

Д. С. ЛИХАЧЕВ

ЛИТЕРАТУРА~  
РЕАЛЬНОСТЬ~  
ЛИТЕРАТУРА

Д. С. ЛИХАЧЕВ

Г

Д.С. ЛИХАЧЕВ

ЛИТЕРАТУРА ~  
РЕАЛЬНОСТЬ ~  
ЛИТЕРАТУРА



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
1981

Книга академика Д. С. Лихачева посвящена подходу к литературе, который автор называет «конкретным литературоведением», т. е. изучению литературного произведения в контексте действительности, породившей его. Автор показывает, как конкретная связь литературы с теми или иными явлениями реальной жизни обогащает литературное произведение и как оно в свою очередь оплодотворяет последующую литературу.

В то же время книга на примере русских писателей XIX—XX вв. знакомит с писательской лабораторией, с процессом писательского труда. Конкретные разыскания помогут читателям углубить понимание произведения и творчества писателя, понять жизненные истоки тех или иных явлений стиля, образов и т. д.

Художник НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВ

## Предисловие

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

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

Четкие границы отсутствуют, но зыбкая пограничная полоса реально существует, и в ней протекают процессы чрезвычайно важные для литературного развития. Конечно, воздействие действительности на литературу и литературы на действительность происходит не только в по-

границной зоне, однако то, что совершается здесь, особенно существенно.

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

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

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

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

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

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

Всякие поиски правды жизни, или правды-истины,

или правды нравственной рано или поздно приводят к борьбе с формой, с канонами выражения. Не форма стремится к остранению и новизне, а содержание, заключенное не только в открыто высказываемых идеях, но и в какой-то сущности, присущей форме всегда, выражает стремление отказаться от старых форм выражения.

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

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

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

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

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

«Стыдливость формы» во многом совпадает со стремлением к достоверности повествования. Она может быть отмечена уже в фольклоре. На прямую достоверность в фольклоре претендуют «былички», легенды. Первоначально на прямую достоверность претендовали и былины. С течением веков былины стали художественным обобщением исторической действительности: они претендуют на художественную достоверность, а не на достоверность факта. Так именно воспринимает их и большинство современных фольклористов.

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

В этом отказе от литературности особая заслуга в развитии русской литературы XIX века принадлежит Достоевскому. И именно этим, то есть особой ролью Достоевского в приближении его произведений к реаль-

ности (реальности разговорного языка, к реальности случая, к реальности психопатии, не поддающейся научному объяснению, и т. д.), объясняется то большое место, которое отведено в моей небольшой книге творчеству Достоевского.

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

Всякое литературное произведение существует в определенной среде: в среде реальной жизни и в среде окружающих его литературных произведений, на которые оно отвечает или которые продолжает, с которыми спорит или соглашается. История литературы не пассивно воспринимает воздействие действительности, это вечный спор — спор внутри самой литературы и с внешней средой. Это и постоянное возвращение литературы к плодородной земле — земле реальности.

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

Конкретное литературоведение совершенно не стремится вытеснить какие-либо другие подходы к литературе. Оно имеет свою область, и эта область очень важна. Конкретное литературоведение занято главным

образом той пограничной зоной между реальностью и литературой, о которой я только что говорил. Оно дает частные объяснения частным же явлениям литературы, приучает к медленному чтению, к углубленному пониманию произведений в реальной обстановке и к реальному пониманию стиля — не только его особенностей у того или иного писателя, но и к пониманию причин появления этих особенностей. Оно стремится к доказательности своих выводов, а не к конструированию гипотез или генерированию идей, столь иногда распространенным в нашей науке.

Одна из задач книги — показать различные аспекты конкретного литературоведения, конкретного в анализе стиля, конкретного в интерпретации произведений, конкретного в комментировании отдельных мест. Объяснения отыскиваются в исторической действительности, в быте и обычаях, в реалиях города, даже в самой предшествующей литературе, взятой как некая реальность.

Первоначально я предполагал включить в книгу некоторые исследования по древней русской литературе и построить эту книгу по подходам к литературной реальности:

- 1) Литературный стиль и реальность,
- 2) Литературное произведение и реальность,
- 3) Реальность и литература,
- 4) Литература как реальность,
- 5) История текста как основа интерпретации произведения.

Однако само требование конкретного подхода, идея конкретного литературоведения заставили меня отказаться от построения книги по подходам, а расположить отдельные очерки в порядке исторической последовательности произведений, о которых идет речь. Хронологический подход сам по себе оказался наиболее соответствующим духу конкретного литературоведения. Центр книги — не в «подходах» ее автора (т. е. моих под-

ходах), а в самих литературных фактах. Сами литературные произведения, а не автор этой книги и его идеи должны интересовать читателя.

Конкретным литературоведением отнюдь не исчерпывается литературоведение как таковое. Литература явление чрезвычайно многообразное и сложное. Она должна изучаться с различных сторон и в различных аспектах, но начало каждого из изучений лежит в специальных и конкретных исследованиях частных тем. Без специальных исследований и их высокой научной культуры не может существовать обобщающих работ всех типов — от монографий, посвященных авторам или их произведениям, до историй литературы самого широкого плана.

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

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

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

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

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

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

История текста произведения, восстановленная по черновикам, беловым рукописям и прижизненным печатным изданиям, позволяет конкретно установить направление творческих поисков писателя, хронологию этих поисков, а вместе с тем точно судить о замысле автора, изменениях этого замысла, о идеях, вложенных автором в свое произведение, и о многом другом, не прибегая к домыслам, гипотезам, предположениям, а иногда и просто гаданиям. Субъективные истолкования произведения — не только замысла, но и стиля — больше всего дискредитируют литературоведение как науку, вызывают недоверие читателя не только к литературоведу, но ино-

гда и к самому истолковываемому произведению, заставляя предполагать шаткость и неопределенность замысла исследуемого писателя, его творческую слабость и подозревать в произведении отсутствие тех художественных достоинств, которые утвердились за писателем, самостоятельно пересматривать репутацию классиков.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Курсив мой. — Д. Л.).

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

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

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

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

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

1

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Сад Медичи цел до сих пор (Giardino dei semplici), но уже без скульптур.

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

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

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

---

<sup>1</sup> Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1979, с. 31.

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

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

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

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

## 2

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Pevsner N. Studies in Art, Architecture and Design. New York, 1968, v. 1, p. 100 (перевод мой — Д. Л.).

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

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

---

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

владения в подражание пейзажам Роза и Лоррена». <sup>1</sup> Немецкие садоводы в некоторых случаях даже прямо производили картины знаменитых пейзажистов. <sup>2</sup>

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

---

<sup>1</sup> Pevsner N. *Studies in Art...*, p. 101.

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

<sup>3</sup> Специальное выражение, означающее «чувствительность в пейзаже садов».

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*«К друзьям»*

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

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

---

<sup>1</sup> Сообщения Института истории искусств, с. 110.

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

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

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

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

Уже в 1829 году Пушкин писал:

Воспоминаньями смущенный,  
Исполнен сладкою тоской,

---

<sup>1</sup> Анненский Инокентий. Книги отражений. Серия «Литературные памятники». М., 1979, с. 309.

Из комментария  
к тексту стихотворения «Родина»

---

В

статье «Новые списки стихотворения, известного под названием „Родина“», А. Л. Гришунин и В. А. Черных<sup>1</sup> приводят новый список этого нелегального стихотворения середины XIX века из рукописного сборника, составленного библиографом П. А. Ефремовым.<sup>2</sup> Авторы статьи убедительно показывают, что многие чтения этого нового списка первоначальнее чтений других списков, известных до него, но считают, что чтение «рогатых баб» в строфе:

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

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

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

---

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

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 1296, оп. 2, ед. хр. 55, л. 192.

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

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

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

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

---

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

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

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

## Социальные корни типа Манилова

---

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

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

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

---

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М—Л., 1959, с. 476.

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Реализм Гоголя, с. 482, 483.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

Об отношении Николая к семейной жизни дают пред-

---

<sup>1</sup> Там же, с. 94—95.

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

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

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

---

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

<sup>2</sup> 14 (26) августа 1826 года.

<sup>3</sup> Шильдер Н. К. Император Николай Первый. СПб., 1903, т. 2, с. 6.

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

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

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

Такие же игры с назначением им должностей и зва-

---

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

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Там же, с. 61, 81—82.

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

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

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

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

<sup>2</sup> Там же, с. 11.

<sup>3</sup> Там же, с. 12.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Ярош К. Н. Император Николай Павлович, с. 30.

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

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

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

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

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

<sup>2</sup> Миллюков А. Ф. М. Достоевский. — Русская старина, 1881, кн. 3, с. 706,

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

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

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

---

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

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

<sup>3</sup> Записки Э. И. Стогова. — Русская старина, 1903, кн. 5, с. 312.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Достоевский в поисках реального и достоверного

---

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> См.: Гранин Д. Дом на углу. — Лит. газета, 1969, 1 янв.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

Другой метод удостоверения художественного факта — стенографические приемы.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

<sup>2</sup> Там же, с. 177, 178, 180, 181.

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

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

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

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

---

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

<sup>2</sup> Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968, с. 198—199.

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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



БЕЛЬВЕДЕРЪ НА БАБЪЕМЪ-ГОНЪ.

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



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

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

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

---

<sup>1</sup> Достоевский. Письма, т. 3, с. 227—228.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

<sup>1</sup> Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> См.: Розанов А. С. Музыкальный Павловск. Л., 1978, с. 61.

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

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

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

---

<sup>1</sup> За это указание благодарю Г. М. Фрилендера.

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

<sup>3</sup> Знание — сила, 1974, № 5, с. 43—46.

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

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

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

## «Небрежение словом» у Достоевского

---

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

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

Автор в произведениях Достоевского

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

содержания художественного термина расширяют его объем вопреки формальной логике.

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

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

---

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

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

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

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

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

«Двигался и шел он точно судорогой.

#### VI

С УМНЫМ ЧЕЛОВЕКОМ И ПОГОВОРИТЬ ЛЮБОПИТНО

Да и говорил тоже» (14, 250).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1976

---

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



Головной убор «Рога».  
*Этнографический музей. Ленинград*



Гравюра М. Добужинского  
«Лестница Раскольников»

«Летописное время»  
у Достоевского

---

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

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

---

<sup>1</sup> Русский язык в школе, 1927, № 5.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

О котором мы уже говорили, создаёт драматургическую напряженность и обостряет чувство неизвестности, чувство ожидания.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Зунделович Я. О. Романы Достоевского. Статьи. Ташкент, 1963, с. 110.

дожественного метода, а не простых художественных срывов?

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

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

---

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

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

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

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

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

вопись XIX века во многих случаях возвращалась к приемам доренессансной живописи.<sup>1</sup>

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>2</sup> Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженика святых гор Афонских инока Парфения. 2-е изд. М., 1856.

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

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

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

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

## «Предисловный рассказ»

Достоевского

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> А х м а т о в а А н н а. О Пушкине. Л., 1977, с. 162.

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

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

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

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

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

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

1971

---

<sup>1</sup> См. интересную статью Арпада Ковач «Поэтика романа «Идиот» (К проблеме жанрового мышления Достоевского)» («Hungaro-Slavica», 1978, № 16, с. 149—164).

Лев Толстой  
и традиции древней  
русской литературы<sup>1</sup>

---

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>2</sup> Еремин И. П. «Повесть временных лет». Л., 1947.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>2</sup> Там же, с. 98.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Почти в каждом отдельном случае враги идут на

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Это основа, материя литературы. Но тут вступает

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

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

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

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

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

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

Бунт против литературного этикета охватывает все

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1978

## «Ложная» этическая оценка

у Н. С. Лескова

---

О

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Далее подчеркивается наслаждение едой:

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Звезда, 1938, № 6, с. 168.

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

1980

---

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

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

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

---

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Второе стихотворение:

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

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

<sup>1</sup> Дома Большой Зелениной действительно «обрывались» близко у низкого берега.



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

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

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

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

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

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

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

Почему же Блок назвал Малую Невку «каналом»?

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

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

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

1977

---

<sup>1</sup> Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 112.

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

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

---

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

мин, Ключев, мать Мария — Кузьмина-Караваяева и мн. др.

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

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

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

<sup>1</sup> См. об этом ниже, в статье «Литературный «дед» Остапа Бендера».

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

. . . . .

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

«Поэма без героя» Ахматовой — характерное звено в линии постепенного усиления в литературе ее «ассоциативной литературности». «Литературность» средневековой литературы<sup>1</sup> заключалась в ее традиционности. «Литературность» литературы нового времени при постепенном спаде внешне традиционного начала компенсируется усилением литературных ассоциаций.<sup>2</sup> «Поэма без героя» насыщена огромным количеством перекрещивающихся ассоциаций с произведениями литературы, главным образом посвященных теме Петербурга. В этом отношении до сих пор не замечавшиеся связи поэзии Ахматовой с петербургскими повестями Гоголя чрезвычайно показательны.

1978

---

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

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

## Литературный «дед» Остапа Бендера

---

**А**льфред Джингль в «Пиквикском клубе» Диккенса принадлежит к числу замечательных образов мировой литературы.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

Пожалуй, больше всего объединяет обоих персонажей

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

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

При всем сходстве Аметистова и Джингля, образ первого все же не достигает сложности второго. К концу пьесы Аметистовым восторгаются, но он не вызывает к себе сочувствия, что, конечно, требует большого искусства от писателя. Может быть, М. Булгакову не удалось показать сложность своего персонажа из-за ограниченности возможностей самого жанра.

От Джингля пошел отчасти и образ Остапа Бендера — один из самых популярных и удачных в советской литературе не только 20-х и 30-х годов. Он характерен для периода нэпа. Литературных предков Остапа Бендера искали то в Жиль Блазе Лесажа (в тех случаях, когда значение «Двенадцати стульев» поднималось очень высоко), то в образе Бени Крика — «короля Молдаванки» или Васьки Свиста Бабеля (когда значение романа «Двенадцать стульев» понималось более реалистично). После появления «Золотого тельца», где образ Остапа Бендера усложнился и изменился, последнего сравнивали с Хулио Хуренито.

Однако аналогии эти отдалены и утверждать родство Остапа Бендера со всеми этими персонажами трудно. На самом же деле Остап Бендер, как нам представляется, ведет свое происхождение от Аметистова, а через него и непосредственно — от Альфреда Джингля. Убеждают

в этом опять-таки некоторые мелочи, частности, внешние приметы, которые имеют большую доказательную силу.

Остап носит тоже зеленый костюм, как и Аметистов и Джингль. На Джингле «зеленый костюм, желтые ботинки, голубой жилет» (гл. XXVII). Зеленый цвет характерен для костюмов всех трех персонажей (включая фрак Аметистова). Это цвет «дьявольский», «зеленого змия». Вокруг шеи у Остапа, как и у Джингля, обернут старый шарф, скрывающий отсутствие белья. Джингль мечтает о фраке и раздобывает его себе. Аметистов раздобывает себе и брюки, и фрак. Остап мечтает о «дивном, сером в яблоках costume», без которого нельзя начинать действовать. В costume Остапа осталась от своих предков жалкая претензия на моду. У Остапа «ноги были в лаковых штиблетах с замшевым верхом. Носков под штиблетами не было» (гл. V), у него нет ничего и под ковбойкой (гл. VI). Он так же, как и его предки, безденежен и бездомен. Он ищет возможности выгодно жениться на старой женщине (старой девице или вдове).

Остапа объединяет с Аметистовым и Джинглем манера говорить: стремительная, отрывочная, со склонностью к залиvistому вранью, с множеством восклицаний, афоризмов, иностранных слов и вульгаризмов.

Различия у Остапа с Джинглем в том, что у первого «могучая фигура». В этом Остап ближе к Аметистову. К Аметистову Остап ближе и потому, что оба они — представители нэпа. Встает вопрос: насколько Остап, сильно изменившийся в «Золотом теленке» сравнительно с «Двенадцатью стульями», следует в этом изменении за Джинглем и Аметистовым? Отмечу следующее. Аметистов изменяется не так, как изменяется Джингль. Джингль «исправляется», он становится человечнее, начинает вызывать у читателя жалость и сочувствие. Он поднимается до того, что читатель начинает понимать, что перед ним человек, с человеческими качествами. Ценность человеческой личности самой по себе осознается в Джингле

почти так же, как она осознается в Акакии Акакиевиче из «Шинели». В этом величии гуманистического творчества Диккенса. Изменение образа Аметистова куда более просто: он начинает вызывать восхищение своей ловкостью, грациозной и виртуозной.<sup>1</sup> Изменение образа Остапа в «Золотом тельенке», о чем уже много писалось, ближе к тому изменению, которое претерпевает Аметистов. Из мелкого жулика Остап сперва становится жуликом крупным, а в конце концов философом и мудрецом жульничества, «великим комбинатором», поэтом и романтиком комбинаций. В нем появляются даже черты бескорыстия, ценящего жульничество ради искусства.<sup>2</sup>

Встает вопрос: насколько все три изменения в характере трех комбинаторов связаны между собой литературной зависимостью? Признаков и примет этой связи нет. Думаю, что ее нет и в действительности. Сама логика характера симпатичного и легкомысленного жулика требовала его постепенного развития и углубления. При всем сходстве развития характеров Остапа и Аметистова, я все же думаю, что изменения, которые произошли с Остапом, самостоятельны. Остап изменился не только потому, что он стал «старше»,<sup>3</sup> но потому, что «старше» и взрослее стали его создатели.

---

<sup>1</sup> Когда Аметистов в конце пьесы рассказывает о своей встрече с М. И. Калининым (встрече, разумеется, выдуманной), Оболяиннов «дико изумлен» и говорит о нем, зная, конечно, что он врет: «Он гениален, кланюсь!»

<sup>2</sup> Об изменении характера Остапа Бендера в «Золотом тельенке» см.: Яновская Л. М. «Почему вы пишете смешно?». М., 1963, с. 72 и след.

<sup>3</sup> Л. М. Яновская пишет: «В «Двенадцати стульях» ему (Остапу. — Д. Л.) 27 или 28 лет, в «Золотом тельенке» — 33. Он возмужал и постарел. В его облике появилась уверенная сила, которой мы не видели в нем прежде» (там же, с. 73), но в дальнейшем Л. М. Яновская справедливо не придает этому «постарению» Остапа особого значения.

Сколько я не припомню, всегда, когда произведение создается свободно, когда у автора нет жесткого предварительного плана и строгой композиции и герои представлены самим себе (т. е. имеют какое-то свое внутреннее развитие, действуют не столько по воле автора, сколько следуют своей собственной логике — логике их образа), они к концу произведения становятся или лучше в моральном плане, или глубже, или просто сложнее. Подлинный творец произведения искусства всегда добр... Примеры тому не только в «Пиквикском клубе», в «Двенадцати стульях», но и в «Дон Кихоте», и, особенно, в «Евгении Онегине». Вертопрах в начале романа, Онегин к его концу — человек умудренный жизнью, глубокий, своего рода философ (ср. его письмо к Татьяне, столь восхищавшее своею мудростью В. В. Маяковского).

Ю. М. Лотман посвятил специальный раздел «Принцип противоречий» в своем исследовании «Роман в стихах Пушкина „Евгений Онегин“» (Тарту, 1975) свободному развитию образа Онегина. Противоречия в обрисовке образа Онегина — это противоречия движения и развития в сторону интеллектуального и морального усложнения образа Евгения (то же самое можно сказать, кстати, и об образе Татьяны).

Возвращаясь к образам Джингля, Аметистова и Остапа Бендера, следует указать на следующие различия. Джингль становится постепенно «морально приемлемее» читателю. Аметистов не изменяется, так как образ его связан жесткой драматургической структурой. Остап Бендер к концу двух произведений о нем начинает вызывать сочувствие читателей не в моральном плане, а в плане своей деловой удачливости и неудачливости. Его читатели сочувствуют ему, как болельщики спортсмену. В этом существенное отличие «деда» от «внука».



*О ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ*



## Об общественной ответственности литературоведения

---

**М**ы часто встречаемся с противопоставлением естественных наук, которые считаются точными, — «неточному» литературоведению. На этом противопоставлении основывается порой встречающееся отношение к литературоведению как к науке «второго сорта». Однако естественные и общественные науки вряд ли сильно различаются между собой. В принципиальном отношении — ничем. Если говорить о том, что гуманитарные науки отличаются историчностью подхода, то и в естественных науках есть исторические науки: история флоры, история фауны, история строения земной коры и пр. и пр. Комплексность материала изучения отличает географию, океановедение и многие другие науки. Гуманитарные науки имеют дело по преимуществу со статистическими закономерностями внешне случайных явлений, имеющими, однако, объективный характер, но с этим же имеют дело и многие другие науки. Так же относительны и все другие различия.

При отсутствии принципиальных различий имеются практические различия. Так называемые точные науки (а среди них много совсем не «точных») гораздо более формализованы (я употребляю это слово в том смысле, в каком его употребляют предста-

вители точных наук), в них не смешивают исследования с популяризацией, сообщения уже добытых ранее сведений с установлением новых фактов и т. п.

Говоря о том, что у гуманитарных наук нет принципиальных различий с точными науками, я не имею в виду необходимости математизации нашей науки. Вопрос о степени возможности внедрения в гуманитарные науки математики — это особый вопрос. Я имею в виду только следующее: нет ни одной глубокой методологической особенности в гуманитарных науках, которой в той или иной степени не было бы и в некоторых науках негуманитарных.

И, наконец, замечание о самом термине «точные» науки. Этот термин далеко не точен. По существу выводы всех наук в большей или меньшей мере гипотетичны. Многие науки кажутся точными только со стороны. Это касается и математики, которая на своих высших уровнях тоже не так уж точна.

Но есть одна сторона в литературоведении, которая действительно отличает его от многих других наук. Эта сторона — этическая. И дело не в том, что литературоведение изучает этическую проблематику литературы (хотя это делается недостаточно). Литературоведение, если оно охватывает широкий материал, имеет очень большое воспитательное значение, повышая социальные качества человека.

Я сам специалист по древней русской литературе. Древняя русская литература принадлежит к особой эстетической системе, малопонятной для неподготовленного читателя. А развивать эстетическую восприимчивость читателей крайне необходимо. Эстетическая восприимчивость — это не эстетство. Это громадной важности общественное чувство. Это одна из сторон социальности человека. Социальность эта противополит чувству национальной исключительности и шовинизма, она развивает в человеке терпимость по отношению к другим культурам — иноязычным или других эпох.

Умение понимать древнюю русскую литературу открывает перед нами завесу над другими не менее сложными эстетическими системами литератур — скажем, европейского средневековья, средневековья Азии и пр.

То же самое и в изобразительном искусстве. Человек, который по-настоящему способен понимать искусство древнерусской иконописи, не может не понимать живопись Византии и Египта, персидскую или ирландскую средневековую миниатюру.

Что такое интеллигентность? Осведомленность, знания, эрудиция? Нет, это не так! Лишите человека памяти, избавьте его от всех знаний, которыми он обладает, но если он при этом сохранит умение понимать людей иных культур, понимать широкий и разнообразный круг произведений искусства, идеи своих коллег и оппонентов, если он сохранит навыки «умственной социальности», сохранит свою восприимчивость к интеллектуальной жизни — это и будет интеллигентность.

На литературоведах лежит большая и ответственная задача — воспитывать «умственную восприимчивость». Вот почему сосредоточенность отдельных литературоведов на немногих объектах и вопросах изучения, на одной только эпохе или на немногих проблемах, как это часто бывает, противоречит основному общественному смыслу существования нашей дисциплины.

В литературоведении нужны разные темы и большие «расстояния» именно потому, что оно борется с этими расстояниями, стремится уничтожить преграды между людьми, народами и веками. Литературоведение воспитывает человеческую социальность — в самом благородном и глубоком смысле этого слова.

С ростом реализма в литературе развивается и литературоведение. Они ровесники, и это не случайно. Задача литературы открывать человека в человеке совпадает с задачей литературоведения открывать литературу в литературе. Это легко можно было бы показать на изучении

древнерусских литературных памятников. Сперва о них писали как о письменности и не видели в этой письменности развития. Сейчас перед нами семь веков литературного развития. Каждая эпоха имеет свое индивидуальное лицо, и в каждом мы открываем неповторимые ценности.

Литературоведение имеет множество отраслей, и в каждой отрасли есть свои проблемы. Однако если подходить к литературоведению со стороны современного исторического этапа развития человечества, то следует обратить внимание вот на что. Сейчас в орбиту культурного мира включаются все новые и новые народы. Демографический взрыв, который сейчас переживает человечество, крушение колониализма и появление множества независимых стран — одной из своих сторон имеют соединение культур человечества всего земного шара в единое органическое целое. Поэтому перед всеми гуманитарными науками стоит сложнейшая задача понять, изучить культуры всех народов мира: народов Африки, Азии, Южной Америки и др. В сферу внимания литературоведов поэтому включаются литературы народов, стоящих на самых различных ступенях общественного развития. Вот почему сейчас приобретают большое значение работы, устанавливающие типичные черты литературы и фольклора, свойственные тем или иным этапам развития общества. Нельзя ограничиваться изучением современных литератур высокоразвитых народов, находящихся на стадии капитализма или социализма. Необходимость в работах, посвященных исследованию закономерностей развития литератур на стадиях феодализма или родового общества, сейчас очень велика. Исключительное значение имеет проблема «ускоренного развития литературы». Важное значение имеет также методология типологического изучения литератур.

Главный изъян наших литературоведческих работ состоит в том, что мы недостаточно четко отделяем задачи исследовательские от популяризаторских. В результате —

поверхностность, фактографичность, примитивная информативность. Между тем всякая наука движется вперед специальными разработками. Что было бы с нашей физикой, химией, математикой, если бы от ученых в этих областях требовали по преимуществу создания «общих курсов» и обобщающих работ на широкие темы?

Помимо обобщающих трудов литературоведы обязаны заниматься исследованиями тех или иных специальных вопросов. Необходимо создать широкий фронт специальных исследований.

Если состояние литературоведения не изменится, у нас наступит кризис тем: по всем «ходким» авторам и вопросам у нас уже есть популярные работы. Популяризировать уже скоро станет нечего. Все из возможных «историй» будут написаны в ближайшие годы. Нам придется начать повторять круг наших популяризаторских и обобщающих трудов: снова писать историю русской литературы, историю французской литературы, историю английской литературы и пр., а так как специальных исследований проводилось мало, то новые обобщающие труды на старые темы будут слабо отличаться от прежних.

Среди специальных тем много актуальных!

Смещение задач исследования с задачами популяризации создает гибриды, главный недостаток которых — наукообразность. Наукообразность способна вытеснить науку или резко снизить академический уровень науки. Это явление в мировом масштабе очень опасно, так как открывает ворота разного рода шовинистическим или экстремистским тенденциям в литературоведении. Национальные границы в древних литературах, а также в литературах, созданных на общем для разных народов языке, нередко трудно установимы. Поэтому борьба за национальную принадлежность того или иного писателя, за то или иное произведение, даже просто за ценную старинную рукопись приобретает сейчас в разных концах мира все более и более острый характер. Унять экстремистские

силы в борьбе за культурное наследство может только высокая наука: детальное филологическое изучение произведений литературы, текстов и их языка, доказательность и непредвзятость аргументов, методическая и методологическая точность.

И здесь мы возвращаемся к исходному моменту наших размышлений: к вопросу о точных и неточных науках. Если литературоведение и неточная наука, то она должна быть точной. Ее выводы должны обладать полной доказательной силой, а ее понятия и термины отличаться строгостью и ясностью. Этого требует высокая общественная ответственность, которая лежит на литературоведении.

1976

Еще

о точности литературоведения

---

**В** литературоведении существует своеобразный комплекс собственной неполноценности, вызываемый тем, что оно не принадлежит к кругу точных наук. Предполагается, что высокая степень точности в любом случае служит признаком «научности». Отсюда различные попытки подчинить литературоведение точной методике исследования и неизбежно связанные с этим ограничения диапазона литературоведения, придающие ему более или менее камерный характер.

Как известно, для того, чтобы научная теория могла считаться точной, ее обобщения, выводы, данные должны опираться на какие-то однородные элементы, с которыми можно было бы производить различные операции (комбинаторные, математические в том числе). Для этого изучаемый материал должен быть формализован.

Поскольку для точности нужна формализация объема изучения и самого изучения, все попытки создать точную методику исследования в литературоведении так или иначе связаны со стремлением формализовать материал литературы. И в этом стремлении, хочу это подчеркнуть с самого начала, нет ничего одиозного. Формализуется любое знание, и любое знание само формализует ма-

териал. Формализация становится недопустимой только тогда, когда она насильно приписывает материалу ту степень точности, которой он не обладает и по существу своему не может обладать.

Поэтому основные возражения различного рода чрезмерным попыткам формализации материала литературы идут от указаний на то, что материал не поддается формализации вообще или, конкретно, предлагаемому типу формализации. К числу наиболее распространенных ошибок относится попытка распространить формализацию материала, годную лишь для какой-то его части, на весь материал. Вспомним утверждения формалистов 20-х годов, что литература — только форма, в ней нет ничего кроме формы и она должна изучаться только как форма.

Современный структурализм (я имею в виду все его многочисленные ответвления, с которыми мы теперь все больше должны считаться), неоднократно подчеркивавший свое родство с формализмом 20-х годов, по своему существу гораздо шире формализма, так как дает возможность изучать не только форму литературы, но и ее содержание, разумеется формализуя это содержание, подчиняя изучаемое содержание терминологическому уточнению и конструктивизации. Это позволяет оперировать содержанием по правилам формальной логики с выделением в постоянно движущихся, меняющихся объектах изучения их «жесткого существа». Вот почему современный структурализм не может быть в общеметодологическом плане сведен к формализму. Структурализм гораздо шире захватывает содержание литературы, формализуя это содержание, но не сводя его к форме.

Однако вот что следует иметь в виду. В попытках обрести точность нельзя стремиться к точности как таковой и крайне опасно требовать от материала такой степени точности, которой в нем нет и не может быть по самой его природе. Точность нужна в той мере, в какой она допускается природой материала. Излишняя точность может

оказаться помехой для развития науки и понимания существа дела.

Литературоведение должно стремиться к точности, если оно хочет оставаться наукой. Однако именно это требование точности ставит вопрос о степени допустимой в литературоведении точности и степени возможной точности в изучении тех или иных объектов. Это необходимо хотя бы для того, чтобы не пытаться измерить миллиметрами и граммами уровень, размеры и объем воды в океане.

Что же в литературе не может быть формализовано, где границы формализации и какая степень точности допустима? Эти вопросы очень важны, и их необходимо решить, чтобы не создавать насильственных конструктивизаций и структурализаций там, где это невозможно по характеру самого материала.

Ограничусь общей постановкой вопроса о степени точности литературного материала. Прежде всего необходимо указать, что обычное противопоставление образности литературного творчества безобразности науки неверно. Не в образности художественных произведений следует искать их неточность. Дело в том, что любая точная наука пользуется образами, исходит из образов и в последнее время все более прибегает к образам как к существу научного познания мира. То, что в науке называется моделью, это и есть образ. Создавая то или иное объяснение явления, ученый строит модель — образ. Модель атома, модель молекулы, модель позитрона и т. п. — все это образы, в которых ученый воплощает свои догадки, гипотезы, а затем и точные выводы. Значению образов в современной физике посвящены многочисленные теоретические исследования.

Ключ к неточности художественного материала лежит в другой области. Художественное творчество «неточно» в той мере, в какой это требуется для сотворчества читателя, зрителя или слушателя. Потенциальное

сотворчество заложено в любом художественном произведении. Поэтому отступления от метра необходимы для творческого воссоздания читателем и слушателем ритма. Отступления от стиля необходимы для творческого восприятия стиля. Неточность образа необходима для восполнения этого образа творческим восприятием читателя или зрителя. Все эти и другие «неточности» в художественных произведениях требуют своего изучения. Требуют своего изучения необходимые и допустимые размеры этих неточностей в различные эпохи и у различных художников. В зависимости от результатов будет зависеть и допустимая степень формализации искусства. Особенно сложно обстоит дело с содержанием произведения, которое в той или иной степени допускает формализацию и одновременно не допускает ее.

Структурализм в литературоведении может быть плодотворен только при ясном основании возможных сфер своего применения и возможных степеней формализации того или иного материала.

Пока что структурализм прощупывает свои возможности. Он находится в стадии терминологических поисков и в стадии экспериментального построения различных моделей, в том числе и собственной модели — структурализма как науки. Нет сомнений, что, как и в каждой экспериментальной работе, большинство экспериментов окажется неудачным. Однако всякая неудача эксперимента есть в каком-то отношении и его удача. Неудача заставляет отбросить предварительное решение, предварительную модель и отчасти подсказывает пути для новых поисков. И эти поиски не должны преувеличивать возможностей материала, они должны строиться на изучении данных возможностей.

Следует обратить внимание на самую структуру литературоведения как науки. По существу, литературоведение — это целый куст различных наук. Это не одна на-

ука, а различные науки, объединяемые единым материалом, единым объектом изучения — литературой. В этом отношении литературоведение приближается по своему типу к таким наукам, как география, океановедение, природоведение и пр.

В литературе могут изучаться разные ее стороны, и в целом к литературе возможны различные подходы. Можно изучать биографии писателей. Это важный раздел литературоведения, ибо в биографии писателя скрываются многие объяснения его произведений. Можно заниматься историей текста произведений. Это огромная область, включающая различные подходы. Эти различные подходы зависят от того, какое произведение изучается: произведение ли личностного творчества или безличностного, а в последнем случае — имеется ли в виду письменное произведение (например, средневековое, текст которого существовал и изменялся многие столетия) или устное (тексты былин, лирических песен и пр.). Можно заниматься литературным источниковедением и литературной археологией, историографией изучения литературы, литературоведческой библиографией (в основе библиографии также лежит особая наука). Особая область науки — сравнительное литературоведение. Другая особая область — стиховедение. Я не исчерпал и меньшей части возможных научных изучений литературы, специальных литературоведческих дисциплин.

И вот на что следует обратить серьезное внимание. Чем специальнее дисциплина, изучающая ту или иную область литературы, тем она точнее и требует более серьезной методической подготовки специалиста.

Наиболее точные литературоведческие дисциплины — они же и наиболее специальные.

Если расположить весь куст литературоведческих дисциплин в виде некоей розы, в центре которой будут дисциплины, занимающиеся наиболее общими вопросами интерпретации литературы, то окажется, что, чем дальше

от центра, тем дисциплины будут точнее. Литературоведческая «роза» дисциплин имеет некую жесткую периферию и менее жесткую сердцевину. Она построена, как всякое органическое тело, из сочетания жестких ребер и жесткой периферии с более гибкими и менее твердыми центральными частями.

Если убрать все «нежесткие» дисциплины, то «жесткие» потеряют смысл своего существования; если же, напротив, убрать «жесткие», точные специальные дисциплины (такие, как изучение истории текста произведений, изучение жизни писателей, стиховедение и пр.), то центральное рассмотрение литературы не только потеряет точность — оно вообще исчезнет в хаосе произвола различных неподкрепленных специальным рассмотрением вопроса предположений и догадок.

Развитие литературоведческих дисциплин должно быть гармоничным, а поскольку специальные литературоведческие дисциплины требуют от специалиста большей подготовки, на них должно быть обращено особое внимание при организации учебных процессов и ученых исследований.

Специальные литературоведческие дисциплины гарантируют ту необходимую степень точности, без которой нет конкретного литературоведения, последнее же, в свою очередь, поддерживает и питает точность.

Статьи и письма в редакцию «Литературной газеты» с откликами на статью С. Д. Селивановой «Яркий бисер на тонкой нити»<sup>1</sup> и ответы на анкету журнала «Вопросы литературы» «Нужны ли в литературоведении гипотезы?»<sup>2</sup> проникнуты одной мыслью: литературоведение должно быть радостной наукой, должно доставлять глубокое интеллектуальное удовлетворение. Наука — творчество, а творчество дарит счастье и самим творцам, и тем, кто этому творчеству внимает. В науке, как и в искусстве, нет места серости, сухому повторению избитых истин, унылому догматизму или слепому доверию авторитетам. И само по себе такое единодушие в заботе о нашем литературоведении — факт чрезвычайно отрадный.

Но дальше начинаются расхождения. Что называть «интересной гипотезой», что считать гипотезой вообще, каковы пределы допустимости в науке различных предположений и даже «сумасшедших идей»?

Один из участников дискуссии в «Литературной газете» развязно заявляет: «от Пушкина не убудет», имея в виду выдвигаемые по поводу его произведений гипотезы.

---

<sup>1</sup> Лит. газета, 1977, 5 января.

<sup>2</sup> Вопросы лит-ры, 1977, № 2.

Нет, «убудет», несомненно «убудет», ибо запутает читателя, лишит его уверенности в своем собственном понимании Пушкина. Все зыбко, все можно толковать и перетолковывать. Читатель быстро становится скептиком. Устав от «гипотез и разысканий», он выкинет их в конце концов за борт своего сознания и скажет: «Буду читать Пушкина без помощи литературоведов: надоели».

Может быть такое? Не только может — непременно будет. Ведь сочинительство под видом гипотез различных парадоксальных предположений лишает читателя стабильного текста, простого его понимания, грозит утратой доверия к литературоведению вообще. С. Машинский в статье «„Тройка“ — только за остроумие»<sup>1</sup> правильно называет такое сочинительство «бедствием».

Многое из того, что говорилось в этой дискуссии по поводу допустимости и даже желательности любых гипотез, вызывает серьезную тревогу: не поведет ли это вообще к заболеванию самих принципов науки, научной методике да и самих целей науки — науки, которая служит не интересности как таковой, а познанию истины в первую очередь. Забава ради забавы часто кончается простой усталостью.

Резерфорд как-то сказал: «...только любитель может позволить себе высказывать забавы ради много догадок сразу без достаточных на то оснований».

#### О ГИПОТЕЗАХ В НАУКЕ...

Мелькающая то тут, то там в дискуссионных высказываниях мысль, что научное исследование начинается с гипотез, которые потом проверяются кем-то и оказываются либо правильными, либо неправильными, неверна. Мысль эта даже вредна — особенно для начинающих ученых, которые могут решить, что талант ученого состоит главным образом в конструировании гипотез.

<sup>1</sup> Лит. газета, 1977, 30 марта.

В редакционной заметке, предваряющей опубликованные в журнале «Вопросы литературы» высказывания различных советских литературоведов о гипотезах и разысканиях, ставится знак равенства между научными гипотезами и предположениями. И гипотезам отводится роль «толчка *дальнейшему* (курсив мой. — Д. Л.) научному творчеству». <sup>1</sup> Исследовательская работа мыслится журналом «за рамками возможностей журнала».

Между тем гипотеза — это один из видов конечного обобщения или объяснения открытых фактов. Научное исследование не начинается с обобщения, которое потом примеривается к материалу, идет оно ему, как шляпка к лицу девушки, или не идет. Исследование начинается с рассмотрения всех относящихся к проблеме данных, с установления фактов. При этом изучение ведется определенными научными методами. Красота научной работы состоит главным образом в красоте исследовательских приемов, в новизне и скрупулезности научной методики. В. Камянов, отвечая на анкету «Вопросов литературы», говорит о плодотворности «раскованного, задирающего слова».

«Раскованного» от чего? От пут научной методики? Но разве научность, настоящая научность сковывает? Нет, именно она-то и приводит к открытиям. Она дает метод обнаружения истины. Научная методика прокладывает пути, а не ограничивает исследование, не «осаждаёт» исследователя, а напротив, дает ему возможность подняться над банальностью.

Попробуйте предложить задиристость и раскованность в технике, в медицине, в строительном деле, даже в искусствах (живопись без элементарного знакомства с технологией красок; скульптура без знания свойств материала; прикладные искусства с одними «парадоксальными» приемами). Возьмем даже такую близкую к литера-

---

<sup>1</sup> Вопросы лит-ры, 1977, № 2, с. 83.

туроведению область, как область исторической науки, — попробуйте предложить что-нибудь подобное там (хотя бы рубрику статей «Гипотезы» в «Вопросах истории» или «Исторических записках»). Что за несчастная наука литературоведение, где главным творческим принципом должна быть «раскованность»!

Итак, гипотезы возникают на основе наблюдений. Точный анализ этих наблюдений и приводит к созданию гипотез. Что дальше? В точных науках гипотезы в результате иногда очень длительной проверки опытом становятся теорией, то есть, как утверждает физик Л. Пономарев, «сжатым объяснением частных явлений на основе немногих общих принципов».<sup>1</sup>

Так обстоит дело в физике, но не совсем так обстоит оно в литературоведении. Физика изучает общие явления — искусство же очень часто единично в своих высших проявлениях. Поэтому гипотезы в литературоведении не переходят в теорию или в законы развития литературы. Они остаются на уровне объяснений явлений или совокупности явлений. С их проверкой опытом дело обстоит поэтому гораздо сложнее. Гипотезы в литературоведении становятся фактами постепенно, через дополнительные наблюдения, через открытие какого-либо нового доказывающего документа и пр. Чем неожиданнее новый круг обнаруженных фактов, подтверждающих гипотезу, тем она убедительнее.

Должна ли гипотеза быть «красивой», «интересной» и т. д.? Безусловно, должна! Психология научного творчества показывает, что даже в точных науках первоначальный импульс к рождению гипотезы — эстетический. «Эстетическое удовлетворение» — это для ученого начинающий и завершающий момент создания новой гипотезы.

---

<sup>1</sup> Пономарев Л. По ту сторону кванта. М., 1971, с. 42.

Дальнейшие рассуждения относительно гипотез обычно такие: зачем лишать читателя гипотез талантливых, парадоксальных и пр.? Согласен! Пусть читатель будет в курсе литературоведческих разысканий. Это прекрасно. Приобщим читателя к науке, но именно к науке, а не к фантастической романистике, притулившейся у знаменитых авторов и знаменитых памятников, берущей взаймы у памятников их известность.

Так что же называть интересной гипотезой? Большинство отвечавших на вопрос предполагает: гипотезу неожиданную, парадоксальную. Рассуждающие так забывают о цели науки. Идти этим путем — значит заменить науку фантастикой.

Что я называю интересной и красивой гипотезой? Вот пример действительно интересной гипотезы. Изучая один из древнерусских сборников, в начале которого находится летопись, названная Карамзиным Ростовскою, А. Шахматов предположил, что она представляет собою слияние Новгородского летописного свода, составленного точно в 1539 году, и Московского, составленного в 1479 году.<sup>1</sup> Позднейшие открытия полностью подтвердили эту гипотезу А. Шахматова. Ему удалось найти впоследствии рукописи, отдельно отразившие и этот Новгородский свод 1539 года, и Московский свод 1479 года. Открытие рукописей Новгородского летописного свода 1539 года и Московского свода 1479 года напоминает известный случай с открытием астрономом Леверье планеты Нептун: вначале существование этой планеты было доказано математическими вычислениями и только затем Нептун был открыт непосредственным, визуальным наблюдением. Обе гипотезы — и астрономическая, и литературоведческая — потребовали для своего создания не способности к

<sup>1</sup> См.: Шахматов А. А. О так называемой Ростовской летописи. М., 1904.

конструированию парадоксов, а большого предварительного труда. Одна была обоснована сложнейшими методами шахматовской текстологии, а другая — сложнейшими математическими вычислениями. Талант в науке есть прежде всего способность к упорному творческому (дающему творческие результаты) труду, а не к простому сочинительству. Только проникнувшись этой мыслью и можно воспитать новое поколение ученых — талантливых, трудолюбивых и ответственных за свои гипотезы. . .

Или другая гипотеза — гипотеза, которая в конце концов совместными усилиями многих ученых привела к разгадке десятой главы «Евгения Онегина». В 1904 году вдова Л. Майкова пожертвовала библиотеке Академии наук ценнейшее собрание рукописей Пушкина, среди которых находились и шифрованные стихи поэта. В 1910 году П. Морозов в статье «Шифрованное стихотворение Пушкина» предложил ключ к расшифровке загадочного пушкинского текста. Это была гипотеза, в которой не было ничего парадоксального, эксцентричного и, казалось бы, даже эффектного. Но ключ, предложенный П. Морозовым, в результате усилий многих ученых повлек за собой осмысление всего целого. Окончательным и бесспорным разъяснением всего вопроса явился доклад С. Бонди в Пушкинском семинаре при Петроградском университете — доклад, который так и не был напечатан, но на который ссылается М. Гофман в статье 1922 года «Неизданные строфы „Евгения Онегина“». История гипотезы, всех дальнейших поисков и окончательного решения вопроса подробно рассказана и сама расшифровка уточнена Б. Томашевским во второй книге его монографии «Пушкин». <sup>1</sup> Во всей этой истории, которая читается как захватывающий детективный роман, трудно отличить гипотезу

---

<sup>1</sup> Вся библиографию вопроса см. там же: Томашевский Б. В. Пушкин. Л., т. 2, 1961.

от поисков. Историей раскрытия десятой главы «Евгения Онегина» может гордиться русское и советское пушкиноведение.

#### «НЕЦЕХОВОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ»?

Отвечая на упомянутую анкету «Вопросов литературы», С. Бочаров говорит о «нецеховом исследовании», которое, по его мнению, «освежает и оживляет мысль».

Может ли писатель внести в науку о литературе какую-либо свою долю? Прежде всего скажу: в науке нет других профессий, кроме профессии исследователя, и профессиональный подход к литературной науке обязателен так же, как обязателен он и в любых других науках. Мы же не приглашаем решать технические вопросы или вопросы медицины людей, не имеющих профессионального отношения к изучаемой проблеме. Если за исследование чисто литературоведческой проблемы берется писатель, актер, режиссер, спрос с него должен быть такой же, как с любого литературоведа, и без всяких скидок. Совмещение в одном лице прекрасного писателя и прекрасного же литературоведа — не такая уж редкость.

Писатель всегда может сказать о литературе такое, чего не может сказать исследователь. Не буду приводить примеры гениальных интуитивных суждений о современной им литературе Пушкина, Блока. Они были немножко пророками... Приведу только один малоизвестный пример, подсказанный мне в частном письме профессором Е. Майминным. В «Господах ташкентцах» Салтыков-Щедрин пишет: «Я не предполагаю писать роман, хотя похождения любого из ташкентцев могут представлять много запутанного, сложного и даже поразительного. Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер. Роман (по крайней мере, в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преиму-

шеству произведение семейственности. Драма его начинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается. В положительном смысле (роман английский) или в отрицательном (роман французский), но семейство всегда играет в романе первую роль». Описав далее кризис этого семейного романа, Салтыков-Щедрин продолжает: «Роман современного человека разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома: и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом. Вы видите: драма начиналась среди уютной обстановки семейства, а кончилась бог знает где; началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т. п. Эти резкие перерывы и переходы кажутся нам неожиданными, но между тем в них, несомненно, есть своя строгая последовательность, только усложнившаяся множеством разного рода мотивов, которые и до сих пор еще ускользают от нашего внимания или неправильно признаются нами недраматическими. Проследить эту неожиданность так, чтоб она перестала быть неожиданностью — вот, по моему мнению, задача, которая предстоит гениальному писателю, имеющему создать новый роман» (гл. «Что такое „ташкентцы“?»).

Эти строки написаны Салтыковым-Щедринным в 1872 году, а в 1889—1899 годах был создан новый тип романа Л. Толстым: — «Воскресение», который до мелочей совпадает с предсказаниями Салтыкова: роман этот именно начинается с поцелуев, а кончается Сибирью. Для такого предсказания требовалась интуиция гениального художника, но интуиция, в основе которой лежала не игра воображения и не игра парадоксами, а огромный собственный опыт писателя. Иными словами, и тут гипотеза — нечто завершающее, а не гадание на ромашке: «любит — не любит», «оправдается гипотеза в будущем — не оправдается».

Гипотеза нашего интереснейшего актера В. Реценера

относительно пушкинской «Русалки» ценна прежде всего своими профессиональными наблюдениями театрального работника, опытом чтеца, актера и режиссера. Но если В. Рецентер хочет стать литературоведом и выйти за пределы режиссерских указаний и составления режиссерского плана постановки «Русалки», он должен применять приемы профессионального литературоведения.<sup>1</sup> Актер, играющий врача, должен быть прежде всего профессиональным актером и только во вторую очередь знать кое-что о профессии врача, вернее, о его поведении, облике и пр.

#### ГДЕ ИСКАТЬ «ТОЧКУ ОПОРЫ»?

Как же внести в нашу науку — и не только в науку, но и в критику — точность и доказательность?

И вот я сразу скажу самое главное: доказательность заключена в наших обращениях к истории.

Если историческая истина сама требует доказательств, то и доказательства правильности интерпретации произведения лежат прежде всего в истории в самом широком смысле этого слова. Это не «порочный круг», ибо в обоих случаях разные типы доказательств и аргументов. Только установление истории открывает нам истину и обосновывает концепции. Но что я понимаю под историей в широком смысле этого слова?

Суть нашей науки состоит в том, что любой факт и любое явление в творчестве автора восстанавливается в его движении. История, воздействующая на произведение со стороны, извне, история как биография писателя или история как социально-политический и культурный процесс — вот та цель и то обоснование всех догадок и гипотез, до которых должен добраться исследователь.

Можно спросить: неужели нельзя интерпретировать

---

<sup>1</sup> См.: Рецентер В. Над рукописью «Русалки». — Вопросы лит-ры, 1976, № 2.

произведение как таковое? Конечно, можно, и можно в этом отношении достигнуть даже известной виртуозности, как, например, это делал Ю. Айхенвальд лет 60—70 назад в своих известных «Силуэтах русских писателей». Но дело в том, что, как бы ни были талантливы эти интерпретации текста, взятого как некая статичная данность, все они не лишены субъективизма и импрессионистичности. Самые блестящие страницы в работах искусствоведов и литературоведов, характеризующие стиль произведения, остаются пустыми фразами, иногда даже малопонятными, пока они не освещены и не освящены глубоким историзмом. Я не случайно сказал «иногда даже малопонятными», так как историческое изучение, изучение произведения как процесса — а произведение — это процесс, а не статическая замкнутость (и я об этом как-нибудь напишу отдельно) — не только доказывает, но и объясняет явление, делает его и ясным, и простым.

Из изложенного мною только что должно быть очевидным, какое огромное значение имеет в литературоведении текстология, но текстология, понятая не как подготовка текста к изданию, а как наука, изучающая историю текста. В самом деле, если перед нами только один текст произведения, нет ни черновиков, ни записей о замысле, то через этот текст, как через одну точку на плоскости, можно провести бесконечное число прямых. Чтобы этого не случилось и чтобы обосновать правильность именно одной, избранной нами интерпретации текста, мы должны искать точку опоры где-то вне текста — в биографических ли фактах, в фактах историко-литературных или общеисторических. Если же перед нами несколько рукописей, указывающих на поиски автором пужного ему решения, то замысел автора можно в какой-то мере объективно вскрыть. Через две точки можно провести только одну прямую.

Поэтому так счастлива судьба нашего пушкиноведения, что к услугам пушкинистов множество пушкинских

черновики. Не будь этих черновики, сколько можно было бы нагромоздить и изящных, и остроумных, и просто любопытных интерпретаций многих произведений Пушкина. Но даже и черновики не спасают читателей Пушкина от произвола пышнооречивых интерпретаторов...

А что делается в области изучения «Слова о полку Игореве», где текст единственный и то — поздний! Какое огромное количество субъективных истолкований этого произведения возникает ежегодно...

Чувствую, что пора обратиться к примерам. Примеры мои будут касаться труднейшей области литературоведения — изучения стиля произведения. Неужели, спросит читатель, даже для интерпретации стиля нужна история? Да, не только нужна, но и особенно нужна.

Возьмем писателей, которых труднее всего интерпретировать со стороны их стиля — прежде всего писателей древнерусских. Мастер этого дела И. Еремин характеризовал произведения Симеона Полоцкого как своего рода «музей редкостей» — по их темам, по тому, как они «экспонировались» читателю. Вся характеристика стиля произведений Симеона Полоцкого была нанизана И. Ереминым на этот единый образ.<sup>1</sup> Не субъективна ли такая оценка, особенно если учесть, что Россия во времена Симеона Полоцкого, в конце XVII века, вообще еще не знала музеев? Нет, не субъективна, ибо оправдывается исторически! Симеон Полоцкий был представителем школьного барокко. Он был воспитателем царских детей. Педагогика того времени требовала наглядного способа обучения по всем предметам. И идея «кунсткамеры» как просветительного учреждения носилась в воздухе. Это была пора, когда «все груши во всех садах созревали одновременно» (образ, принадлежащий Гете). Созрели они и в «Вертограде Российском» Симеона Полоцкого. Ха-

---

<sup>1</sup> См.: Еремин И. П. Литература древней Руси. Л., 1966.

характеристика стиля Симеона Полоцкого, предложенная И. Ереминым, оправдана историей русской культуры.

Обратимся к новому времени. Известна поразительная по яркости характеристика стиля произведений Достоевского, данная М. Бахтиным еще в 20-х годах и увлекшая многих и многих. Стиль произведений Достоевского полифоничен, диалогичен и пр., и пр. Слишком буквальное истолкование мнений М. Бахтина привело даже к тому, что отдельные литературоведы перенесли полифоничность с творчества Достоевского на его личность, представляющую «свободу» не только своим персонажам, но и себе. История русской культуры середины XIX века готова внести поправку в эти толкования и готова показать, в чем правы и в чем ошибаются сторонники, вулгаризаторы или противники интереснейшей и плодотворной концепции М. Бахтина.

В середине XIX века совершается крупнейший переворот в историческом источниковедении. До того времени к историческим источникам существовало потребительское отношение. Из различного рода документов попросту извлекались сведения для построения более или менее связного рассказа о событиях.

Источники не сопоставлялись, противоречия их не анализировались. Источниковедения как науки, в сущности, не существовало. Но вот случилось так, что историки в середине XIX века столкнулись с различной интерпретацией событий в разных документах. Вот это-то и опрокинуло всю систему реалистического романа. Каждый роман Достоевского есть своего рода источниковедческое исследование, в котором ни один голос не лишается права на свою точку зрения, и эта точка зрения становится, в свою очередь, важнейшим свидетельством. Переворот в источниковедении совершился одновременно с переворотом в практике русского суда, где важнейшую роль стали играть показания свидетелей (а юристам известно, как противоречивы бывают эти показания) и мнения при-

сяжных. И вот романы Достоевского — это грандиозные судебные дознания. Поэтому концепция М. Бахтина и верна и неверна одновременно. Она верна на том уровне произведения, на котором идет источниковедческое исследование и опрос свидетелей. Но она неверна на том уровне, на котором историк устанавливает истину, а суд присяжных выносит решение. Все романы Достоевского — это прежде всего поиски истины, ведущиеся методами, открытыми в историческом источниковедении и утвердившимися в практике реформированного суда. История русской науки и история русского права оправдывают и одновременно поправляют, дополняют бахтинскую концепцию «полифонического» творчества Достоевского.

Как я уже указывал выше, в книге «Поэтика романа „Братья Карамазовы“» (Л., 1977) В. Е. Ветловская с совершенной убедительностью показала, что разные мнения в романе Достоевского «Братья Карамазовы» обладают различной степенью убедительности для читателя. Есть мнения, скомпрометированные для читателя самой личностью того, кто их высказывает, и есть мнения авторитетные для читателя, мнения, возникающие как бы невольно у самого читателя, подсказываемые ему неравнодушным автором.

Итак, только историзм способен избавить нас от «мещанства в науке», к которому я отношу вкусовщину, красноречие, поиски эффектных концепций и в конечном счете — крайний субъективизм. История не только мать истины, но исходная точка для художественных оценок произведения искусства. История текста обнаруживает художественный замысел произведения. Исторический контекст позволяет открыть художественные достоинства произведения. История — мать ценностных суждений, мать понимания, мать эстетического восприятия произведений. И если все же, несмотря на весь историзм наших общественных наук — историзм принципиальный и необходимейший, — нас порой начинает захлестывать

субъективизм, то это происходит потому, что мы недостаточное внимание уделяем истории текста произведений и истории культуры (отсутствующей у нас как отдельная дисциплина). Интерпретируя художественные произведения, мы забываем о культурном окружении. Как искусствоведы, мы недостаточное внимание уделяем текстам. А изучая литературу, мы не исследуем произведений изобразительного искусства, не заглядываем в исторические сочинения и пр. и пр. А порой и игнорируем опыт своих предшественников.

Современное литературоведение, как и современная наука вообще, коллективно. Столкнуть его на путь индивидуальной догадливости невозможно. В науке не было и не будет просто творцов идей, лиц, генерирующих парадоксальные теории и идеи, красивые сами по себе. Эстетическая ценность современных литературоведческих гипотез состоит еще и в красоте истории их построения и обоснования. Вот почему такое значение имеют знание истории вопроса, точные историографические ссылки в современных литературоведческих трудах.

Исторический подход во всех его видах — от истории текста, истории жизни, истории литературы и общей истории до истории самого вопроса — это нерв нашей науки, корни ее доказательности и ее самостоятельной литературоведческой красоты.

# СОДЕРЖАНИЕ

---

Предисловие . . . . .	3
«Крестьянин, торжествуя...» . . . . .	12
«Сады Лицея» . . . . .	16
Из комментария к тексту стихотворения «Родина» . . . . .	34
Социальные корни типа Манилова . . . . .	37
Достоевский в поисках реального и достоверного . . . . .	53
«Небрежение словом» у Достоевского . . . . .	73
«Летописное время» у Достоевского . . . . .	97
«Предисловный рассказ» Достоевского . . . . .	117
Лев Толстой и традиции древней русской литературы . . . . .	127
«Ложная» этическая оценка у Н. С. Лескова . . . . .	158
Из комментария к стихотворению А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» . . . . .	166
Ахматова и Гоголь . . . . .	173
Литературный «дед» Остапа Бендера . . . . .	180
<i>О ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ</i>	
Об общественной ответственности литературоведения . . . . .	189
Еще о точности литературоведения . . . . .	195
История — мать истины . . . . .	201

*Дмитрий Сергеевич Лихачев*

ЛИТЕРАТУРА —  
РЕАЛЬНОСТЬ —  
ЛИТЕРАТУРА —

---

Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1981 г. 216 стр.  
План выпуска 1981 г. № 418.

Редактор *М. И. Дикман*

Худож. редактор *М. Е. Новиков*

Техн. редактор *Э. Г. Игнатова*

Корректоры *Ф. С. Флейтман* и *Т. С. Харыкина*

ИБ № 2818.

Сдано в набор 25.08.80. Подписано к печати 11.02.81.  
М 17938. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага тип. № 1. Литератур-  
ная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 9,62. Уч.-изд.  
л. 9,52. Тираж 20 000 экз. Заказ № 1999. Цена 90 коп. Из-  
дательство «Советский писатель». Ленинградское отделен-  
ие. 191186, Ленинград, Невский пр., 28. Ордена Трудо-  
вого Красного Знамени Ленинградская типография № 5  
Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.  
190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3.



