёленький пейзажик».

«Прогрессивное пьянство».

«Найди ты мне хоть одно слово, в котором был бы смысл».

«Идеалы их книжные, и поверх натуры идеалы плавают, как масло на воде».

«Для кого же, зачем я буду работать?.. Уж не для будущего ли поколения трудиться».

Гордость труженика подтачивается сомнениями в цели труда, и спасаясь от сомнений, Молотов оправдывается: «Не всем быть героями, знаменитостями. . . мы простые люди, люди толпы». Здесь в повести пробивается новая, внехудожественная серьёзность прямого взгляда на факты.

Но с этим угрюмым, половинчатым смирением несогласим максимализм Череванина. Живописец категорически отвергает весь существующий уклад жизни, но противопоставить ему какой-либо положительный идеал не в силах. Так возникает *цинизм отчаяния*, которым окрашена серия афоризмов Череванина < . . . > Он талантливый живописец и мастер карикатуры; этим мотивируется резкая образная наглядность его созерцательной «кладбищенской философии». Она во всём противоположна деловому рационализму Молотова: собственно, они развиваются в разных планах, им трудно найти общую почву для диалога. По сюжету честный бизнесмен вроде бы переспорил «последнего романтика», однако мы не чувствуем его превосходства. Недовольство Молотова собой — бессознательное признание ограниченности философии. Кажалось бы, она привела его к житейскому успеху, но ведь победа над внешними препятствиями в личной жизни — это такая мелочь!

Череванин философствует *несравненно шире*, чем Молотов. Он прямо предвещает максималистов Достоевского. Не потому ли создатель Раскольникова всю жизнь любил Помяловского, несмотря на разрыв последнего с «Временем»?

Да, Череванин — это Максималист, несостоявшийся собеседник Обломова и прямой предшественник горьковского философа — алкоголика Сатина.

Но максималистам Достоевского время ещё не пришло. Вплотную за «Молотовым» появился роман «Отцы и дети» (1862). Не будем касаться спора об исторических прототипах Базарова. Нас интересует литературная генеалогия Базарова, по сей день изученная далеко не полностью.

Вернёмся к истории усадебного сюжета. Практичные дельцы не могли заполнить вакуум, образовавшийся в этом сюжете после исчезновения онегинского типа.

Как в древнем Риме пропасть требовала в жертву героя и закрылась, когда в неё бросился Курций, так в социально-психологическом романе вакуум *призывал* нового героя. Помяловский создал его в глубоко серьёзном, но сюжетно фрагментарном повествовании о Молотове. Вплотную за этой книгой снова выступил Тургенев: в 1862 году появляются его «Отцы и дети» — «одно из совершеннейших произведений мировой литературы» (Т. Манн).

Для начала — несколько слов о генезисе Базарова. «Рисуя фигуру Базарова, я исключил из круга его симпатий всё художественное, я придавал ему резкость и бесцеремонность тона — не из нелепого желания оскорбить молодое поколение, а просто вследствие наблюдений над моим знакомцем, демократом Д. и подобными ему лицами, — заявил через несколько лет Тургенев в статье «По поводу "Отцов и детей"». — Он - в моих глазах — действительно герой нашего времени».

В другом месте романист назвал прототипом Базарова «личность молодого провинциального врача», «замечательного человека» с передовыми взглядами.

По окончании романа Тургенев записал в дневнике: «"Современник вероятно, обольёт меня презрением за Базарова и не поверит, что во всё время писания я чувствовал к нему невольное влечение».

Действительно, сотрудники «Современника» обвинили Тургенева в том, что он написал карикатуру на недавно умершего Добролюбова. Романист придавал Базарову внешность покойного критика, но характер Базарова отнюдь не карикатурен. Писарев и Герцен сочли это лицо сильным и человечески ярким, внушающим уважение.

О провинциальном враче Дмитриеве, указанном самим Тургеневым в качестве прототипа, не удалось найти никаких сведений. Сегодня наши литературоведы, в частности В. И. Кулешов, не видят никакого ущерба для памяти Добролюбова в допущении того, что он послужил одним из прототипов Базарова.

Думается, для понимания генезиса этого образа немалые возможности предоставляет сам текст «Отцов и детей». Попытаемся рассмотреть заново внушительную фигуру тургеневского нигилиста («надо читать: революционера», как указал сам автор в письме Константину Случевскому).

Базаров сам говорит, что отрицает « всё » (религию, отвлечённые принципы, искусство, любовь и, конечно же, общественные институты).

О народе он острит: «Русский мужик — это тот самый таинственный незнакомец, о котором некогда так много толковала госпожа Ратклифф».

Он даже довольно небрежно отзывается о русском народе. А почему бы и нет? Ведь официальная «народность» ничуть не мешала сечь, вешать и гноить в рудниках этот самый русский народ. Не лучше ли, отвергнув лицемерное народопоклонство, лечить его и помогать ему, хотя бы и браня при этом? Такая «нигилистическая» позиция несравненно народнее, чем русский патриотизм Николая Уварова и Нессельроде.

При всём своём нигилизме Базаров не только не отрицает «всего»: он молча и без фраз поклоняется труду. Только знание «дела» остаётся в его глазах патентом на благородство. Даже сама природа сравнивается с фабрикой, с мастерской, где должен трудиться мужественный рабочий вселенной — Человек. Заметим, что в этом знаменитом базаровском афоризме о природе слово «работник» означало рабочего, пролетария (Герцен: «Партия работников образуется...») Итак, в философском значении термина Базаров не является «нигилистом». ~~Он поклоняется труду.~~ Он исповедует религию труда.

Недаром он так надменно заявляет: «Мой дед землю пахал». Гордая независимость, привычка к труду, самостоятельное утверждение своего пути в жизни — всё это роднит Базарова с гордым плебеем Молотовым.

Заметим, что «Мещанское счастье» опубликовано во время работы Тургенева над романом «Отцы и дети».

Но Тургенев окрашивает фигуру Базаров дополнительным тоном скептического философствования о смысле личного существования: «А я возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет. . . да и на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?»

Невольно вспоминается череванинское: «Для кого же, зачем я буду работать?.. Уж не для будущего ли поколения трудиться?»

Или Базаров издевается над Павлом Петровичем: «Аристократизм, либерализм, прогресс, принципы, подумаешь, сколько иностранных и... бесполезных слов! Русскому человеку они даром не нужны».

Череванин говорил: «Найди ты мне хоть одно слово, в котором был бы смысл». Наряду с этим, вспоминается ирония самого Помяловского, который среди участников прогрессивной попойки у Череванина изобразил высокого господина, выкрикивающего с воздетыми руками: «Гегель и прогресс! Гегель и прогресс!»

Что же получается: Базаров соединяет в себе черты Молотова и Череванина? Культ труда, трезвый материализм — и скепсис раннего экзистенциалиста? Связи с повестями Помяловского представляются весьма значительными. Но всё дело в том, что роман «Отцы

и дети» закончен 30 июля 1861 года, когда Помяловский судорожно писал повесть «Молотов». Тургенев мог прочесть её только по завершении «Отцов и детей».

Совпадения легче и естественнее всего объясняются тем, что Помяловский и Тургенев наблюдали одну и ту же среду — круг петербургских разночинцев-демократов, круг передовой интеллигенции эпохи. Что касается «Мещанского счастья», то можно было бы предположить знакомство Тургенева с этой повестью, но переписка Тургенева свидетельствует обратное. Он писал И. П. Борисову из Парижа 11 (23) декабря 1861 года: «В "Современнике"я, однако, прочёл повесть, в которой попадаются проблески несомненного дарования — «Молотов» Помяловского». И в тот же день П. В. Анненкову: «А я прочёл в «Современнике» повесть Помяловского «Молотов» и порадовался появлению чего-то нового и свежего, хотя недостатков много, но это всё недостатки молодости. Познакомились ли Вы с ним? Что это за человек?» По тону этих вопросов явствует, что Тургенев первой прочёл повесть «Молотов», а не «Мещанское счастье».

К изложенному добавим: «Молотов» появился в 10-м номере «Современника» за 1861 год и дошёл до Парижа в ноябре. Между тем, весь конец лета и осень, письменно препираясь с Катковым из-за Базарова, Тургенев продолжал переделку различных мест уже законченного романа «Отцы и дети». Эта переделка, как явствует из писем, касалась характеров Одинцовой и Базарова; в декабре 1861 года она ещё только завершалась. Вполне возможно, что «череванинский» оттенок характера Базарова был внесён Тургеневым в последний момент. Влияние «Молотова» не исключено.

У Базарова есть и более давние предшественники. Его отношение к поэзии и любви, бесперемонная речь и вызывающие афоризмы представляют собой гиперболизацию аналогичного отношения и речевой манеры Петра Адуева из «Обыкновенной истории» Гончарова, что легко устанавливается простым сличением. Насмешливо-покровительственное отношение Базарова к Аркадию Кирсанову также напоминает нам дядю и племянника Адуевых.

Некоторые черты Базарова восходят к более раннему тургеневскому характеру, весьма несимпатичному, но не лишённому грубой силы. Мы возвращаемся к рассказу «Бретёр». Если идеалист Кистер из этого рассказа предшествует Рудину, то Авдей Лучков странным образом отразился в Базарове. Сцена свидания Лучкова и Маши Перекатовой на Долгом Лугу, когда грубая страсть Лучкова так испугала Машу, повторена в «Отцах и детях», в любовном объяснении Базарова и Одинцовой. Совпадает и общий смысл сцены, и целый ряд деталей. Но приведём для примера только концовки обоих эпизодов:

«Авдей схватил её за руку.

— Итак, вы меня любите! — воскликнул он.

Маша вся похолодела от испуга. Она не думала признаваться Авдею в любви; она сама ещё наверное не знала, любит ли она его, и вот уж он её предупреждает, насильно заставляет высказываться — стало быть, он её не понимает. . . < . . . > Маша, как любопытный ребёнок, целый день себя спрашивала: «Неужели Лучков меня любит?», мечтала о прият-

ной вечерней прогулке, почтительных и нежных речах, мысленно кокетничала, приучала к себе дикаря, позволяла при прощанье поцеловать свою руку... и вместо того...

Вместо того она вдруг почувствовала у себя на шее жёсткие усы Авдея.

— Будемте счастливы, — шептал он, — ведь только есть одно счастье на земле!..

Маша вздрогнула, с ужасом отбежала в сторону и, вся бледная, остановилась, опираясь рукой о берёзу. Авдей смешался страшно».

«Лучков протянул к ней руку...

Маша вспомнила Кистера, его “берегитесь”, замерла от страха и довольно визгливым голосом закричала:

— Танюша!

Из-за орехового куста вынырнуло круглое лицо горничной...»

Далее следует диалог, в котором возрастающая растерянность Лучкова переходит в бешенство. Одна его реплика любопытна для нас: «Да не извольте смотреть герцогиней... Напрасный труд! меня вы не запугаете».

Объяснение Базарова с Одинцовой — пример развитого самоповторения:

«Он быстро обернулся, бросил на неё пожирающий взор — и, схватив её обе руки, внезапно привлёк её к себе на грудь».

Она не тотчас освободилась из его объятий; но мгновение спустя она уже стояла далеко в углу и глядела оттуда на Базарова. Он рванулся к ней...

— Вы меня не поняли, — прошептала она с торопливым испугом. Казалось, шагни он ещё раз, она бы вскрикнула... Базаров закусил губы и вышел».

Оставаясь наедине, Анна Сергеевна ходила по комнате и «медленно проводила платком по шее, на которой ей всё чудилось горячее пятно». Об этом «пятне» ничего ранее не говорилось, но мы понимаем, что Базаров поцеловал её шею (как за шестнадцать лет до этого Лучков).

Несколько ранее Базаров говорит Аркадию об Одинцовой: «Какой гранжанр! кажется, это так по-вашему называется? Герцогиня, да и полно».

Разумеется, объяснение Базарова с Одинцовой несравненно драматичнее, серьёзнее, выше, чем нелепо-грубое объяснение Лучкова. Однако так много перенесено из «Бретёра», что можно говорить об участии духовно возвышенного и очищенного от пошлости Лучкова в сложении характера Базарова.

... сравнение не оставляет сомнений, что мы имеем дело с типичным для Тургенева повторением мотива при смене авторских оценок. Базаров в сравнении с Лучковым (просим простить это вынужденное кощунство) в огромной степени возвышен, он является человеком дела и представителем новой силы. Одинцова, конечно, импозантнее Маши Перекатовой, но в ней тоже подчёркнуто праздное любопытство игры, от которой она сама не знала, чего хотела. «Холодной барыней-эпикурейкой» назвал её Тургенев в одном из писем. Эта смена оценок выступает в общем контексте перемены авторского отношения к усадебным романтикам, которые из Лаврецких превратились в Кирсановых.

Вообще «Бретёр» — замечательно *продуктивная* вещь. Сюжет, ситуации, типы этого малозаметного рассказа повторились в «Рудине» и «Отцах и детях» Тургенева, в «Двух гусях» Толстого (вторая половина) и в драме Чехова «Три сестры».

Итак, прямым предшественником Базарова явился Молотов (и, может быть, Череванин), а более отдалёнными — Пётр Адуев и Андрей Лучков. Эта генеалогия совпадает с функцией Базарова в сюжетной антитезе романа: *скептик против романтика*.

Ибо Евгений Базаров, явившийся на смену ~~«линным людям»~~ или умным резонёрам или Штольцу в деградированном усадебном сюжете, восстанавливает в правах сюжетную функцию интеллектуального скептика Евгения Онегина. Совпадение имён явно неслучайно.

Тургенев так полно и так искусно обновил и трансформировал усадебный сюжет, что он не был узнан в «Отцах и детях».

Антиподом скептика в этом романе выступает не Ленский, то есть не один Ленский, а *трое Ленских*: Аркадий Кирсанов, его отец и дядя. Отец — это состарившийся на покое Ленский, слегка «обломовский» тип романтика; дядя — старый лев, Грушницкий высшего ранга; Аркадий — *романтик от нигилизма*, ибо нигилизм для него — только возрастной жаргон.

Феничка — типичная барская любовь, к которой естественно и неизбежно влекутся оба старших Кирсанова; Катя Одинцова — вариант Ольги Лариной, естественная избранница Аркадия. Всех романтиков тянет на простеньких и свежих сельских девочек; с ними *«легче жить»*.

Дуэль Кирсанова и Базарова, вызванная тем, что последний полушутя поцеловал Феничку, напоминает о бальной интриге Онегина с Ольгой и картели Ленского. Базаров так же недоволен своим согласием на эту дурацкую причуду, как был недоволен Онегин, ответив Заречкому: «всегда готов». Дуэль в «Отцах и детях» — *тайная пародия* дуэли Онегина и Ленского. Гибель юного поэта, «тоска сердечных угрызений» Онегина — всё говорит о серьёзности конфликта скептика и романтика. Но Базаров не убил Кирсанова, а прострелил ему ляжку («струйка крови потекла по его белым панталонам»). Это *эфемеризм* ради спасения внешней серьёзности повествования. Тургенев проявил большой вкус, скрыв под серьёзным тоном юмористический смысл эпизода: Базаров попал Павлу Петровичу *в задницу*, и тот даже на миг потерял сознание.

Смысл этой замаскированной пародии — осмеяние Кирсанова, а не пушкинского романа. Точнее, следовало бы назвать этот эпизод *снижающей парафразой* дуэли из «Евгения Онегина».

Базаров — сенсуалист и скептик. Если Пётр Адуев признавал лишь то искусство, которое хорошо оплачивается, то Базаров считает любое искусство средством наживать деньги (сходное отношение, но перевёрнутое). Пётр Адуев рассматривал любовь в основном как физиологию, а брак как борьбу супругов; сходные взгляды высказывает Базаров. Скептики — люди деловые, им удаётся всё, но их практицизм терпит поражение именно в любви.

Своими физиологическими насмешками Базаров остужает пылкость романтиков, как это делали Онегин, Печорин, Пётр Адуев. «Об одном тебя прошу, друг Аркадий, — не говори красиво!» — таков девиз всех интеллектуальных героев, насмешливо-трезвых знатоков жизни.

Превосходство Базарова над всеми Кирсановыми не нуждается в комментариях. Но главная антитеза «Отцов и детей» иная — антитеза интеллекта и любви, как в «Онегине». Любовь оказалась сильнее гордого базаровского скептицизма, он побеждён любовью, подобно Онегину, Печорину, Петру Адуеву, в отличие от «лишних людей» или Обломова, спасовавших перед любовью.

Базаров, в отличие от Онегина, не может пасть к ногам любимой: убеждения не позволяют. Признание в любви, вырвавшееся у него с бешенством и страстью сквозь стиснутые зубы, испугало Одинцову: «Она заставила себя дойти до известной черты, заставила себя заглянуть за неё — и увидела за ней даже не бездну, а пустоту... или безобразие». Такая страсть — не для неё.

И Базаров, казалось бы, крепко берёт себя в руки. Он не может признать ошибочными свои гордые воззрения на любовь, своё отрицание идеальной, сердечной жизни («Нравится тебе женщина — старайся добиться толку; а нельзя — ну, не надо, отвернись — земля не клином сошлась»). Положение Базарова становится безвыходным. Он приказал себе забыть Одинцову, но это ему оказалось не по силам.

Итак, автор хотел «покончить» Базарова «свинцом», то есть логически привести его к самоубийству.

Развязка романа не случайна, а закономерна. Базаров порезал палец при анатомировании трупа. Ему ли, блестящему медику, не знать опасности трупного яда? Почему же он сразу не прижёт порез? Да потому, что ему было всё равно, жизнь без любви утратила для него вкус и цвет. Он не может жить без любви, как все скептики-интеллектуалисты русского романа.

Небрежность столь опытного медика необъяснима: в ней выразилось отвращение к жизни, порождённое отказом от любви. Смерть Базарова есть бессознательное самоубийство; призывание Одинцовой перед смертью — признание большой, непоправимой ошибки. Тургенев изобразил поражение Базарова, но изобразил это поражение с огромным сочувствием к герою.

Тайной сюжета «Отцов и детей» является трагедия. Вообще усадебный сюжет внутренне трагичен, но это трагизм по преимуществу ненавязчивый, «скромный», в чём прямо сказалось влияние Пушкина.

Непонимание трагического характера этого сюжета породило и все недоразумения вокруг авторской позиции Тургенева. Каково его отношение к Базарову? А каково отношение Шекспира к Отелло или Расина к Федре? Трагический герой не может быть так называемым «положительным героем»: этого не допускает трагедия. Автор её может любить героя, но с силой подчёркивает его исходную неправоту. Сложность проблемы усугубляется тем, что роман мог

быть прочитан как предсказание поражения революционеров в их борьбе с историческим роком, а потому Тургенев, не желая связывать себя прямым политическим «голосованием», тщательно скрыл своё личное отношение к герою.

Сравнительно с сюжетом «Онегина» у Тургенева чрезвычайно возвышен интеллектуальный герой и явно лишена духовного богатства героиня, по сюжетной функции соответствующая Татьяне Лариной. Тургеневу в антитезе интеллекта и любви не нужно духовного богатства героини, поскольку триумф над Базаровым одерживает не она как личность, а Любовь как *роковая сила*, как необоримая стихия природы.

Сюжет «Отцов и детей» строится на тех же антитезах пушкинского романа: 1) *интеллект* $\longleftrightarrow$ *любовь*; 2) *скептик* $\longleftrightarrow$ *романтик*. Только у Пушкина они переплетались, а у Тургенева разведены в два самостоятельных эпизода. Во второй антитезе (которая в хронологии усадебного сюжета всегда предшествует главной антитезе — то есть раньше разрешается) скептик побеждает романтика; в главной антитезе интеллект терпит поражение в своей попытке подчинить себе природу. Это поражение символически «предсказывает» поражение революционеров в их попытках ускорить «естественное» течение исторической эволюции.

Решительно *все* произведения с усадебным сюжетом прославляют красоту и величие природы; пейзаж — один из важнейших элементов их композиции. Напротив, повести и романы «петербургской» сюжетной традиции чуждаются изображения живой природы. Во *всех* произведениях с усадебным сюжетом, кроме «Княжны Мери», событийность ослаблена в пользу лирической медитации.

Гармоническое равновесие драматического принципа и лирической медитации (полностью торжествующей в эпилоге) делает роман «Отцы и дети» одним из чудес искусства и позволяет сравнивать его с творчеством Пушкина.

В «Отцах и детях» сказалось постоянное внутреннее противоречие Тургенева: даже критикуя своим романом сухой материализм и «бессердечный» рационализм, он komponует рационально и живописует материально.

В этом романе найден новый герой — «Онегин шестидесятых годов», революционный демократ^а; он такой же герой эпохи, как декабрист был героем пушкинского времени. «Отцы и дети» — *наилучшая* реализация усадебного сюжета в русской классической прозе.

Глава VI. Реставрация усадебного мира

«Дворянское гнездо» — реквием русской усадьбе и элегическое расставание с изжившим себя типом романтика-идеалиста 40-х годов.

^аВо фрагментарной редакции: «...ни «череванинщина», ни честная чичиковщина Молотова не относятся к революционной демократии».

«Накануне» — трагедия революционера, ради которого русская девушка (тип Татьяны) покидает свой родной усадебный рай.

«Обломов» — тайный апофеоз романтической мечты, обречённой на гибель в эпоху буржуазного прогресса; конец патриархального мира.

«Мещанское счастье» и «Молотов» — принципиальный разрыв демократического героя с русской усадьбой; развитие острого скептицизма.

«Отцы и дети» — обновление усадебного сюжета, в котором новый герой, демократ и скептик, занимает центральное место.

Усадьба — *случайное* поприще для нового героя; Базаров проходит через этот «хроно-топ» мимоходом. Для революционера характерным местом действия станет Петербург 60-х годов.

Однако нерешённость аграрного вопроса в России, социальная значимость дворянства в пореформенном укладе жизни и своеобразные традиции усадебной культуры обусловили долговечность усадебного сюжета.

На его дальнейшую эволюцию существенным образом повлияло творчество Льва Толстого, особенно «Война и мир». Эта великая национальная эпопея не подчиняется канонам и традициям социально-психологического романа и в основном определяется непрерывным сквозным движением через огромные открытые пространства. Но многосоставный сюжет эпопеи включает в себя целый ряд традиционных сюжетов разного происхождения, которые трансформируют друг друга, сжимаясь до уровня мотивов. Это по преимуществу гомеровские^а, пушкинские и стэндалевские мотивы; детальный анализ их увёл бы нас слишком далеко.

Отнюдь не ново усмотрение в «Войне и мире» ассоциаций с романом «Евгений Онегин». Так, княжну Марью Болконскую неоднократно возводили к тургеневской Лизе Калитиной и непосредственно к Татьяне Лариной; Цейтлин отмечал онегинскую хандру у Андрея Болконского; есть и другие наблюдения с такою же направленностью.

Добавим к этому, что Наташа Ростова представляет собой многозначительное возвышение типа Ольги Лариной. Толстовская «некрасивая девочка», полная стихийной силы и желания любви, выступает живым опровержением онегинского выбора из двух сестёр Лариных.

Что касается князя Андрея, то для него, как для Онегина, характерны

Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий, охлаждённый ум.

В то же время в отношениях с Наташей князь Андрей во многом *повторяет* Ленского. Для князя характерна такая же идеализация невесты. Наташа отнюдь не хуже, чем

^аСм. об этом: Назиров Р. Г. Эпическая основа «Войны и мира» // Назировский архив. 2013. № 1. С. 94–98.

думает о ней князь, она просто другая, земная (в черновиках Толстого: «просит мужа, а то и двух, ей нужно детей и любовь и постель»). Идеализация избранницы — причина гиперболической реакции князя на её увлечение Анатодем: такую же реакцию мы видим у Ленского, мысленно упрекающего в «измене» Ольгу. Когда князь Андрей просит Пьера никогда больше не говорить «об этой женщине», то мы понимаем закономерность подобной реакции и чувствуем её нелепость.

Ленский погибает на дуэли, князь Андрей умирает от бординской раны. Перед смертью тот и другой легко и естественно примиряются со своими избранницами.

Наташа, «русская душою», — дитя патриархального усадебного мира, любимица двора, покровительница слабых. Именно этой прелестной резвухе Толстой придаёт черты скромного и естественного героизма.

Великий писатель лишь частично использовал ситуации и типы усадебного сюжета, но зато с необычайной теплотой и силой воскресил богатое народными традициями историческое прошлое русской усадьбы. Охота, масленица, русская пляска, игры и даже традиционные «шуты» составляют наглядное воплощение того синтеза народной культуры и дворянского быта, который мы называем усадебной культурой.

Эпопея «Война и мир» закончена в 1868 году. Годом позже появляется в печати «Обрыв» Гончарова — нервный и «неустойчивый» роман с прекрасными находками и массой банальностей, штампов, доходящих до автопародии. Он написан дрожащим пером и неуверенной рукой.

Мы считаем примитивными все попытки убедить нас в том, что лица и события «Обрыва» обязаны своим рождением конкретным прототипам и фактам из жизни. Жизнь даёт писателю материал для творчества, но художественное претворение этого материала совершается не по законам социально-исторического быта, а по законам искусства.

Сам Гончаров признал, что в «Обрыве» написал Веру и Марфиньку по готовым образцам Татьяны и Ольги Лариных. Романтик Райский — это третий гончаровский вариант Ленского.

Судьба романтика явилась темой всех трёх романов Гончарова. Но если в первом из них писатель использовал балзаковский сюжет, а во втором — гоголевский, то в «Обрыве» он обратился к усадебному сюжету пушкинской традиции. Специфика этого сюжета у Гончарова во многом определяется антитургеневской заданностью.

Идя по стопам чужака — нигилиста Марка Волохова, он изобразил его с позиций, резко противоположных Тургеневу. Именно для полемики против последнего Гончаров придаёт Марку известное сходство с Базаровым.

Предпосылками такого снижения типа явились не только личные и литературные взаимоотношения Гончарова и Тургенева, не только их затянувшийся и не всегда принципиальный спор. Мы должны отметить, что на подъёме 60-х годов, то есть в годы появления «Отцов и детей» и непосредственно после этого романа, нигилизм стал модой. Известно, сколько случайного сброды прилепилось к этому движению (сам Тургенев знал это, рисуя с натуры Кукшину

и Ситникова) и сколько потом отхлынуло от него в адвокатуру, в акционерные компании, в рептильную прессу и даже в тайную полицию («из нигилистов в сатрапы», как выразился один из героев романа Лескова «Соборяне»). Эта мода зафиксирована всеми мемуаристами, как и униформа подобных нигилистов: гарibaldiйка, плед вместо пальто, дубинка в руках, синие очки и т. п.⁴⁸ В 1869 году, отделяя Базарова от вульгарной подражательности стереотипа, Шелгунов писал в уже цитированной статье «Люди сороковых и шестидесятых годов»: «Не Базаров, а базаровщина явилась злом, и шутовская копия заслонила в общественном мнении все хорошие стороны нового типа. . . »⁴⁹

Но при этом конкретная изобразительная форма — усадебный сюжет — была избрана Гончаровым по причинам именно литературного характера, определялась мстительной полемической интенцией. Сюжет «Обрыва» типологически родствен сюжетам «Рудина» и особенно «Отцов и детей». Известно, что «Художник» (первый вариант «Обрыва») начат в 1850 году в Симбирске, но так же понятно, что основное действие канонического текста обязано своим рождением эпохе 60-х годов и литературе эпохи.

Тургенев первым понял, что в русской жизни интеллектуальные скептики стали революционерами-отрицателями, и первым на место денди Онегина поставил нигилиста с его типичным «дендизмом наизнанку». После Тургенева и Гончаров пересмотрел свою схему усадебного сюжета. Он сделал антагонистом своему художнику-дилетанту, Ленскому 60-х годов, уже не самодовольного бизнесмена Штольца, а грубого Максималиста. В соответствии с сюжетной традицией, романтик и Максималист-отрицатель в «Обрыве» некоторое время испытывают взаимный интерес, даже сближаются.

Талантливый делец, ещё более идеализированный, чем Штольц, принял широкоплечий облик благородного помещика. «Смышлёный русский медведь» Тушин — это реликт мудрых капиталистов Гоголя; он составляет последнюю ступень в нисходящей градации идеальных промышленников (Пётр, Адуев, Штольц, Тушин). Гончаров скатывается до невыносимой фальши, слащаво расписывая Тушина: этого лесозаводчика, мудро использующего и вольнонаёмных и «своих» рабочих, стареющий писатель уподобляет Роберту Оуэну. Тут идеализация доходит до автопародии.

Во взаимоотношениях этих героев усадебного сюжета происходят крупные сдвиги: делец и романтик более уже не друзья-антиподы, а приличные знакомые. Они находятся в одном лагере — в лагере «порядочных людей», которым противостоит беспардонный похититель чужих яблок и возлюбленных.

Сближение дельца и романтика происходит не только на почве общей вражды к вору-нигилисту. Если Пётр Адуев выпучивал любовь, если Штольц, при всей силе своего чувства, рационально и продуманно «завоевывал» Ольгу, то Тушин любит Веру бескорыстно и самоотверженно, он её *паладин*, и Марк Волохов презрительно называет его «рыцарем». По существу, этот очаровательный медведь — *тоже романтик*. Да и не медведь он вовсе, а заколдованный Принц из сказки.

⁴⁸ Напомним, что Добролюбов одевался у Шармера, а Слепцов выделялся своим щегольским костюмом и безукоризненными шляпами и перчатками.

⁴⁹ «Дело», 1869, № 12, с. 31.

В традиционной антитезе романтика и скептика Гончаров *теперь уже открыто* становится на сторону первого (точнее, первых). Его позиция в «Обрыве» изживает противоречия авторской позиции в «Обломове», становится последовательно *антитургеневской* и в известной мере даже *антипушкинской*, что выступает рельефнее благодаря близости сюжетной схемы к «Евгению Онегину». Возможно, антипушкинская тенденция не осознавалась самим автором «Обрыва».

Эта тенденция усматривается, например, в таком сопоставлении:

... Она меж делом и досугом
Открыла тайну, как супругом
Самодержавно управлять,
И всё тогда пошло на стать.
Она езжала по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по субботам,
Служанок била осердясь —
Всё это мужа не спросясь.

Всем известна эта характеристика сельской барыни, матери Татьяны и Ольги, и всем понятна ироническая симпатия Пушкина к чете Лариных, которые «хранили в жизни мирной привычки милой старины». Это те же Филемон и Бавкида, предшественники «Старосветских помещиков» Гоголя. Даже безжалостный насмешник Онегин снисходительно обошёлся с вдовой бригадира Ларина:

... «Скорей! пошёл, пошёл, Андрюшка!
Какие *глупые* места!
А *кстати* : Ларина проста,
Но очень милая старушка...»

А кстати: почему «кстати»? Случайно ли Онегин вслед за «глупыми местами» тотчас вспомнил милую старушку? Из всего, что сказано о ней и её круге (и сельском, и московском), явствует, что тёплое отношение к ней Пушкина соединено с крепким юмором. Пушкин ценил национальную самобытность сельского дворянства, но выступал против крепостного права; он любил старину, но признавал, что это *старина*, цвет её в прошлом. Сравним же с обаятельной, но незначительной старушкой Лариной импозантную Татьяну Марковну Бережкову в «Обрыве» — бабушку Райского, Веры и Марфиньки. Гончарова наделил её природным умом, римским величием и даже любовной историей. По социально-психологической характеристике бабушка Бережкова являет собой прямое развитие бригадиши Лариной, но по идейной заданности возносится Гончаровым на самое высокое место в романе. Вот кто стал совестью гончаровского романа — *превознесённая Бригадириша!*

У Пушкина совестью романа была передовая женщина, в «Обрыве» мы видим её жалкой и униженной: она прячется под тёплое крыло Великой Клушки.

«Обрыв» — самый *викторианский* роман в русской классике. Гончаров откровенно «завёт назад» — пытается реставрировать милое патриархально-крепостническое прошлое. Перед нами — полный *отказ* от идейных заветов Пушкина и Белинского, выраженный в формах усадебного сюжета.

Конечно, этот сюжет резко трансформирован в соответствии с тревожным взглядом Гончарова на исторический момент (роман вышел в свет через три года после выстрела Каракозова). Интеллектуальный скептик стал *хищным нигилистом*, характеристика которого пестрит «звериными» зоологическими уподоблениями (то лев, то волк). В этом варианте усадебного сюжета Пришелец Извне одерживает *временную* победу, которая оборачивается его полным поражением. В финале Гончаров малоубедительно досказывает перерождение Веры, возмужание мечтателя Райского и начало «новой жизни».

Сначала Райский испытывает физическое влечение к наивно-здоровой Марфиньке; эта «женщина-ребёнок», вариант Ольги Лариной, явилась бы «естественной» подругой романтика. Но затем герой отдаётся иному чувству — к Вере. Так в четырёхперсонажной схеме усадебного сюжета возникает новое пересечение связей; впрочем, уже Обломов пытался любить духовно усложнённую героиню.

... новое пересечение связей. Оно подготовлено «Обломовым», но там был иной хронологический порядок: сначала Обломов любил духовно усложнённую героиню, затем утонул в тёплых объятиях Агафьи Матвеевны.

Вера — существо более целеустремлённое, нежели пушкинская Татьяна; мы видим волевою, даже *суховатую* девушку, поведение которой во многом определяется своеобразным *честолюбием сердца* — стремлением перевоспитать, подчинить своему влиянию Марка (такое же чувство испытывала Маша Перекатова к Лучкову и Одинцова к Базарову). Отношения этих странных любовников напоминают борьбу двух сильных интеллектов. Роман Веры и Марка, как главный аргумент Гончарова против нигилизма, отмечен насильственной печатью идейно-политической дискуссии.

Необходимо сказать о «хронотопе» романа. Построение пространства может показаться традиционным: Петербург и усадьба, как во многих прежних вариантах сюжета. Традиционна и преобладающая роль усадьбы. Но если топографическим центром прежних вариантов был сад (аллея, беседка), то в «Обрыве» появился иной центр, иное место любовных встреч — пугающая карикатура на традиционный Грот Купидона, тёмный и сырой *обрыв*! Тем самым Гончаров ввёл непривычную для усадебного сюжета *вертикальную характеристику* пространства — спокойная горизонталь *обрывается* в таинственную бездну.

... где героиню поджидает хищник с заряженным ружьём. Гончаровский усадебный *рай* непосредственно граничит с *адом*.

С обрывом входит мотив падения: детский страх падения с кручи, реальная опасность падения в «пустоту или безобразие», которых испугалась Анна Сергеевна Одинцова. Метафорическое заглавие романа чревато этим нравственным падением. Оно было невозможно для Татьяны Лариной, но теперь Гончаров предвидит такую опасность в судьбах русских девушек и предостерегает их от обрыва со своекорыстной отеческой заботливостью. Это ревизия усадебного сюжета, это добрый отец Гончаров грозит пальцем «тургеневским девушкам»; наконец, это реакционное переосмысление пушкинской традиции.

И Лев Толстой в «Войне и мире», и Гончаров в «Обрыве» дают художественную реставрацию русской усадьбы, превознося над пушкинско-тургеневскими героями или стихийную женственность Наташи, или старинную мудрость Бабушки, хранительницы устоев. Но эта реставрация оказывается возможной только в прошлом или в предположительном будущем: историческое повествование реставрирует усадьбу как национально-героический образец (*Итака*), а туманная утопия Гончарова призывает к реставрации усадьбы как к решению социальных проблем.

«Обрыв» (хотел того писатель или не хотел) стал эталоном антинигилистического романа. Последний эксплуатирует тургеневскую («Отцы и дети») и гончаровскую («Обрыв») версию усадебного сюжета; обязательными элементами становятся ошибка героини, преступная страсть и неизбежное поражение циничного нигилиста. Так сюжет падает до схемы «Клариссы Гарлоу» Ричардсона, примитивно и плоско разработанной ещё Вс. Крестовским в «Петербургских трущобах». Антинигилистический роман приобретает черты заскорузлой литературности, крайней банальности и реакционного утопизма: это жанр тривиальный, коммерческий. В исторической действительности 60–70-х годов революционное отрицание неуклонно набирало силу, а в антинигилистическом романе обязательно торжествовала голубая Добродетель с густыми эполетами.

Схематизируя и злостно используя усадебный сюжет (Вс. Крестовский, Б. Маркевич и др.), антинигилистический роман совершал предательство заветов Пушкина.

Смысл «Онегина» — трагическая плодотворность взаимопознания интеллекта и любви, родство отрицания и утверждения.

Гончаров в «Обрыве», полностью отвергая отрицающий интеллект, венчает усадебный сюжет возвратом к авторитету: это есть *sacrificium intellectus*, несогласимый с «солнечным» гуманизмом Пушкина, с его верой в будущие поколения и приветом «племени младому». Но отрицание пушкинской вольнолюбивой традиции носило у Гончарова серьёзный, противоречивый, почти трагический характер.

... в «Обрыве» произошёл мучительный для самого Гончарова разрыв с «солнечным» гуманизмом Пушкина, с его вольнолюбивыми мечтами и с его приветом «младому, незнакомому племени». Гончаров повторил путь Гоголя.

Напротив, ползущие за ним мародёры антинигилизма прибегали к пошлой клевете и тепшили сытое настроение «порядочных людей» платными триумфами порядка. Эти сочини-

тели, этот Бобо Маркевич, этот Вово Мещерский и tutti quanti, не мучались о России — они лишь заботились о гонораре.

А Россия восходила на новую революционную волну 70-х годов, росли Халтурины и Желябовы, подпольные химики изобретали бомбы своего образца. Глупость и фальшь антинигилистического романа, составлявшие гиперболическое развитие ошибок и банальностей «Обрыва», бросались в глаза.

Эту глупость и фальшь рано заметил Достоевский.

Глава VII. Дьявол в Скворешниках.

В «Бесах» Достоевский вывел «великого писателя» Кармазинова, которого современники признали карикатурой на Тургенева, и открыто пародировал лирико-философскую прозу последнего в претенциозных кармазиновских писаниях. Это особые вставки, пародии на некоторые элегические медитации Тургенева. Однако в стиле и сюжете самих «Бесов» нет никакой полемики с творчеством Тургенева *в целом*. И это вполне понятно: Достоевский всегда, при самых даже плохих отношениях с Тургеневым, даже презирая его общественную позицию и осмеивая его философские взгляды, считал автора «Отцов и детей» блестящим художником, человеком замечательного таланта.^a И таково же было его отношение к Гончарову («душа чиновника», но «блестящий талант»).

Но Достоевский был недоволен антинигилистическим романом. О романе Лескова «На ножах» он писал: «Нигилисты искажены до бездельничества». Видимо, глубокое несогласие Достоевского вызвал и роман «Обрыв».

Об этом свидетельствует целый ряд черт в «Бесах». Действие здесь сосредоточено в провинциальном русском городке и в близлежащей усадьбе Скворешники. Такую же организацию пространства мы наблюдали и в «Обрыве» (где затяжная петербургская экспозиция была ~~её~~ совершенно малосущественна для сюжета). ~~Гончаров просто объявил одной красивой даме, что введёт её в роман~~. Таинственному и страшному обрыву из романа Гончарова соответствует пруд в «Бесах», возле которого был убит Шатов: это место преступления нигилистов, того преступления, которое составляет кульминацию ~~двух сюжетов~~ обоих романов. Да, Марк Волохов только соблазнил героиню, он никого не убивал, но сюжет «Бесов» вообще ~~не логичнее~~ сложнее, чем сюжет «Обрыва»: есть и убийство, и падения героини. Это падение подчёркивается инсценированием метафоры, которую подробно осветил М. С. Альтман в замечательной работе «Использование многозначности слов и выражений в произведениях Достоевского».⁵⁰ Короче говоря, в романе «Бесы» очень сложное и восходящее к разным истокам сюжетное построение включает в себя любовный конфликт, который может быть определён как трагическая пародия «Обрыва».

^aСм. Вражда как сотрудничество

⁵⁰Уч. зап. Тульского педагогического института, 1959, т. XI. Автор называет инсценированную (реализованную) метафору «остротой-аллегорией» (с. 28).

На эту находку нас впервые навело удивительное сходство Маврикия Николаевича Дроздова в «Бесах» с гончаровским Тушиным, а также ряд совпадающих эпизодов с участием этих героев, о чём более подробно говорилось в нашей статье «Автор и литературная традиция (о некоторых особенностях поэтики Достоевского)».⁵¹ Но вслед за этими двумя сходными характерами (причём сходны, также их сюжетные ситуации) мы обнаруживаем целый ряд других аналогий.

Степан Трофимович Верховенский напоминает состарившегося Райского: тот же дилетантизм, культ красоты, фрондёрство и финальное обращение к родной почве. Юмористическое освещение этот тип человека 40-х годов получил уже в «Обрыве».

Из бабушки Бережковой Достоевский сделал генеральшу Ставрогину, которая унаследовала от своей предшественницы властные манеры, величие, прямодушную и прямолинейную речь и даже тайную любовь, которая, однако, в «Бесах» обращена на романтический тип. Пародируя Гончарова, Достоевский делает эту властную даму похожей на некоторых комических старух Диккенса, однако несчастья возвышают эту фигуру. И Степан Трофимович, и генеральша Ставрогина трагически смешны. Если он приживальщик у генеральши, то и Райский, по сути дела, был таким же приживальщиком. Особенно показательна «утаённая любовь» генеральши Ставрогиной — пародия на роман бабушки Бережковой.

Трагическая красавица Лиза Тушина — отчасти повторение гончаровской Веры, но, в отличие от последней, Лиза не пережила своего падения. Её гибель представляет собой замаскированное самоубийство. Отношения Лизы и её верного рыцаря Маврикия Николаевича, как было нами показано ранее, в точности воспроизводят отношения гончаровской Веры и её рыцаря Тушина.

Конечно, «смышлёный медведь» Тушин и прекраснотушный артиллерист Достоевского сильно различаются по своему месту в сюжете. Тушин у Гончарова был призван воплотить мнимую силу и жизненность дворянства, его возможную — по мысли Гончарова — историческую перспективу (выше мы уже говорили, что «Обрыв» есть, в сущности, дворянская утопия). Маврикий Николаевич в «Бесах» занимает несравненно более скромное место. Несчастный, рыдающий над трупом растерзанной Лизы, он уже ничем напоминает могучего Тушина. Одна из жертв трагедии, Маврикий Николаевич несчастен и жалок. Нам кажется, Достоевский не верил в силу дворянского класса и, может быть, весьма скептически оценивал дворянскую утопию Гончарова.

Но как же отразился Марк Волохов в «Бесах»? Можно было бы сказать, что этот тип «распался» на Ставрогина и Петра Верховенского. Конечно, происхождение Ставрогина сложнее, это тип многосоставный; рассмотрение его генезиса для этого опыта излишне. Но тут допустимо и сопоставление с Марком. Как перед хищником Марком не могла устоять даже Вера, так и Ставрогин производит роковое воздействие на всех женщин. Однако его демонизм — всего лишь маска, под которой прячется заживо гниющая душа. Наоборот, Пётр Верховенский унаследовал всё грубо-карикатурное от Марка Волохова: хамские манеры,

⁵¹ Проблема автора в художественной литературе, вып. 1, Ижевск, 1974.

цинизм, презрение к людям и к чужой собственности. Сравнительно с Марком Волоховым, Ставрогин *подлее и страшнее*; Пётр Верховенский — *пошлее и гажее*. Конечно, оба этих персонажа Достоевского несравненно сложнее, в известном смысле «философичнее», чем Марк Волохов.

Строя любовный конфликт на сети параллелей с «Обрывом», Достоевский тем самым указывал поле своей полемики. Он вовсе не подражает Гончарову, а *опровергает* его: вместо апофеоза, завершающего «Обрыв», мы видим жуткую трагедию, а вместо возрождения героев к новой жизни — цепь смертей, завершаемую специфически гнусным самоубийством Ставрогина. «Порядочные люди» у Гончарова, хоть и пострадали от нигилиста, всё же «откупились» от беды не самой дорогой ценой; в «Бесах» финальному краху Ставрогина предшествовала гибель множества людей и бедствия целого города. Достоевский жутко посмеялся над романом «Обрыв», заменив апофеоз добродетели — апофеозом разнузданного цинизма в знаменитом описании благотворительного праздника. В конечном счёте он осмеял «Обрыв» как детскую сказку, сочинённую для самоуспокоения, и подчеркнул, что действительность гораздо страшнее.

Трагическая пародия на роман «Обрыв» тщательно скрыта в «Бесах». Это объясняется тем, что Достоевский сохранял довольно ровные личные отношения с Гончаровым, высоко ценил роман «Обломов» и оставался под неизменным впечатлением высокой общественной оценки таланта Гончарова происходившей от Добролюбова. *Нанедав* на Гончарова, как он напал на Тургенева, Достоевский не имел ни личных, ни социально-политических оснований; зато *полемическое художественное опровержение* гончаровского понимания ситуации в России представлялось ему необходимым.

Выше мы сказали — «трагическая пародия». Но этого мало: в трагедию вносится сильный элемент цинизма. Эта нагло ухмыляющаяся подлость разрастается до масштабов вселенской силы, так что начинает казаться неким *космическим похабством*. Кириллову мир представляется как «дьяволов водевил». Кульминацией этого «водевиля» в «Бесах» становится то мокрое и постыдное утро в Скворешниках, когда мы видим Лизу, исполненную смертельного разочарования в «демоне», а Ставрогин корчится от некоего неименованного банкротства. Когда-то Тамара умерла от поцелуя Демона; у Достоевского Лиза не хочет жить из-за того, что её «демона» не хватило на поцелуй. Это жестокая пародия на всю романтическую традицию, и в Ставрогине не случайно соединяются черты Мазепы,⁵² Печорина, гоголевского Колдуна из «Страшной мести» с чертами Марка Волохова и даже Обломова. Только обломовская апатия взрывается у Ставрогина вспышками внезапной, судорожной активности; его страсть к Лизе и его уговор с кроткой Дашей в качестве последнего «запасного варианта» напоминают страсть Обломова к Ольге и успокоение в объятиях Агафьи Матвеевны. Ставрогин — это *бешеный Обломов*.

Даже *Скворешники* — название усадьбы Ставрогина — представляет собой пародию на название *Грачи* (имение Адуевых в «Обыкновенной истории»).

⁵²См. об этом в книге: М. С. Альтман. По векам имён. Саратов, 1976.

Главная вина Ставрогина — предательство своего собственного идеала, порождённое аристократическим высокомерием, вызовом морали. Это возвращает нас к начальным формам усадебного сюжета. Моральный эстетизм Ставрогина — крайняя степень светского скептицизма, дендизма. Сюжетным выражением морального эстетизма, как и Пушкина, и у Лермонтова, служит кощунственное экспериментаторство в любви. Оно влечёт за собой неотвратимое возмездие над Ставригиным, причём это возмездие исполняется его собственными руками.

Романтический скептицизм превратился у Достоевского в бездушный моральный эстетизм, и романист изображает позорно-трагический крах Ставрогина. Он опровергает предшествующие трактовки проблемы. Конечно, «Бесы» нельзя считать вариацией онегинского сюжета, поскольку основная схема исчезает под различными наслоениями и контаминациями, однако и в «Бесах» сохраняют своё значение две антитезы: 1) гордый интеллект $\longleftrightarrow$ любовь; 2) скептик $\longleftrightarrow$ романтик (Ставригин и Шатов).

В мифо-идеологическом плане романа «Бесы» подразумевается или, вернее, поэтически допускается древний мотив договора с дьяволом. Ставригин как бы продал душу дьяволу. В русскую усадьбу, в опозоренные и осквернённые Скворешники, вторгается не простой Пришелец Извне: за душою Ставригина приходит сам дьявол.

Мрачный, но трагически справедливый финал «Бесов» не только завершил самую книгу, но и завершил целую традицию. Точнее говоря, «Бесами» исчерпано восходящее развитие усадебного сюжета, его типов и проблематики. Трагическая пародия Достоевского закрыла этот сюжет.

Это не значит, что произведения с таким сюжетом не создавались вообще. Наоборот, число их увеличилось, однако сюжет стремительно выпадал из литературы, переходил в сферу тривиального и просто бульварного писательства. От «Обрыва» и «Бесов» пошёл ужасающе пошлый и всё более вырождающийся массовый антиинигилистический роман: в центре образ циничного революционера, грязного эротомана и кулачного бойца; девушки из приличных семей безвольно падают в его ногам; подлость нигилиста карается полным духовным распадом, безумием, самоубийством (в одном таком сочинении главный негодяй в конце концов поселяется в конюшне и ест навоз). В той же линии возник небезвестный «Санин» Арцыбашева.

Но вот что поразительно: тривиальность противоположного рода тоже эксплуатировала искажённый и опошленный усадебный сюжет, но в его тургеневской модификации. Народники питали к Тургеневу необоримую слабость. У эпигонов народничества, у подражателей Гаршина стала обычной эротически окрашенная антитеза мягкого, слабохарактерного мужчины и сильной, волевой, красивой женщины. Она играла заметную роль в творчестве Фёдора Сологуба и Леонида Андреева.

«Кающиеся дворяне», которых бледные барышни со сверкающими глазами звали на подвиг и жертву ради народного счастья, сделали толстовцами, народниками, богоискате-

лями. Беллетристика либерального народничества 80-х годов и просто либеральная беллетристика с «приличным» направлением монополизировала усадебный сюжет.

Между тем, царевубийство 1 марта 1881 года не дало никаких результатов. Движение народников переживало кризис, Плеханов создал группу «Освобождение труда», и юный Владимир Ульянов сказал: «Мы пойдём другим путём». Из угольной пыли, кузнечного дыма, из вони кожевенных фабрик и мыловаренных заводов выходили черномазые невольники русского капитализма; когда в их руках появились первые тетрадки с корявыми марксистскими конспектами, обозначился третий этап русского освободительного движения. Достоевский заметил их и описал в «Бесах».

А в гладких либеральных журналах кишмя кишели романтические, тоскующие интеллигенты и прекрасные общественные деятельницы. Липовые аллеи и выцветшие гостиные старой усадьбы превратились в арену водянисто-прогрессивной пропаганды. Была в этом большая историческая фальшь, как и в клевете антинигилистических романов.

Глава VIII. Последние отзвуки «усадебного» сюжета.

Постепенно усадебный сюжет всё более изменял свой смысл: возрастающая интеллектуализация героини (Ольга Ильинская, Вера) и постепенная переоценка скептика-интеллектуала, превращение его в нигилиста, придавали новый смысл отношениям четырёх персонажей. Русские писатели всё настойчивее прославляют естественную женственность «стихийной» героини; всё больший интерес вызывает фигура романтика: мечтателя, поэта, художника (как Райский).

От лица такого художника написано последнее классическое произведение с усадебным сюжетом. Собственно говоря, оно закрывает историю этого сюжета. Мы говорим о «Доме с мезонином» Чехова.

Рассказчик в «Доме с мезонином» — это синтетический тип русского интеллигента: художник, как и Райский, он соединяет в себе также Обломова с «Максималистом». На упрёки в пассивности он отвечает Лиде Волчаниновой именно с позиции максимальной этической программы: мелкие улучшения только поддерживают status quo; умеренная мораль неморальна. Но не будем забегать вперёд.

В ходе развития русской литературы XIX века усадебный сюжет, вследствие ряда последовательных трансформаций, превратился в историю познания настоящей любви и вместе с тем — в историю самопознания героя. Итогом сюжета становится объективная самооценка интеллектуального героя: исключение составил только роман «Обломов». По мере такого развития сюжета ослабевала вторая антитеза онегинского сюжета: Онегин — Ленский, Печорин — Грушницкий, Базаров — Кирсановы; но далее уже Андрей Болконский, не имеющий интеллектуального антагониста, и Райский, чей антипод (Марк Волохов) заранее осуждён. В «Доме с мезонином» Чехова перед нами — один герой и две героини.

Когда рассказчик впервые увидел дом с мезонином и двух девушек у ворот, на него повеяло чем-то родным, знакомым, приятным. Это не удивительно, ведь он встретился с элегическим миром старой барской усадьбы и с любимыми девицами русского общества — тургеневскими героинями.

Особенно «тургеневской» по внешнему облику кажется именно красавица Лида, общественная деятельница и девушка с запросами. Она — последняя представительница галереи передовых девушек, наследниц Татьяны Лариной.

Мисюсь — это дитя, рождённое для любви, Ольга Ларина, Марфинька из «Обрыва», наивное и чистое существо; она боготворит старшую сестру — и напрасно.

Ибо тип Татьяны, самоотверженной деятельницы на узкой почве семейной или уездной политики, *исторически выродился*: в русской социальной действительности, после Софьи Ковалевской, Софьи Перовской, Веры Фигнер, Ермоловой, этот тип стал мелок. Разумеется, в литературе пушкинская Татьяна сохраняла свою незабываемую красоту, но всё более массовое и бездарное размножение этого типа эпигонами Тургенева привело к своеобразной инфляции. В реальной же действительности так называемая «тургеневская женщина» сделалась социальной маской, житейской ролью, которую эксплуатировали самые благополучные представительницы либеральной буржуазии.

Чехов был тончайшим аналитиком подобных социальных ролей; особенно сильно это проявилось в его театре («Дядя Ваня», «Вишнёвый сад»). Такую же роль, привычный самообман он усматривает и в облике Лиды Волчаниновой. Её аскетизм — это маска; монашка уездной политики, она задавливает в себе женщину. Это она виновата в отказе от любви, в принципиальном презрении к любви.

И это именно она несёт в рассказе «Дом с мезонином» самое тяжёлое наказание. Тайна сюжета в том, что Лида сразу же влюбилась в рассказчика и принялась его «перевоспитывать» в духе своих идей: самый неудачный путь к победе в любви. Рассказчик воспринимает это как покушение на его духовную свободу — покушение привычное, однообразно-оскорбительное, не раз в жизни испытанное (именно таким оскорблениям многократно подвергался Чехов со стороны «любящей» народнической критики). В ответ в нём вспыхивает оборонительная реакция против Лиды: она — из стана вечных гонителей творческой свободы, о любви к ней не может быть и речи.

В соответствии с идейной жёсткостью Лиды, рассказчик не только не чувствует, но даже не может себе представить любви этой дегенерированной Татьяны. Герой любит простенькую.

Но «подвижницы», хотя и сделались «синими чулками», остаются женщинами в своей *ненависти*. Чехов делает «тургеневскую девушку» *ужасной*. Именно эта героиня, внешне столь благородная, привыкшая к поклонению читательской массы, разрушила любовь своей сестры, мстя герою за непонимание.

Её «не оценили», как когда-то Татьяну Ларину. Вы скажете, она не объяснилась первой? Но политическая пропаганда в подобной ситуации — заместительный символ любов-

ного объяснения; только уж очень мелка пропаганда Лиды, а художник — максималист: «всё или ничего». Татьяна Ларина в страдании возмужала, поднялась выше Онегина. Лида Волчанинова в отместку за непонимание своей любви убивает чужую любовь.

Чехов отвергает превознесённый критикой тип волевой, интеллектуальной, «передовой» женщины как искусственный, книжный и *негуманный*. В «Доме с мезонином» он идёт по стопам Толстого и ставит под сомнение «величие души».

Художник, рассказчик «Дома с мезонином», — последний «лишний человек» в русской литературе. Но «ум с сердцем не в ладу» не у него, а у безупречной Героини. В сущности, как мелко её величие души! Как бессердечна добродетель! Как абсурдна благотворительность! Как жестоки и неискренни рассудительные люди!

Рациональная мораль права, но не моральна. Это русская тема, это критика сердца. В философском плане Чехов нападает на бессердечие и неискренность рациональной морали; в социальном плане — на теорию «малых дел» как оправдание практического компромисса с режимом; в сугубо литературном плане он выступил против либерально-народнической узурпации усадебного сюжета.

Чехов убивал традиционные сюжеты, показывая их полную несостоятельность в свете факта. Значит ли это, что он выступал, к примеру, против Пушкина и его заветов? Конечно, нет! Но усадебный сюжет, некогда насыщенный внутренним трагизмом, стал игрушкой мелких эпигонов традиции, обставивших гостиную мебелью *fin de siècle* и заменивших онегинского Адама Смита фолиантами Бокля и Михайловского: в этой гостиной сытые дамы с турнюрами *играют* в Татьян Лариных, тогда как Россия неумолимо приближается к чему-то огромному, страшному: к Цусиме, «кровавому воскресенью», мировой войне, краху империи, к расстрелу дома Романовых.

На излёте традиции усадебный сюжет стал *ложью*, и Чехов очень тонко и убедительно раскрыл эту ложь. В его трансформации сохранилась лишь главная антитеза сюжета: интеллект — любовь, причём носительницей интеллекта стала озлобленная женщина (живая пародия на Татьяну Ларину), а носители любви — романтический художник, утопист, мечтатель и максималист с внешними приметами скептика.

Антитеза сюжета у Чехова изменила значения полюсов. Однако тем самым Чехов вернулся к исходному, пушкинскому смыслу сюжета: *любовь выше гордого разума*. Интеллект может быть правым, зато любовь — прекрасна и священна. Проклятие гонителям свободы и любви!

Ибо в роли таких гонителей объективно может выступать не только унтер Пришибеев (измельчавший Угрюм-Бурчеев), но и красивая девушка, обучающая грамоте своих слуганок в красивой старинной усадьбе.

Чехов последним пропел этой усадьбе свой элегический привет: «Мисюся, где ты?» А потом дунул ветерок, — нет, ветер, буря, ураган, тайфун! И не стало более дворянских гнёзд и липовых аллей. В XX веке ностальгические сюжеты Ивана Бунина и Шмелёва уже не развивали онегинского сюжета, который *невозможен под знаком гибели*.

Онегинский сюжет ещё использовался в советской прозе, где стал сюжетом детского романа, сюжетом пионерского лагеря и первой любви. Случается и «взрослое» использование этого сюжета, но такие построения (М. Дудинцев, «Не хлебом единым») быстро проявляют свою банальность.

Биографический отдел

Биографический отдел

Интервью с бывшими студентами филологического факультета БашГУ*

1 Динис Муслимов

Когда это было и какой курс Назиров у тебя вёл?

— Какой курс он вел, не помню, если честно. Уже очень много лет прошло. По-моему, из-за его болезни курс вообще отменили, перенесли на следующий семестр. Но нужно уточнить. Второй курс, значит, осень 2003 года. Помню, он рассказывал про свою теорию древнего мира, что многие особенности физиологии и психологии людей складывались тысячами, и что многие на первый взгляд непонятные особенности современного человека обусловлены именно бытом наших предков. Позже в «Становлении мифов...», в первых главах, как раз и прочел о чем он говорил, подробнее.

— **«Культура и религия», вестимо, был курс.**

— Да, скорее всего, сейчас есть ощущение, что о религии речь и шла. Думаю, его курс частично вошел в «Становление мифов...»

— **Ну, материалов на эту тему у него много, в монографии только самая выжимка. По общим впечатлениям отличался ли Назиров внешне и внутренне от других преподавателей филфака?**

— Внешне и внутренне — не знаю. В коридорах его встречал, конечно, но не особо обращал внимание, внешность у него была обычная, экстравагантных поступков, вроде курения «Примы» у расписания, как это Л. И. Брянцева делала, за ним не замечал. А так, ни разу не общались. Когда учился, слышал от других преподавателей и студентов о нем, о том, что он очень крутой профессионал и интересный преподаватель. Поэтому интересно было послушать его лекции. Ну и, собственно, ожидание оправдалось, слушать его было очень интересно. Помнишь, как-то озвучивал тебе идею общегуманитарного факультета, курса на два-три, чтобы дать понимание системы мира, с последующей уже специализацией. Как раз кого-то вроде Назирова и его курса я и представлял при этом.

— **Да, сейчас это реализуется в РАНХиГС как «Liberal arts».**

— Ну вот, значит, это висело в воздухе. От прочих преподавателей он отличался, да. На филфаке, наверное, никого такого же интересно не было. Может, В. В. Пугачев, но тот был немного клоуном, а Назиров чем-то другим цеплял. Скучно точно не было.

* Беседовал Борис Орехов

— **До этого ты учился на психологическом факультете. Что можно сказать о Назирове, если сравнивать его с преподавателями оттуда?**

— Про псифак довольно интересно. По-моему, на псифаке интересных преподавателей было куда больше, чем на филфаке. Не предметов, которые они читали, а именно людей, за которыми интересно наблюдать было, которые умели предмет подать интересно. Пугачев анекдотами этого добивался, студентов будил, выверял периоды восприятия информации, Боттичелли инфернальностью (хоть и нечаянно, думаю) и мистицизмом, плюс рассказы о невероятных фактах. А у Назирова вся лекция была ровно интересной, то есть, там я действительно учился, узнавал новое. Примерно такое ощущение у меня от него осталось. Не воспоминание даже, вообще память у меня плохая.

— **Интересно было именно в отношении «снотворно/не снотворно»? Или что-то ещё в этом было?**

— Не помню, чтобы он для меня прям открытие какое то сделал, но, скажем, он подтвердил для мои мысли и развил дальше.

— **Слова других людей создавали впечатление исключительности Назирова или это было такое ощущение, как что вот есть интересный фильм, и надо бы его посмотреть, потому что все хвалят? Но если вдруг не посмотришь, то и ничего страшного?**

— Скорее, первое. Мне казалось, что он особняком стоит, хотя почему, не очень было понятно. Но мы же в профессиональном плане и не сталкивались, книг я его не читал. Про Барага нам сразу сказали — вот был такой совершенно исключительный человек, настолько, что что он забыл в Уфе, никто не понимал, человек мирового уровня. Назиров тогда жив еще был. Но выделялись он и Л. М. Васильев, про обоих говорили, что вот, у нас есть еще двое крутых дядек. Ну про Д. С. Гутмана еще говорили, но к нему неоднозначно относились

— **Почему к Гутману неоднозначно относились?**

— Ну, со снисходительностью как-то.

— **Почему?**

— Ну он такой старый добрый еврей с очень смешной манерой лекторства. Ну кто вот еще запятые не в тему будет диктовать. На экзаменах совсем нетребовательный был, незлой, никто его не боялся. И опять-таки, о его научных работах нам никто не говорил, может он и правда был крутейшим спецом по античности, а может и нет.

— **Гутман? Он не был специалистом по античности.**

— Ну читал он античность. Но я его все равно любил, его все любили.

— **А разве Гутман на экзамене был незлой? Разве Гутмана никто не боялся? Вроде, наоборот как раз всё было. А вот Назирова и правда не боялись.**

— Ну не знаю. Даты вот он требовал, помню, все из-за этого бесились. И я ему сначала на тройку сдал, потом пришел на пересдачу, на четверку ответил. Но не помню, чтобы

к нему боялись на экзамен идти. А что курс Назирова я не послушал до конца, я жалел, и сейчас жалею.

— **А как это происходило? Вот Назиров говорит что-нибудь, а ты такой про себя: «Да, чёрт возьми! Правда, всё так!»?**

— Ну, в общем, да. Сначала он озвучивал какую-то мысль, которая у меня в голове уже была, та же концепция древнего мира, а потом он ее развивал, дополнял.

— **А как это было на психологическом факультете?**

— А на псифаке преподавание само было экстравагантным, и лекторов они приглашали часто очень ярких. Псифак же не был четкой структурой, он имел как бы статус факультета, но при этом почти не было штатных сотрудников, все приглашенные. Поэтому приходили иногда о-о-о-очень крутые спецы, и очень часто именно хорошие лекторы. Например, так к нам попал Р. Р. Вахитов, которого я до сих пор считаю классным преподавателем и одним из самых интересных людей в своей жизни. Он не только лекцию читал, ему самому было интересно. Собственно, проводил с нами Платоновские чтения. В рамках вообще универа это был очень даже крепкий и интересный кружок. Или был Арбузов, один из самых крутых гипнотизеров в России, тоже яркая личность очень. Учился, когда никакой информации почти не было, самородок.

— **Если выстраивать шкалу интересности для разных преподавателей псифака и филфака, то где на ней будет Назиров?**

— Ну он, скорее, из разряда псифаковских преподавателей. Кстати, вполне могли его пригласить бы, у нас были общие предметы.

— **Ну вот шкала от 1 до 10. Куда там кто попадёт?**

— 9 или 10. 9, скорее. Интересно, но без фанатизма. Высоко, ровно, интересно.

— **Кстати, ты вот этого не помнишь, но Назиров курил в коридоре филфака, тушил сигарету и бросал её в угол.**

— Может быть.

— **Так что он не менее экстравагантен, чем Л. И. Брянцева.**

— Но я только Брянцева помню. И то расслабилась она уже, кстати, примерно после его смерти.

— **Она курила в 333-й на нашем экзамене по древнерусской литературе в июне 2000-го года. Он ещё был жив.**

— О, она курила на всех наших зачетах и экзаменах. А вообще я уже смутно помню универ. Какие-то отдельные эпизоды.

2 Юлия Кустикова (Лузина)

— Я слушала лекции Ромэна Гафановича в 1991–1996 гг. Помню немного, увы! он был ироничен. Например, о Грушеньке в «Карамазовых»: — *У нее был такой русский тип красоты, знаете ли... Это когда после 30 становятся ровной колонной.* Один мальчик

с первой парты говорит в ответ: — *А восточная женщина становится просто Бабой Ягой...* Назиров задумчиво и спокойно: — *Согласен.* В коридоре мог так картинно закатить глаза: — *Боже, какие девушки!* В шутку, конечно. Мы все смеялись и он вместе с нами.

— **Какое впечатление Назиров производил?**

— Впечатление? Интеллектуал, очень внимательный к деталям человек, кстати, у него был маникюр. Я еще подумала, как у Пушкина. На лекции его все бежали, мест не хватало, он двери на стул закрывал: «У нас все дома», — кричал.

— **А по чему было видно, что он внимателен к деталям?**

— По тому, как текст разбирал, какие акценты делал — примеры не приведу, не помню.

— **А почему все так стремились на его лекции?**

— Интересно было, оратора то два было: он да Гутман, остальные — на любителя, а эти двое «сладкопевцы» просто: речь очень живая, литературные герои с ними становились просто родными — входили в твою плоть и кровь.

— **Что-то о нем студенты говорили закулисно, между собой?**

— Я ничего припомнить не могу

— **В студенческие времена доводилось что-то читать из научных работ Назирова, или восприятие его было исключительно устным, риторическим?**

— Только лекции — я по языку специализировалась.

— **Что-то ещё было необычного на его лекциях, кроме стула, которым запиралась аудитория?**

— Вадим Лузин (учился в 2001–2006 гг.) запомнил такой случай: Ромэн Гафанович на лекции объявил, что поставит зачет автоматом тому, кто скажет, как в др-рус. языке называли искусного умельца. Никто не знал. Оказалось, что это слово хытръ, от него и нынешнее хитер происходит. Ромэн Гафанович написал слово на доске и сказал, что ждет всех на зачете.

Исследования

Исследования

Концептуальные пространства Л. Г. Барага и Р. Г. Назирова*

Б. В. Орехов

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

Сергей С. Шаулов

Башкирский государственный университет

Как следует из заглавия, речь пойдет о двух значительных фигурах уфимской филологической жизни второй половины XX века. Это своего рода два силовых центра местного ландшафта. Оба создали себе имя, прозвучавшее за пределами Башкирии, оба породили свою научную школу, в конце концов, оба заслужили именные конференции в своём университете.

Само их сосуществование во времени и пространстве делает неизбежным вопрос, насколько сходно и различно их место как в системе координат университета, так и контексте большой науки.

Важным для истории идей будет и другой вопрос: насколько одна из этих персон повлияла на другую? Мы неоднократно утверждали и продолжаем придерживаться мысли, что Р. Г. Назиров — не рядовой университетский преподаватель и автор нескольких заметных статей по частным вопросам истории русской литературы. Назиров — глубокий мыслитель, самобытный историк культуры, автор оригинальной концепции мифа, и если современная гуманитарная наука, несмотря на интенсивный белый шум вокруг, сможет найти в себе силы прочесть и понять написанное Ромэном Гафановичем, это поднимет её на новый уровень. Как и во всех подобных случаях гуманитарий пытается схватить и описать генезис явления. Что повлияло на становление концепций Назирова? Какова роль Л. Г. Барага в этом? Некоторые замечания об этом мы и сделаем в настоящем докладе.

Бараг старше Назирова на 23 года (пережить его Назирову удалось лишь на неполные 10 лет), за год до окончания Ромэном Гафановичем школы Лев Григорьевич перебирается в Уфу и становится преподавателем Башкирского государственного педагогического университета им. К. А. Тимирязева. Таким образом, Назиров, об учёбе которого мы знаем довольно мало (он почти не пишет про неё в дневнике, а другие источники этого времени нам

* Доклад был прочитан в декабре 2016 года на конференции «Проблемы взаимодействия языка, литературы и фольклора и современная культура», посвященной памяти Л. Г. Барага и Л. И. Брянцева.

недоступны¹), несомненно посещал занятия Л. Г. Барага. Мемориальный текст о Бараге, который Назиров напишет через сорок лет, называется «Памяти учителя»¹. Обстоятельства личного знакомства и первые взаимные впечатления биографам неизвестны. Ясно, что к концу учёбы между ними устанавливаются, по меньшей мере, рабочие отношения. Об этом говорит знаменательный факт: Бараг даёт Назирову рекомендацию для вступления в партию¹. Несомненно, что Назиров в целом хорошо зарекомендовал себя перед Барагом, потому что когда после года работы сельским учителем и неудачно сложившейся карьеры журналиста Ромэн Гафанович поступает в аспирантуру МГУ, именно Бараг участвует в организации его первых публикаций, а, возможно (но не доказано), что и самой аспирантуры. Любопытно, что Бараг считается (среди прочего) учеником Н. К. Гудзия, которого хорошо знал и Назиров (см. тёплые заметки о нём в дневнике от 16 мая 1964 г.¹). Этим поверхностное сходство не ограничивается. Оба вышли из украинских еврейских семей: Бараг родился в Киеве, а Назиров в Харькове. Что, однако, не смягчало той строгости, с которой, очевидно, Бараг относился к научному творчеству Назирова. Не любой текст молодого исследователя обязан был вызвать сочувствие старшего товарища. Ср. нотку гордости в дневниковой записи от 30 августа 1963 года: «Написал статью «Бодлер, Диккенс, Достоевский» (к истории одного литературного мотива). Кажется, Льву Григорьевичу Барагу она понравилась¹. В Москве я пойду с ней к старому Леониду Петровичу Гроссману, с приветом от Барага, и попытаюсь взять у него рецензию на статью. Если всё будет в порядке, я пошлю статью и рецензию в Уфу Барагу, на адрес БГУ, заказной бандеролью. Тогда в 1964 г. статья (печатный лист) выйдет в сборнике БГУ «Традиции и новаторство»¹. Строг к Назирову Бараг был и позднее. См. его слова на обсуждении докторской диссертации младшего коллеги: «Слабых мест много. <...> Есть преувеличения. Спорные и неверные вещи есть, даже глупости»¹. К этим характеристикам Назиров отнёсся со всем вниманием: написал на полях «NB!» Это при том, что вообще-то был обидчив и раним, но критику от Барага, видимо, принимал.

Ещё одно сходство, важно понять, случайное или нет: в эволюции научных интересов оба движутся от проблематики русской литературы к, условно говоря, фольклорной тематике. Бараг известен, главным образом, по основному направлению своих поздних занятий, и мало кто знает его ранние работы о русской литературе XVIII века¹. Назиров, напротив, прочитан в той части своего наследия, которая посвящена русской классической литера-

¹ См. «Сейчас я готовлюсь к первому курсовому экзамену-советская литература. Принимать будет Л. Г. Бараг» Назировский архив. 2016. № 2. С. 108.

¹ АРГН. оп. 1, д. 39, л. 1–2.

¹ Орехов Б. В., Шаулов С. С. Очерк научной биографии Р. Г. Назирова // Назировский архив. 2015. № 2. С. 100.

¹ Назировский архив. 2016. № 3. С. 108.

¹ Выделение наше. — Б. О., С. Ш.

¹ Назировский архив. 2016. № 3. С. 44.

¹ Назировский архив. 2014. № 2. С. 143.

¹ Бараг Л. Г. Комедия Фонвизина «Недоросль» и русская литература конца XVIII века // Проблемы реализма в русской литературе XVIII в. М.-Л., 1940.

туре (конечно, Достоевский), и не так хорошо известны специалистам его поздние работы о генезисе и эволюции фольклорных сюжетов, о мифологических претекстах фабул. Строго говоря, они и не могли быть известны, потому что самые крупные из этих работ обнаруживаются в архиве и публикуются только сейчас. Речь идёт, прежде всего, о концептуальной монографии «Становление мифов и их историческая жизнь» (не ранее 1994, опубл. 2014) и о подтверждаемых архивными документами планах объединения известных нам статей в большую книгу под названием «Превращения сюжетов» (а не «Преодоление смерти», как написано в сборнике републикуемых текстов 2010 года; черновых записей, содержащих заглавие «Преодоление смерти» в архиве не найдено до сих пор, так что пока следует считать этот титул своего рода издательским мифом). Этих статей довольно много. Нам уже приходилось их считать¹ : 16 прижизненных публикаций, 20 текстов (разной степени законченности), опубликованных посмертно.

Но нельзя не сказать с сожалением, что причина недостаточной известности фольклорно-мифологических работ Назирова 1980–1990-х годов не только в том, что их опубликовано мало, но и в том, где они опубликованы: все они без исключения вышли в «домашнем» для БашГУ периодическом издании «Фольклор народов РСФСР». Издание известное и уважаемое в советской фольклористике, но по доступности не могущее сравниться с центральной периодикой. Нам известно, что Назиров пытался выйти на оперативный публикационный простор: в архиве сохранился результат неудачной попытки представить в журнал «Советская этнография» статью об этнографических истоках сюжета о Моисее (во многом перекликающуюся с неоконченным романом Назирова «Звезда и Совесть»). Однако эти попытки потерпели неудачу, что и привело к своего рода печатной изоляции Ромэна Гафановича, об этом см. (с иллюстрациями) «Предварительные замечания» к «Сводной библиографии...» Назирова в № 2 за 2015 год «Назирова архива»¹.

В этой биобиблиографической ситуации, тем не менее, есть зацепка для понимания более концептуальных вопросов, заявленных в начале этого доклада. Назиров не был «системным» фольклористом: в профильной периодике не печатался (кроме «Фольклора народов РСФСР», конечно), на тематических конференциях не выступал. Нет даже свидетельств о его личных контактах с людьми из этой области (если не считать, опять же, башкирских реалий, то есть исследователя народного творчества из г. Стерлитамак И. Е. Карпухина). При этом Бараг таким «системным» учёным был, но Назирова в своём издании всё-таки печатал. Мы не склонны объяснять это какими-то случайными причинами. Вероятнее всего, такое благосклонное отношение Барага к текстам Назирова было результатом их личной интеллектуальной истории, на которую проливают свет несколько найденных нами архивных документов, вскрывающих внутреннюю издательскую кухню того времени и эксплицирующих структуру личных отношений и научного взаимодействия Барага и Назирова.

¹Орехов Б. В. Новонайденные статьи об истории сюжетов // Назировский архив. 2015. № 4.

¹http://nevmenandr.net/nazirov/journal/2015_2_151-158_biblio_pre.pdf, особенно стр. 153–156.

1. Адресованное Л. Г. Барагу письмо И. М. Колесницкой (1917–1994) о статье Назирова «Сказочные талисманы невидимости».

2. Заметка Назирова с цитатами из этого письма (видимо, Барак дал ему возможность с ним ознакомиться).

3. Итоговая авторская машинопись статьи «Сказочные талисманы невидимости».

Письмо Колесницкой, по содержанию (а отчасти и по форме) напоминает внешнюю рецензию на статью, причем, рецензию корректную, но резко отрицательную. Тон задается сразу: «Чувствуется, что статья написана человеком филологически хорошо профессионально подготовленным, но... не фольклористом». Междисциплинарность же, по мнению рецензента, «далеко не всегда идет на пользу каждой из наук и читателю». Далее Колесницкая указывает на «неоднородность» и «искусственность» связей внутри материала, привлекаемого Назириным. При этом тут же советует: «Аргументирующий этнографический материал, мне кажется, должен быть <...> значительно расширен...» Гипотезу Назирова «о связи образа сказочного помощника героя и заместителя жениха в свадебном обряде с кругом тотемистических представлений» Колесницкая явно считает неверной, а связь этой проблемы с фигурой фольклорного вора представляется ей надуманной на том, основании, что сказки о ловком воре явление значительно более позднее, чем тотемизм (при этом Назирина она, по сути, упрекает в антиисторизме).

Короче говоря, внутренняя логика рецензии неумолимо движется к финальному выводу: «Статью Р. Г. Назирова может быть и можно было бы опубликовать в дискуссионном порядке в каком-нибудь журнале, но «Фольклоре народов...» только после значительной переработки».

Назирова, выписав ключевые замечания, резюмирует:

«Она требует «значительной переработки».

Моё мнение: часть критики импонирует, но далее она скатывается в геллертерский педантизм, в *брюзжание* (как же, чужак вторгается в касту!) Искажает мои мысли, чтобы затем их раздраконить. Это у меня в статье показано, что сказки о ловком воре — явление исторически более позднее. Но на этом основании она отрицает связи, переходы более раннего в более позднее!

Я говорил не об «имманентном» развитии сюжетов, а об их исторически обусловленных трансформациях.

Она узко мыслит. Профессионалка!

В чём-то нужно будет её послушаться, что-то изменить, а где-то проставить акценты, которые лишат её возможности передёргивать и искажать мои мысли. Аргументацию расширить, а конец отсечь!»

Назирова остро реагирует именно на очевидную пристрастность критики, но объясняет ее «кастовостью» фольклористики (каковая, без сомнения, существует и не только в фольклористике). Между тем, дело, вероятно, не только в ней: в конце концов его статьи попала к Колесницкой явно через Барака (коль скоро в письме ему и содержится эта критика).

Лев Григорьевич, видимо, до некоторой степени пытался ввести Назирова в сообщество фольклористов (подобно тому, как Г. М. Фридлендер, познакомившись с Назириным, ввел его в *элиту* отечественного достоевсковедения).

Однако у Барага это не получилось, и Колесническая в своем письме четко дает понять, почему Назиров «не фольклорист»: «Кроме того, рассматривая те и другие сюжеты в одном ряду, автор не ограничивается выводами о генезисе и развитии сюжетов, он пытается в третьей части обратиться к проблемам этическим <...> Едва ли вообще можно считать удачным соединение в одной статье проблематики генетической и морально-этической». То, что Колесническая называет «морально-этической» (стилистически рискованное определение) проблематикой является обычным для Назирова переходом от собственно филологической (фольклорной, литературоведческой) концепции к публицико-философским обобщениям. Это — постоянный ход мысли в фольклорных и культуролого-мифологических штудиях Назирова, наиболее полное выражение нашедший в книге «Становление мифов...»

С позиций фольклористики Колесническая, между прочим, права: прямое превращение фольклорного материала в философский аргумент являет собой, мягко говоря, методологически рискованный ход мысли. Однако именно это и происходит в авторском варианте статьи «Сказочные талисманы невидимости», где «живому фольклору» противопоставляется «тощее» морализаторство индивидуального мифотворчества (пусть даже это мифотворчество Платона). Совершенно очевидно, что ленинградскому «академическому» фольклористу подобное просто не могло понравиться

В этом смысле критика Колеснической статьи Назирова содержательно и даже структурно (логика мысли от частных замечаний фактического характера к генерализованному методологическому отрицанию статуса рассматриваемого текста) схожа с критикой концепции Бахтина М. Л. Гаспаровым, фактически отказавшим трудам Бахтина в литературоведческой ценности (что, конечно, тоже сильный «перебор»).

Итак, внешний рецензент прислал Барагу остро отрицательную рецензию. Очевидно, что Бараг и Назиров эту рецензию обсуждали. Практические выводы, который делает Назиров в своей записи не могли не быть согласованы с редактором «Фольклора народов РСФСР».

Более того, представляется, что именно Бараг мог и должен был убедить Назирова все-таки сделать некоторую правку (см. выше об отношении Назирова к его замечаниям). В иных случаях, когда такая правка не могла быть продавлена авторитетом уровня Барага, статьи, неприятые рецензентами, ложились в назировский стол на несколько десятилетий (как, например, «Эффект подлинности»).

Итак, указания, сформулированные Назириным в конце записи, были воплощены в жизнь: «концовка» была отсечена, остальной текст претерпел небольшую правку, в основном, касающуюся стиля и точности формулировок. В количественном отношении изменению подверглось менее 10 % оригинального текста. Это никак нельзя назвать «значительной пе-

реработкой». Более того, опубликованный текст оставляет чувство резкого обрыва мысли, в его финале есть прозрачный намек именно на «морально-этическое» развитие темы.

И все же Бараг эту статью опубликовал, хотя, без сомнения, научный авторитет Колесницкой для него был выше назировского, а сам подход Назирова к фольклору, очевидным, образом был от Барага и его традиции отличен.

Дело, без сомнения, не во «внимании к молодым», «широте мысли», «научном демократизме», «энтузиазме» и прочих слабо определимых «измах». Если мы переведем проблему в плоскость восхвалений редакторских и человеческих достоинств Льва Григорьевича, мы, конечно, будем правы, но проблемы не решим. Чем Бараг руководствовался, идя против мейнстрима отечественной фольклористики своего (кстати, и нашего) времени?

Отчасти нам может помочь сопоставление с другим старшим покровителем Назирова — Г. М. Фридлендером. Он родился в 1915 году, а Бараг — в 1911, так что разница в их возрасте, по большому счёту, несущественная.

Назиров познакомился с Фридлендером по инициативе последнего. Уважаемый сотрудник Пушкинского Дома был настолько впечатлён статьёй молодого учёного, что сам постарался с ним связаться и потом на протяжении многих лет поддерживал переписку. Эта переписка ещё ждёт своего исследователя, но уже сейчас из неё явственно следует, что Фридлендер, как и Бараг, по сути, старался «причесать» многие тексты Назирова, сделать их более приемлемыми, укладывающимся в рамки господствующего дискурса науки. Нельзя сказать, что оба старших коллеги не понимали идей Назирова, потому что, например, не обладали необходимой для его адекватного восприятия широтой мышления. Они ею обладали. Но свою роль они видели в том, чтобы ограничить Назирова и концептуально, и стилистически, но не потому что не видели в этих особенностях его научного творчества глубины и потенциала. Просто «причёсанность» казалась им важной частью общенаучного этикета, без которой молодому коллеге было бы сложно завоевать подобающее место в научной иерархии.

У Назирова есть и специальный текст, посвящённый Л. Г. Барагу: «Памяти учителя», по сути, некролог, опубликованный в очередном, вышедшем после смерти своего главного редактора, выпуске «Фольклора народов России».

В первом же предложении Назиров называет Барага «творцом и постоянным издателем настоящего сборника» (то есть «Фольклор народов РСФСР»), при этом не до конца понятно (возможно, что намеренно), имеется ли в виду, что Бараг просто создатель альманаха, или что он творец в самом аристократическом значении, порождающий смыслы культурный герой. Последнее, думается, для Назирова было бы высшей похвалой.

Важная фраза: «Мы, сотрудники кафедры русской литературы и фольклора БашГУ, почти все — тоже ученики покойного». Не лишним будет предположить, что хотя Назиров говорит здесь от лица целого коллектива, он тоже готов признать над собой учительство Барага. Правда, из этой общей характеристики непонятно, в чём именно это учительство себя

проявило. В этом биографам придётся разбираться самостоятельно, анализируя косвенные свидетельства.

Далее Назиров пишет: «Сын своего века, он испытал на себе удары нашей трагической истории». Видел ли он аналогии с собой или со своим отцом, судьба которого тоже сложилась трагически? Знаково упоминает Назиров и «трагедию советской науки», и «сталинский произвол», от которого сам пострадал за 40 лет до этого, когда будущему доктору филологических наук отказали в поступлении в педагогический институт в Ленинграде.

За общенаучной следует и человеческая характеристика, несколько приоткрывающая личное отношение Назирова к Барагу: «В нём было нечто донкихотское, черты романтического энтузиаста, усугубляемые его неординарной внешностью, громким голосом и живостью, доходящей до экзальтации». Примечательно здесь восприятие Барага через призму культурных ассоциаций. Человека, которого автор знает около 40 лет, Назиров объясняет слушателю (а, может быть, и себе) через известные литературные образы. В этом специфика мышления уфимского литературоведа, и это же часть органичной для него риторической стратегии.

«Он увлекался, загорался, повышал голос, жестикулировал, не зная меры ни в хвале, ни в гневе». В этой неформальной характеристике сказался, конечно, и личный опыт общения с Барагом-начальником и особенно — с Барагом-редактором. Благодаря воспоминаниям коллег мы знаем, что интеллектуальные отношения двух филологов осложнялись отношениями начальника и подчиненного: Бараг ругал Назирова за неисполнительность и прочую нерасторопность.

Заметим, за что больше всего ценит Барага Назиров, судя по тексту некролога. Это примерно то, на что мы постоянно наталкиваемся в связи с личностью самого Назирова, разбирая его архив или анализируя воспоминания о нём: «Он поражал высочайшим профессионализмом, колоссальной памятью, широчайшей эрудицией. Но главное — он постоянно пламенел восторгом перед чудом мировой культуры». И широта эрудиции как основа профессионального авторитета, и особенно увлечённость ценностью культуры — это слова, приложимые прежде всего к самому Назирову, звучат в его устах как автохарактеристики. Показательно, что в Бараге Назиров видит именно то, что мы видим в уфимском литературоведе.

Присовокупим к этому личное биографическое свидетельство. Однажды один из авторов этого доклада встретил Р. Г. Назирова на лестнице в БГУ и стал расспрашивать про указатель Аарне-Томпсона. В начале 2000-х этот ресурс был в Уфе малодоступен. Расспрашивавший обратил внимание на то, что и в статьях самого Назирова, и в комментариях Л. Г. Барага к башкирским фольклорным текстам, регулярно обнаруживаются ссылки на те или иные сюжеты по этому указателю. «Да, у Льва был свой», — заключил Назиров.

Резюмируя скажем, что, как следует из сказанного, Назиров относился к Барагу уважительно, но заметно дистанцировался от его научных методов и школы. В дневниках он почти не упоминает старшего коллегу. В научных работах практически не цитирует. Так,

единственная ссылка на Барага в «Становлении мифов»: «Кроме того, вскоре после смерти Карла возникла легенда или, точнее, легендарная сказка (по классификации Л. Г. Барага) следующего содержания» (с. 117). В статьях о фольклорных сюжетах мы находим 4 ссылки на «Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка», одну — на «Башкирские богатырские сказки (Сост. Л. Г. Бараг, Н. Т. Зарипов. Уфа, 1986), одну на комментарии Барага к изданию сказок Афанасьева. И это всё. Влияние Барага на Назирова, конечно, было, но проявлялось оно в другом поле: в области личного примера и восприятия авторитета.

Рецензии

Рецензии

Назирова Р. Г. Эффект подлинности. Уфа: РИЦ БашГУ, 2016.

В. В. Файнберг

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

Жанр монографии Р. Г. Назирова «Эффект подлинности» очень сложно определить. Это труд по истории литературы; более точно — по истории иностранной литературы, передающей эстафету литературе русской. Книга выстроена по оси авторской гипотезы, в которой за основу взят критерий «подлинности» (жизнеподобия и искренности) в литературе Нового времени, особенно в романах. Читатель семимильными шагами проходит вместе с автором путь от Сервантеса до Пушкина.

Магистральная идея Назирова может быть сформулирована достаточно кратко: «переход подлинности в литературную условность» (с. 117) и отталкивание от нее обратно к подлинности — это и есть маятниковая история изменений романа. Идея иллюстрируется на материале нескольких литератур: испанской (коротко), французской и английской, с подключением необходимой исторической справки для каждого отдельного региона или автора. Тем не менее кажется, что эта историко-литературная догадка ценна прежде всего как организующий принцип, как нить, на которую можно нанизывать литературные произведения и так их осваивать.

Проще говоря, «Эффект подлинности» читается как учебное пособие. И здесь хотелось бы остановиться на несомненных достоинствах книги, воспринятой в таком ключе. Она дает представление об обсуждаемой эпохе. Хотя такие экскурсы всякий раз очень сжаты (например, напоминание о событиях истории Англии занимает три страницы, и это едва ли не самое долгое отступление во всей книге), они достаточно подготавливают читателя к тому, чтобы историко-социологически осмыслить концепцию подлинности/условности в применении к тому или иному периоду. И эти периоды представлены Назировым в толстовской риторике, с пониманием всеобщей параллельности и связанности: «В 1616 году, приняв перед смертью монашество, нищий Сервантес умирает в своём неласковом Мадриде. Дней через десять в английском захолустье, в Стратфорде-на-Эйвоне, умирает почтенный олддермен Шекспир. Это конец эпохи Возрождения» (с. 17).

Когда же речь идет непосредственно о книгах, Назиров сразу обращается к сути, к читательскому ощущению, которое и позволяет делать выводы о том, в какой точке траектории маятника следует расположить роман. Но такой способ общения с читателем вызы-

вает вопрос о прагматике «Эффекта подлинности». Для студентов это путешествие бегом по иностранным литературам недостаточно подробно, а специалистам вряд ли нужны общие исторические экскурсы, неформальность формулировок и поиск «жизни» (т.е. отсутствия ходульности) в литературе. В то же время не остается сомнений, что центральное понятие для Назирова — слово «живой», и в этом хочется солидаризироваться с автором, как бы ненаучен такой критерий ни был. О героях произведения мадам де Лафайет «Принцесса Клевская» Назиров пишет: «Несмотря на их несколько однообразное благородство, мы все же узнаем в них живых людей». О Стерне — «В синкретизме ренессансного гуманизма он нашёл живые ключи, из которых забыло испить слишком логичное Просвещение» (с. 73).

«Живо питающими нас» (с. 101) названы и «идеи» Пушкина, на котором заканчивается «Эффект подлинности», поскольку «Пушкин был для России живым эквивалентом трех веков литературного развития Западной Европы» (с. 102). Эта заключительная часть выбивается из строя книги, она кажется скорее одой гению, чем анализом механизмов подлинности. Здесь как будто бы начинается новый виток мысли о роли и назначении литературной мистификации, но в итоге эта тема несколько повисает в воздухе, а готовые главы книги заканчиваются (она не дописана; потенциальные планы будущей книги показаны в предисловии С. С. Шаулова).

Структура издания необычна, она обусловлена незавершенностью монографии. Извлеченная из архива, книга в самом тексте сохраняет «рабочие заметки Назирова» (пояснения публикатора см. на с. 11), они графически выделены. Помимо авторских сносок, даны специальные примечания, куда попали, например, отрывки из других работ Назирова или его мысли, не оформленные в связный текст, но созвучные поясняемому отрывку. Издание снабжено именным указателем.

Составители приводят, кроме того, очень любопытные авторские «комментарии и размышления к “Эффекту подлинности”» (изданные как приложение к основному тексту). В них мы находим ценные отрывочные мысли, например: «“Война и мир” есть наложение *одиссеи* Пьера на *илиаду 1805–1812 годов* с Наташей-Пенелопой и Ахиллом-Андреем. . . » (с. 120). Здесь же стоит сказать о том, что решение публикаторов сохранить в издании авторские пометки и редактуру представляется очень уместным и почти всегда обогащающим. Так иногда воссоздается живая эмоция и живой разговор: «Сервантес < . . . > до конца своих дней вымучивал лебединую песню, свой Настоящий Великий Роман — «Странствие Персилеса и Сихисмунды», который сегодня ~~невозможно читать~~ читается только специалистами» (с. 17).

Увлечательность книги Назирова — это ее большая сила, компенсирующая односторонность любой историко-литературной концепции. Ведь даже отталкиваясь от очень интересного и важного критерия, автор здесь исходит из неизбежно редукционистской предпосылки, что новая литература сплеталась из понятного старого, что это продвижение (основанное на усталости от предыдущей тенденции) вполне можно проследить и описать.

Д. С. Лихачев писал о нежелательности «научного редукционизма» в исследовании литературы: «... как только мы начинаем объяснять, наблюдатель-литературовед неизбежно вторгается в литературу и упрощает ее согласно своим научным установкам»¹. То есть, «научная» концепция Назирова или чья-либо еще догадка о подводном течении, вслед за которым развивается и меняется литература на протяжении веков, — это априори ненаучный разговор. Таким образом, «Эффект подлинности», особенно в контексте современной науки, скорее всего, не может претендовать на какую-то актуальность, и вообще рассматриваться в подобном контексте книга Назирова не должна.

Современное литературоведение тяготеет к исследованию частных случаев; ученый при-сматривается к отдельному свободному «электрону» (так Лихачев называет автора-«творца», обладающего «свободой воли»¹) и, по возможности, восстанавливает какие-либо связи с литературной традицией и с окружавшей его действительностью. При этом не предполагается, что исследователь должен расставить все точки над *i*. Наоборот, решение ничего не утверждать окончательно, если данных для этого недостаточно, кажется самой правильной стратегией: все-таки в голову автору не залезть, особенно если в ней несомненна «свобода воли» и гениальность. Такому подходу безусловно противоречит любая попытка объяснить что-то сложное и разнообразное одним махом.

Наверное, в случае Назирова способ хронологического рассказывания вырастает из привычки систематизировать материал, думая об университетском курсе *истории* литературы. Впрочем, если говорить об учебных целях, кажется, что самые лучшие курсы тем и хороши: в них происходит последовательное путешествие по времени, все сопоставляется со всем, чтобы в уме выросла конструкция, сложилась система. И напротив, *case studies*, которыми занимается современная наука, плохо встраиваются в ситуацию преподавания литературы. Оторванные друг от друга, произведения как будто ничего не добавляют в «умственное хозяйство» и сами там не остаются.

По опыту, для эффективного общения по поводу литературы нужен какой-то сквозной мотив, обращаясь к которому преподаватель ставит межевые знаки: «А вот смотрите, теперь маятник качнулся в другую сторону...». Кажется, «Эффект подлинности» может именно так говорить с читателем, которому хотелось бы освоиться в пространстве литературы Нового времени.

¹Лихачев Д. С. «Принцип дополненности» в изучении литературы // Очерки по философии художественного творчества. СПб.: БЛИЦ, 1999. С. 42.

¹Там же. С. 41.

Библиография

Библиография

Дополнения к библиографии Р. Г. Назирова

Тексты Р. Г. Назирова

1. Назиров Р. Г. Эффект подлинности: монография. — Уфа: РИЦ БашГУ, 2016. — 140 с.
URL: <http://nevmenandr.net/nazirov/effect.pdf>
2. Назиров Р. Г. Историческая проза. — Том I. — Уфа: Башкирский государственный университет, 2016. — 260 с.
URL: <http://nevmenandr.net/nazirov/histprose1.pdf>

Правила для авторов

Рукописи в машиночитаемом виде представляются в редакцию по электронной почте nevmenandr@gmail.com. Во избежание недоразумений авторам предварительно следует ознакомиться со статьёй о принципах и целях издания (2013 № 1) до того, как посылать текст на рассмотрение редакции. Непрофильные статьи приняты к публикации не будут.

Ссылки на литературу оформляются в виде постраничных сносок. Фамилия автора цитируемой работы выделяется курсивом. Между названием работы и местом издания, а также между годом издания и страницами тире не ставится.

Вместе с представляемым в редакцию текстом следует прислать и сведения об авторе, включающие фамилию, имя, отчество, аффилиацию.

Вопрос о публикации в журнале будет рассмотрен после внутриредакционного рецензирования.

Публикация в журнале бесплатная.



НАЗИРОВСКИЙ АРХИВ

Цена: 14 руб. 50 коп.