

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА



В. В. ВИНОГРАДОВ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

ПОЭТИКА
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1976

Настоящий том входит в серию избранных трудов академика В. В. Виноградова по стилистике, поэтике, теории литературы, истории языка, грамматике, лексикологии и лексикографии. Том включает работы, посвященные русским писателям XIX—XX вв.— Гоголю, Достоевскому, Ахматовой и др.— и содержит обширный историко-литературный материал, связанный с их творчеством и проблематикой его изучения.

Редакционная коллегия

М. П. АЛЕКСЕЕВ, Ю. А. БЕЛЬЧИКОВ, В. Г. КОСТОМАРОВ,
Д. С. ЛИХАЧЕВ, Ю. В. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ,
Н. И. ТОЛСТОЙ, Н. Ю. ШВЕДОВА

Ответственные редакторы тома
академик М. П. АЛЕКСЕЕВ,
канд. филологических наук
А. П. ЧУДАКОВ

ОТ РЕДАКЦИИ

В настоящий том входят работы выдающегося советского филолога академика Виктора Владимировича Виноградова (1895—1969), написанные им в 1920—1924 гг. Вышедшие полвека назад небольшими тиражами (и в малодоступных изданиях), они давно стали библиографической редкостью.

Работы эти, сразу выдвинувшие В. В. Виноградова в авангард советской филологии, посвящены исследованию поэтики и стиля русских прозаиков и поэтов XIX—XX вв.

Том открывает книга «Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский», в которую сам автор в 1928 г. собрал свои работы начиная со статьи 1920 г. о сюжете и композиции повести Гоголя «Нос».

На огромном материале Виноградов дает пример анализа постоянно меняющейся системы стилей данной эпохи. Методике отдельных параллелей противопоставлено изучение стилистических традиций, генезиса стилей и их взаимодействия. Изучение собственно стиля тесно связывается с сюжетом и композицией.

К этой книге тесно примыкают две другие: «Этюды о стиле Гоголя» (1923), где Виноградов на материале введенных им в оборот пародий описал важнейшие черты поэтики Гоголя, и «Гоголь и натуральная школа» (1924), в которой автор, сжато излагая свои взгляды на обозначенный вопрос, дает обзор важнейшей литературы о Гоголе и проблематики его изучения. Все эти работы объединяет единый подход к явлениям литературы и общая методология литературоведческого анализа.

Русская литература XX в. представлена работой о поэтике А. Ахматовой, где продемонстрировано редкое умение автора анализировать поэтические образы и символы, исходя из понятия целостности произведения и — шире — стиля художника.

В «Приложении» дается несколько рецензий — жанр, занимающий небольшое место в огромном научном наследии Виноградова (они мало известны даже специалистам).

В текстах работ библиографический аппарат сохранен авторский, в частности и потому, что во многих случаях Виноградов цитирует писателей и критиков не по позднейшим изданиям, но по первым публикациям в русских и европейских журналах начала XIX в., создавая нужный исторический контекст (отсылки к новейшим изданиям в необходимых случаях давались в комментариях). При цитировании текстов Гоголя и Достоевского авторские ссылки на какое-либо определенное издание не сохранялись, за исключением случаев систематического анализа текста одного произведения (например, работа о стиле «Двойника») и тех случаев, когда приводятся тексты ранних редакций.

Порядок библиографических отсылок (под строкой или внутри текста) сохранен всюду авторский; сами отсылки уточнены и дополнены в соответствии с действующими нормами. При сверке цитат из авторов XVIII — начала XIX в. орфография и пунктуация подлинника восстанавливались в той мере, в какой это принято в современной эдиционной практике. За небольшими исключениями особенности индивидуальной терминологии Виноградова, а также терминологии того времени сохранялись: «диалектический» в значении «диалектный», «перфективный» (современное: «перфектный») и др. Курсивом набраны слова, выделенные Виноградовым, разрядкой — подчеркнутые другими авторами.

В комментариях, кроме уточнений справочного аппарата и указаний источников цитат, не названных автором, даются необходимые сведения о первых публикациях и истории создания работ Виноградова, приводятся наиболее значительные отклики, показывающие восприятие работ Виноградова в годы их появления. Сигналом отсылки к комментарию служит звездочка в тексте.

Труды В. В. Виноградова сохраняют острую актуальность для мировой филологической науки и ее сегодняшних исканий.

ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОГО НАТУРАЛИЗМА

Гоголь и Достоевский



ПРЕДИСЛОВИЕ



Эта книга состоит из шести статей, объединенных темой и методом ее изучения. Их тема — процесс литературной эволюции в эпоху Гоголя и Достоевского. Их метод — историко-филологический анализ литературных форм.

Наброски этих статей появлялись в разное время в альманахах и журналах начиная с 1920 г. Я подверг их переработке, некоторые существенно дополнил. Однако в них нет единообразия цельного произведения с предустановленными началом и концом. Они представляют лишь часть того трудного пути, которым шел лингвист, принужденный внутренним развитием своей науки обратиться к истории литературы за новым материалом для исследования вопросов слова.

Размеры сборника не позволили включить в него работу «Образ автора в литературной системе Гоголя и Достоевского»*.

Б. В. Казанского благодарю за разнообразную помощь при переработке статей.

1928 г., 17 апреля

Москва.

НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЙ ГРОТЕСК

Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»



В литературе о Гоголе укрепилось субъективно сложившееся у читателя, далекого от начала прошлого столетия, мнение о странности сюжета повести «Нос». Рассматривалась ли эта новелла как «шутка своеобразной авторской фантазии и авторского остроумия», или как осуществление определенной художественной цели, направленной на воспроизведение окружающей пошлости, — происхождение анекдота о носе, послужившего поводом для разработки комических приемов, оставалось загадочным. Между тем утверждение, что «композиция у Гоголя не определяется сюжетом — сюжет у него всегда бедный, скорее — нет никакого сюжета» (*Эйхенбаум*. Как сделана «Шинель» Гоголя)*, — можно применить и к повести «Нос». В ее основу положен ходячий анекдот, объединивший те обывательские толки и каламбуры о носе, о его исчезновении и появлении, которые у литературно образованных людей начала XIX столетия осложнялись еще реминисценциями из области художественного творчества. Ведь даже в 50-х годах Н. Чернышевскому новелла Гоголя «Нос» представлялась «пересказом общеизвестного анекдота»¹. А литературная атмосфера 20—30-х годов была насыщена «носологией»***.

I

Отдел «носологии» в журналах и газетах первой четверти прошлого века открывается переводом на русский язык замечательного романа Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шанди», вышедшим в шести частях с 1804 по 1807 г. Этот роман вызвал в русской литературе многочисленные подражания, например роман Якова Санглена «Жизнь и мнения нового Тристрама» (М., 1825), и укрепил в ней ряд комических приемов. «Тристрам Шанди» часто упоминался и в переводных повестях, например в «Сказках моего деда» Боте («Московский телеграф», 1828, ч. 20, № 1), в «Шагреневой коже» Бальзака, и неизменно рекомендовался читателю².

¹ *Н. Чернышевский*. Очерки гоголевского периода русской литературы: «... с Гофманом у Гоголя нет ни малейшего сходства: один сам придумывает, самостоятельно изобретает фантастические похождения из чисто немецкой жизни, другой буквально пересказывает малорусские предания («Вий») или общеизвестные анекдоты («Нос»)»***.

² Проблема «шандеизма» как литературного явления, которое имело сложную эволюцию на русской почве с XVIII в. (см. хотя бы у Карамзина «Рыцарь нашего времени»: «Отец Леонов был... израненной отставной капитан, человек лет в 50, ни богатой, ни убогой и — что всего важнее — самой доброй человек; однако ж нимало не сходный характером с известным дядею Тристрама Шанди...» — *Н. М. Карамзин*. Соч., т. III. СПб., 1848, стр. 241), в истории русской литературы почти не затронута. Ср. мои «Этюды о стиле Гоголя»; *Б. М. Эйхенбаум*. Лермонтов. Л., 1924.

Между тем нос был одним из больных мест Тристрама Шанди. «Вытаскивая Тристрама Шанди, доктор Слуп сделал из его носа яичницу» («Жизнь и мнения Тристрама Шанди». СПб., 1804, ч. II, стр. 242). И отец его горевал об этом: «Пускай бы он был дурак, осел, гусь и что хочешь,— да дай ему только порядочный нос,— и двери Фортуны перед ним отворены» (т. III, стр. 177). Проблема носа и независимо от несчастья с Тристрамом интересовала отца-Шанди. И обзор литературы «о пользах и пристойных употреблении длинных носов» занимал значительное место в рассуждениях отца-Шанди, который стремился «найти мистический и аллегорический смысл» (стр. 26) в сочинениях по этому вопросу и «разрешать носы» (стр. 49). «Тут есть над чем попотеть, братец» (стр. 26). Ведь «низшие существа... умствуют носами...» (стр. 44). Тем более что ни одна из сцен домашнего театра «не была столь забавна... как те, которые рождались от носов» (стр. 42). А между тем «мало великих гениев писали о больших носах» (стр. 16). К тому же «материя о долгих носах слишком легко была трактована всеми, которые за это принимались», исключая, впрочем, Славкенбергия. И для заполнения «праздного времени» Тристрамом Шанди рассказывается «девятая сказка десятой декады» Славкенбергия, описывающая злоключения Диго, большой нос которого возбудил подозрения у прекрасной Юлии. При этом сам Диго совсем скрывается за своим носом, который, вызывая общее любопытство и толки, постоянно отвлекается от своего носителя и олицетворяется.

«— Я вижу на нем прыщи,— сказала она (жена трактирщика.— В. В.).

— Это мертвый нос,— отвечал трактирщик.

— Он так же жив, как я сама жива,— сказала трактирщица,— и вот я его пощупаю» (стр. 75—77).

В высшей степени ярко изображена тревога, распространившаяся под влиянием слухов о носе.

«Нос учтивого иностранца поселился в ее мозгу (аббатисы.— В. В.) и наделал столько хлопот в воображении четырех главных дам ее капитула, что они во всю ночь не могли сомкнуть глаз, так что поутру они встали с постели, как тени» (стр. 82). Многие сестры, ворочаясь на своих ложах, «обчесались и ободрались почти до смерти...» (стр. 83).

«...Нос возродил всеобщий беспорядок в воображении...»

В домах, на улицах, на площадях, с равной откровенностью, с равным красноречием говорили и утверждали о нем столько странного,

Необходимо к тому же помнить, что роману типа Стерна с сознательным «обнажением приема», с причудливой игрой «образом автора», художественного «я», с разрушением художественных «иллюзий» принадлежала большая роль и в литературе Запада конца XVIII — первой трети XIX в. (ср. школу Ж. Жанена во Франции, «стернианство» Стендаля, ироническую композицию романа немецких романтиков и т. п.). Формы восприятия и разработки «шандеизма» в русской литературной среде многообразны.

Любопытен перенос термина «шандеизм» и во «внелитературный» план. В «Соборных» Н. Лескова протопоп Туберозов так писал в «демикатовой книге»: «Припоминаю невольно давно читанную мною старую книжку английского писателя, остроумнейшего пастора Стерна под заглавием «Жизнь и мнения Тристрама Шанди», и заключаю, что, по окончании у нас сего патентованного нигилизма, ныне начинается шандеизм, ибо и то и другое не есть учение, а есть особое умственное состояние, которое, по Стернову определению, «растворяет сердце и легкие и вертит очень быстро многосложное колесо жизни». — Н. Лесков. Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1902, стр. 147.

что, наконец, все разговоры на него обратились» (стр. 85—86). «Словом, каждый горел нетерпением узнать об этом происшествии» (стр. 89).

«Глубокие изыскатели природы ... разделились в своих мнениях» (стр. 94—95). Одни ученые «утверждали даже, что в природе не существует причины, которая бы воспрепятствовала человеческому носу вырасти длиною с самого человека» (стр. 92). «Весь Страсбург наполнился смятением от его носа» (стр. 78).

Но далее разворачивание мотива о носе неожиданно и характерно кончается.

С колючей преднамеренностью врезывается в изложение катастрофы, под которой разумеется «освобождение героя из лабиринта» и «приведение его из смущенного и печального состояния к состоянию спокойному и благополучному» (стр. 113), своеобразный прием обнажения схемы: автор схематически выясняет читателю композицию своей сказки и приводит его к сознанию близости заключительного аккорда, но затем сразу неожиданно обрывает рассказ.

Уже при беглом обзоре ситуаций и мотивов «носологии» у Стерна бросается в глаза сходство с ними разработкой тех же мотивов в новеллах Гоголя. И, конечно, «Тристрам Шанди» был известен Гоголю: его он мог найти в библиотеке Д. П. Трощинского (см. *Г. И. Чудачков*. Отношение творчества Гоголя к западноевропейским литературам. Киев, 1908, стр. 180). Но «Нос» Гоголя отделен от русского перевода Стерна тридцатилетним промежутком, и за это время у «носологии» успела сложиться своя история. «Жизнь и мнения Тристрама Шанди» возбудили в русской литературе интерес к мотиву о носе и вовлекли его в новые ситуации, резко разнившиеся от старой литературной традиции «похождений увеселительного шута и великого в делах любовных плута, Совестрала, большого носа».

Прежде всего сюда примыкают рассказы о злоключениях носачей. В них большой нос имел значение узла, объединяющего комические эффекты, или служил орудием обличительной сатиры. Таков, например, напечатанный в № 72 «Литературных прибавлений к «Русскому инвалиду» за 9 сентября 1831 г. «французский анекдот «Нос» (об этой газете за 1831 г. Гоголь упоминает в письме к А. С. Пушкину от 21 августа) (Письма Н. В. Гоголя. Под ред. В. И. Шенрока, т. I—IV. СПб., 1901; т. I, стр. 186.— Далее: *Письма Гоголя*, с указанием тома и стр.— *Ред.*). Здесь передавалась комически-грустная исповедь человека, вызывающего у всех отвращение, насмешки и гонения одним видом своего лица, все черты которого слились в чудовищно большой нос.

Тот же мотив вплетается в незавершенный отрывок Гоголя из предполагавшейся книги под названием «Лунный свет в разбитом окошке чердака на Васильевском Острове, в 16 линии»* (Сочинения Н. В. Гоголя. Под ред. Н. С. Тихонравова. Изд. Х. М.— СПб., 1889—1896; т. V, стр. 96—97.— Далее: *Соч. Гоголя*, с указанием тома и стр.— *Ред.*). Здесь большой нос определяет характер и обрисовку «петербургского счастливец», который, как отрицательный полюс в беспокоившей творческую фантазию Гоголя романтической антитезе «юного мечтателя» и «самодовольного существователя столицы» (*Письма Гоголя*, т. I, стр. 124), сразу же становится мишенью художественных издевательств Гоголя.

В лице существователя столицы «нельзя было заметить ни одного угла... Лоб не опускался прямо к носу, но был совершенно покат, как ледяная гора для катанья. Нос был продолжением его — велик и туп.

Губа только верхняя выдвинулась далее. Подбородка совсем не было. От носа шла диагональная линия до самой шеи. Это был треугольник, вершина которого находилась в носе».

II

Помимо новелл о похождениях носачей, роман Стерна вызвал и другую форму разработки мотива о носе. Стараясь снять с себя упреки Тристрама Шанди в слишком легкой трактовке материи о носах, русские журналы охотно давали место панегирикам носу, в которых патетически выяснялось огромное значение носа для человека. Еще Чудаков отметил помещенный в «Молве» за 1831 г. перевод коротенького шуточного произведения Цшокке «Похвала носу» (Г. И. Чудаков. Отношение творчества Гоголя к западноевропейским литературам, стр. 107). Играя метафорой, автор этой шутки то помещает нос в царство неорганической природы, рисуя его как скалу или камень, «о который разбивается бесчисленное множество поцелуев», то — представляет его в роли одушевленного благодетеля человечества — «естественного первого наставника», «у которого берут уроки наши дети» в младенческие годы, и помощника в дружбе: *«пусть один нос попросит табаку у другого, пусть вступит с ним в сношения, и ваше знакомство уже сделано»* («Молва», 1831, ч. 2, стр. 197). обстоятельно разъясняя огромное значение носа в разных возрастах и положениях человеческой жизни, панегирик носу особенно подчеркивает связь носа с честью человека (*«нос — знак чести, носимый на лице»* — стр. 196) и вслед за Тристрамом Шанди указывает на зависимость от носа процессов мышления: *«...у многих он есть явное седалище мыслей, ибо, когда ничего уже нельзя извлечь из головы, тогда обыкновенно кладут палец на нос, из которого вытекают обильные доводы»* (стр. 196). Как заключительный аккорд звучит насмешливое замечание в стиле Тристрама Шанди: «Если сей опыт дойдет до рук какого-нибудь гения и породит в нем мысль посвятить свой талант и свое перо в пользу носа и тем вознаградить несправедливость и неблагодарность человеческого рода к сей части тела, то моя цель будет достигнута, а читатели, вероятно, простят за то, что я часто заставляю их морщить нос своим длинным и скучным рассказом» (стр. 201).

«Похвала носу», помещенная в «Молве», была знакома Гоголю. Гоголь не только читал «Молву» за этот год, но иногда ее переписывал. Так, здесь он нашел образец не только той вывески, которую увидел Чичиков при осмотре города (ср.: В. В. Каллаш. Заметки о Гоголе. — «Исторический вестник», 1902, № 2, стр. 681), но и другой — бесфамильной, которую выбрал себе злополучный цирюльник: «один, с диогеновской замашкою, просто пишет...: здесь Яков; другой, напротив, чин чином: здесь Иван Василичь» («Молва», 1831, ч. 6, стр. 8—9). Ср. в одной из первых редакций «Носа»: «...на вывеске... не выставлено ничего больше, кроме: здесь живет Иван Яковлевич» (Соч. Гоголя, т. II, стр. 568).

«Похвала носу» не была единичной. Те же мотивы и те же образы повторяются в «Панегирике носу» Карлгофа, напечатанном в № 62 «Литературных прибавлений к «Русскому инвалиду» за 1832 г. Распространенно комментируется мысль о связи носа с благородством чело-

века: «... храбрый забияка и человек, у которого оскорблена честь, угрожают противнику лишением носа; они знают, что с потерей носа теряется благородство человека, что *нос есть олицетворенная честь, прикрепленная к человеку*». Уже в самой формулировке этого положения чувствуются намеки на толки об утрате и восстановлении носа, которые усердно поддерживались журнально-газетной смесью в связи с распространением ринопластики и подправлялись пикантными анекдотами. По этой же плоскости скромно скользят и эти смеющиеся слова: «О нос, чистейший нравственностью! ты вопиешь о пороках того человека, который тебя носит! Твои улики безмолвны, но *красноречивы*. Твой пунцовый цвет изобличает человека, предавшегося вполне Бахусу... Но в этом ли одном пороке ты уличаешь смертных?» Настойчиво внушается мысль о самостоятельности носа, о неполном слиянии его со «смертными»: «О нос, ты мыс, выдающийся из человека, чтобы можно было тобою любоваться со многих сторон, чтобы смертные замечали, что *ты не вовсе общее с ними* ... Ты первый можешь подвергнуться вражьи́м ударам...» С таким упорством отстаивается личная независимость носа.

В ближайшие отношения с «Панегириком носу» Карлгофа должно быть поставлено вступление к рассказу о носаче дербентском беке Гаджи-Юсуфе в повести Марлинского «Мулла-Нур», печатавшейся в «Библиотеке для чтения» за 1836 г., томе XVII, цензурное разрешение на который дано 29 июня, т. е. за несколько месяцев до появления в печати «Носа» Гоголя. Тонем панегирика с прозрачным намеком на печатавшиеся в прибавлениях к «Инвалиду» «статейки» начинается сказ о носе: «Куда, подумаешь, прекрасная вещица — нос! Да и полезная какая! А ведь никто до сих пор не вздумал поднести ему похвальной оды, ни стихов поздравительных, ни даже какой-нибудь журнальной статейки хоть бы *инвалидною прозою!*.. А что выдумали <люди> для носа, позвольте спросить, для почтеннейшего носа? Ничего! положительно ничего, кроме розового масла и нюхательного табаку, которыми развращают они носовую нравственность многих и казнят обоняние остальных. Неблагодарно это, господа, как вы хотите: неблагодарно! Он ли не служит вам верой и правдою?.. Нашалили руки — ему достаются щелчки... Господи, воля твоя... *за все про все бедный нос в ответе, и он все переносит с христианским терпением; разве осмелится иногда всхрипнуть — роптать и не подумает*».

Связь этого лирокомического сказа с «Панегириком носу» Карлгофа не подлежит сомнению: помимо намека на «инвалидную прозу», ее выдает и общность отдельных выражений («нос — вечно в авангарде», «он — докладчик и проводник души цветов к душе нашей»), и близость образов, и характер стиля.

Однако в «Мулла-Нуре» вполне рельефно выступает установившаяся ассоциация между похвальными одами носу, мотивом о носачах и заметками по поводу ринопластики. Любопытен переход от общих панегирических излияний носу к разработке мотива о носачах: «если вы хотите полюбоваться на носы, во всей силе их растительности, в полном цвету их красоты, возьмите скорее дорожную с чином коллежского асессора и поезжайте в Грузию. Но я предсказываю тяжкий удар вашему самолюбию, если вы из Европы, из страны выродившихся людей, задумаете привезти в Грузию нос на славу, на диковину». Невольно вспоминается, что и коллежский асессор Ковалев при-

вез свой недурной нос с Кавказа. А «что там за носы, в самом деле, что за чудесные носы! Осанистые, высокие, колесом, а сами так и сияют, так и рдеют; ну вот, кажется, пальцем тронь, брызнут кахетинским».

Рядом слышатся отклики толков о ринопластике:

«Да и в Дагестане, нечего бога гневить, хоть редко, а попадают такие носы, что ни один европейский *nasifex* или ринопласт, то есть носостроитель, не посмеет без стропил выкроить».

Очень ценно указание Марлинского на зависимость от этих же источников гоголевской сцены с носом Шиллера в «Невском проспекте»: «Пускай объявите вы у тифлисского шлагбаума ... нос Шиллера или Каракаллы: суета сует! На первой площадке вы убедитесь уже, что все римские и немецкие носы должны при встрече с грузинскими закопаться со стыда в землю». Однако мотив об отрезываемом или отрезанном носе, который у Гоголя впервые намечается в эпизодической сцене «Невского проспекта», еще раньше всплывает в ряде анекдотов, кружившихся около ринопластики.

III

Первые сведения об искусстве ринопластики сообщены были «Русским инвалидом» от 8 сентября 1817 г. Здесь в отделе «Ученые и художественные известия» рассказывалось, что «одной 27-летней девушке, за 9 лет перед сим вследствие нарыва лишившейся всего носа, даровал d-г Рейнер в Мюнхене другой, натуральный нос!!! В 12-й день после операции нос получил естественную теплоту, чувствительность и цвет» (стр. 840).

В «Сыне отечества» за 1820 г., ч. 64, № 35 (стр. 95—96) это событие сопровождалось комментариями: «... происшествие сие с первого взгляда покажется чудесным и несбыточным, но оно оправдано очевидцами, и возможность оно доказана здравым рассудком... Сколь смело предприятие — взять с другой части тела лоскут кожи, пересадить его на основание бывшего носа и образовать из него новый *живой органический нос*! Но оно возможно». Далее сообщалось о переводе на русский язык «превосходного сочинения» знаменитого Грефа: «Ринопластика, или Искусство органически восстанавливать потерю носа»³.

В «Сыне отечества» за 1822 г., ч. 75, № 3⁴, та же тема развивалась уже с литературными параллелями, экскурсами в область истории и обставлялась каламбурами: «Покойный Коцебу сказал в журнале своем «*Literarisches Wochenblatt*» (1819, № 15, стр. 119) следующее: «...искусство водить за нос, как известно, есть весьма древнее, и с успехом производилось во все времена. Но искусство *восстанавливать нос* есть новое и гораздо труднее древнего. Кто доньше ли-

³ В этом сочинении «увидеть можно три различные методы сего производства. Беспристрастно показаны преимущества и недостатки каждой методы. Правила производства изъяснены с точностью и подробностью. Шесть гравированных картин, изображающих особ, над коими делана была сия операция, в собственном их виде, до операции и после оной, и орудия, потребные при сей операции, составляют немалое достоинство сей книги» («Сын отечества», 1820, ч. 64, № 35, стр. 96).

⁴ Ср.: Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь. Пг., 1921*.

шался носа, тот почитался самым жалким и бедным человеком, хотя бы по уши сидел в золоте. Он имел одну ту выгоду, что ему не могли давать щелчков по носу, но выгода сия ничтожна в сравнении с несчастьем быть изгнанным из общества людей. Поддельные носы не могли сгладить сего недостатка: люди толковали о них, как жена трубача в Тристреме Шанди; и случалось, что нос оставался в руке несчастного, когда он хотел сморкнуться...» (стр. 134). Потом в кратких чертах излагалась история ринопластики: «С древнейших времен индейские брамины восстанавливали потерянные носы из лобной кожи, и сие искусство было весьма важно в такой стране, где часто режут носы. Вероятно, посредством аравитян искусство сие перешло с востока в Италию... Венецианский врач Молинетти последний занимался сим лечением в начале XVII столетия. С тех пор большая часть врачей смеялись над сею операциею, и парижский медицинский факультет решительно объявил, что она невозможна. Нашему времени предоставлено было видеть восстановление и усовершенствование ринопластики» (стр. 134—135)⁵.

Такого же характера заметки, передававшие «для пользы юношества или так, для общего любопытства» «о редких произведениях натуры», вроде исчезающих и появляющихся носов, а также носов отрезанных, находились, например, в № 35 «Северной пчелы» за 1829 г. и в № 30 за 15 апреля 1833 г. «Литературных прибавлений к «Русскому инвалиду». Последняя газета особенно долго останавливалась на исторических разысканиях об отрезанных носсах: «В Италии и Индии была некогда мода резать носы преступникам... Карл II не мог придумать жесточайшего наказания для кавалера Ковентри, который позволил себе некоторые смелые шутки на счет двух актрис, находившихся под покровительством короля... При нападении датчан многие женщины и девушки отрезали себе носы в надежде спасти тем честь свою... Кому неизвестна история жены одного парижского нотариуса, которая из мщения отрезала нос у той, к которой ревновала?.. В земле парий люди высших сословий считают самым обыкновенным наказанием отрезать нос провинившемуся своему подчиненному, так сказать, *зарубить ему на носу* его проступок. Они также не считают за грех по случаю потери собственного носа заменить его прекраснейшей формы носом

⁵ Усовершенствием ринопластики обязаны мы «некоторым английским врачам, а преимущественно почтенному Грефу. Первый опыт учинил он над молодым солдатом, у которого нос отрублен был саблею в Монмартрском сражении. Он первый соединил методу индейскую с итальянскою (при итальянской методе лоскут кожи взимался с руки выше локтя.— В. В.): при употреблении первой исцеление оканчивается в 6 недель, но на лбу остается приметный рубец, и обнажение черепа может иметь вредные последствия; того и другого можно избежать в последней методе, но при оной достигают цели не ранее года. По новой методе, весьма справедливо названной немецкою, берут главный лоскут кожи с руки, но прикрепляют оный к надлежащему месту непосредственно и без всякого приготовления: исцеление оканчивается в 6 недель и не оставляет никаких вредных или неприятных следов. Г. Грефе сообщает три любопытных истории совершенных им операций, с присовокуплением верных рисунков. Во всех трех случаях операция увенчалась самым вождленным успехом, с тою разницею, что при лечении первого больного употреблена была метода индейская, у второго итальянская, у последнего немецкая. Прежде сего думали, что восстановленные таким образом носы легко повреждаются стужею; ныне доказано, что сие несправедливо: второй из помянутых больных в январе 1818 года при стуже в 14 градусов работал в открытой кузнице без всяких вредных следствий» (стр. 135—136).

одного из рабов своих⁶. Путешественники говорят, что средство сие почти всегда удается и что для воспрепятствования преступникам, подвергающимся наказанию такого рода, заглаживать с помощью одного свое безобразие, принято за правило, отрезав нос, тотчас кидать его в огонь. Рассказывают еще, что один вор, у которого также был отрезан нос, тотчас явился к хирургу; когда же тот потребовал у него самый нос, тогда товарищи его вышли на большую дорогу и, ограбив нос у первого встретившегося им прохожего, отнесли его к хирургу, который мастерски заменил им нос, у вора отрезанный. В одной стычке солдат откусил нос у своего противника и бросил его в грязь; раненый долго копался в грязи, нашел свою потерю и отнес к лекарю. Врач, обмыв его теплым вином, приставил к прежнему месту; нос прирос — и красного рубца не видать стало».

Общественный интерес к вопросам ринопластики, выходящий далеко за пределы лиц заинтересованных, подогрет был переводом на русский язык «Ринопластики» Карла Ферд. Грефа, с именем которого (и Карпю) было связано возрождение угасшего в XVIII в. искусства возвращать людям носы. Из этой книги извлекалась газетами и журналами большая часть исторических сведений и разительных примеров реставрации носов. В предисловии к труду⁷ сочинитель рассуждал так: «Лице человека бесспорно есть такая часть тела, которая весьма разительно изъявляет превосходство его перед всеми прочими творениями, что ясно видеть можно в многообразных видах существ природы... Но после глаз важнее всего на лице есть нос, который особенностью своего вида наилучше определяет общий характер образования. Порча носа расстраивает все благороднейшие и прекраснейшие черты лица, а совершенная его потеря причиняет жалкое отвратительное безобразие. Подобно теням скитаются такие несчастные и при великом обезображении лишаются еще и ясности голоса. Появлением своим и произношением слова поселяют они всюду отвращение и ужас. Зная то, сии несчастные стократ чувствуют тягость своего положения; радостное светило бытия своего почитают они навсегда погасшим и, будучи физически и нравственно угнетаемы, часто спешат быстрыми шагами к гробу, дабы скорее сложить с себя тягостное бремя безотрадной жизни... Тщетно механика трудится сокрыть потерю носа, заменяя оный неживым веществом. Недостаток других частей тела сопряжен с большими физическими неудобствами и может быть заменен, хотя и не столь совершенно, касательно отправления оных (*functio*), но ничто так не отвратительно, как восстановление носа из мертвой массы. Мы видим людей на костылях, возбуждающих в нас сожаление, но впечатленье сие не препятствует им с удовольствием являться в общества,

⁶ Ср. в «Ринопластике» Грефа: «Отвратительное безобразие от потери носа, что в Индии и вообще в южных странах было обыкновенным следствием особенного рода наказания и жестокого мщения, служило поводом, что таким образом изуродованные не только в самой Индии, но и из отдаленных земель приходили искать помощи у искусных коомов...» (стр. 38), «кусочек носа одного невольника, который для получения себе свободы уступил оной своему господину, прирос к лицу последнего» (стр. 15) и т. п.

⁷ Полное заглавие книги: «Ринопластика, или Искусство органически восстанавливать потерю носа, исследованное в первоначальном оного состоянии и через новейшие способы производства усовершенствованное доктором Карлом Фердинандом Грефом. С немецкого перевел штаб-лекарь Александр Никитин. Печатано иждивением Медицинского департамента Министерства внутренних дел». СПб., 1821.

где всякий почитает обязанностью изъявлять им тем большее уважение. Но обезображенный в лице и частною маскою противоестественно прикрывающий свой недостаток возбуждает ужаснейшие представления, ибо воображительная сила тем более бывает занята, что стремление оной не ограничивается истиною. Почему врачебное искусство величайшую приобретает славу, когда оно, производя из оживленного вещества то, что, будучи заменено материею мертвою, оставалось бы навсегда потерянным,— не отнимает притом и других частей, и, органически производя замену потери органической, обезображенному лицу доставляет надлежащий вид и, возвращая человека обществу людей, ниспадшего возводит снова к прельщающей надежде жизни...» (стр. I—III).

IV

Газетные и журнальные заметки, извлекая из сочинения Грефа иллюстрационный материал, освещали проблему ринопластики, главным образом, с юмористической точки зрения и обставляли ее цепью «носологических» каламбуров.

Эти анекдоты и каламбуры о носе внесены в энциклопедический живописный альманах на 1836 г.— «Картины света» (М., 1836 г.), изданный А. Вельтманом. Цензурное разрешение помечено 27 января 1836 г., т. е. несколькими месяцами раньше появления в печати повести Гоголя «Нос», которая увидела свет лишь в III томе «Современника», вышедшем в сентябре 1836 г. (*Соч. Гоголя*, т. II, стр. 571).

«Как ни неприятно *быть иногда с носом*, но все-таки *сноснее*, нежели *быть совсем без носа*»,— читаем мы здесь. К утешению безносых далее сообщалось, что «в Париже издавна делают прикладные носы ... Способ пересадки отрезанных носов настолько хорошо удается, что у преступников тотчас же после казни бросали носы в огонь с целью отнять у них средство прирастить снова отрезанные носы».

Курьезной иллюстрацией величия достигнутых при такой пересадке успехов служил небезынтересный для Гоголя анекдот. «Молинетти уверяет, что отец его, получив в теплом хлебе, недолго спустя после такого наказания, нос одного итальянца, приделал его очень удачно».

«Но никогда подобный прикладной нос не сравнится с природным: просто прикладным нельзя ни сморкаться, ни нюхать табак, ни даже пользоваться чувством обоняния ... Как бы искусно ни был приставлен нос, вероятно, над искусственным носом всегда смеялись, и с тех пор быть с носом в обратном смысле значит быть осмеянным»⁸.

К этой резвой веренице «носологических» безделок нельзя не присоединить стиховых соответствий. Жанр эпиграмм нередко черпал свой яд и свои каламбуры из «носологии».

Одна из ранних «пакостей» ** А. С. Пушкина примкнет сюда. Это — эпиграмма:

⁸ Необходимо учитывать в семантике «носологических» каламбурных намеков древнюю примету, сохранявшую популярность в XVIII и XIX вв. Во французской литературе она получила формулировку в таком двустиишии (Béroalde de Verville):

Regarde au nez, et tu verras combien
Grand est cela qui aux femmes fait bien *

Лечись — иль быть тебе Панглоссом,
 Ты жертва вредной красоты,—
 И то-то, братец, *будешь с носом,*
Когда без носа будешь ты.

Любопытно, что датой этого стихотворения является 1822 — начало 1823 г. (по письму к П. А. Вяземскому*. Переписка Пушкина, т. I. СПб., 1906, стр. 61—62).

Вот две «носологических» эпиграммы А. Е. Измайлова:

— Отделали ж меня в Палате!
 Прислали мне оттуда н о с!
 — Ну, поздравляю: очень кстати.
 — Как кстати? — Да ведь ты курнос?
 Так нужен для тебя был н о с.

Соч. Измайлова.
т. I. СПб., 1849, стр. 355

«Как у тебя, брат, красен нос!»
 — А вот-с
 Пью белое вино-с!

Там же, стр. 354

В значительно обедненном состоянии эти каламбуры вошли в собрание ходячих идиоматизмов «Мой мячик» Н. И. Хмельницкого («Невский альманах на 1846 год». СПб., 1846, стр. 139—140).

Каламбурист уподобляется иному дилетанту, который, «напевая новую тему, варьирует ее на разные тоны». «Так точно и я...— пишет Хмельницкий,— напав на какое-нибудь слово, играю им, как мячиком, бросаю его во все стороны, во все фразы, перифразы, даже антифразы, если вам угодно». Первым словом, на которое наткнулся автор, «был н о с — вещь, натурально, всем известная, потому что всякий из нас более или менее с н о с о м... И этот нос, право, вещь удивительная! Кроме исключительного чувства обоняния, притупленного несколько суровостью климата, и также способностей чихать, сморкаться и фыркать, ни один член или нарост человеческого тела не имеет такого чудного свойства: в одно и то же время подвергаться и раздражительности и онемению. Дайте щелчок в н о с — и нос зашевелится; попробуйте водить за н о с — и он ничего не почувствует. Носы имеют свою характеристику, свою физиономию. В ы с у н ь т е любой нос, и я, по науке знаменитого Лафатера, Галля и самого Аристотеля, не только определю вам пол, возраст, но даже многие свойства и национальность каждого носа. Китайский, итальянский видны с первого взгляда. Русские носы не имеют отличительной физиономии: в них много татарского и немецкого. Наконец, носы можно назвать термометром человеческого счастья. Как ртуть от жара или холода, так точно и носы то опускаются, то поднимаются, смотря по тому, знобит или греет. Е с л и н о с ф ы р к а е т — ему везет. Вообще, богачи их вздернули, бедняки — повесили» (Н. И. Хмельницкий. Сочинения, т. II. СПб., 1849, стр. 467—468).

Во всем этом пассаже любопытнее всего для историка русского языка и литературы указания на общественную пользу каламбура: «...поверьте, если бы мы почаще играли таким мячиком, то скорей бы приучились владеть языком, который не довольно еще гибок для языка разговорного» (стр. 467).

V

Сталкиваясь с этими жанрами и удаляясь от них в руслу иных литературных традиций, в литературе 20—30-х годов бытовали разные формы художественной разработки мотива об *отрезанном носе*. Можно указать примеры его включения в сюжет — вне связи с областью ринопластики. Образ носача в этих композициях желателен, но не обязательен. Мотив об отрезанном носе — экзотичен. Часто встречался в восточном цикле авантюрных повестей. Указание на эту связь можно извлечь позднее и из «фантастической были» Ив. Ваненко «Еще нос» (1839): «Потерять свой нос... разумеется, очень можно, поезжайте в Турцию и повздорьте там с каким-нибудь пашою, вам отрежут нос,— да и мало ли есть на свете причин, чтобы сделаться без носа».

Но линии сюжетных движений повестей об отрезанных носачах за 30-е годы так пестры и изломанны, что пока трудно составить к ним верный путеводитель. Так, в «отрывки из Цареградской были X века» Н. Полевого, напечатанные в «Сыне отечества», 1838 г., ч. III, под заглавием «Византийские легенды» включена сказка Феонии о шести красавцах и трех красавицах, в которой комически иллюстрируется целебная сила отрезанного носа. Отрывок из романа Н. Полевого написан в риторически «ужасных» красках романтического жанра. Но «носологическая» сцена — «интермедия». Феония, мужеубийца в прошлом и будущем, развлекается песнями и сказками прислужниц. Прекрасная Зюлейка рассказывает об арабской любви Малека, а Феония с кривым носом комически повествует о несчастной страсти у греков. Шесть красавцев влюбились в трех красавиц. Трое из них (по жребию) стали счастливыми супругами. Оставшиеся трое сначала загрустили, потом решили, что им досталась лучшая доля: «...у них все — впереди». А «у счастья — крылья орлиные, но нрав женский». «Трое неженатых красавцев ходили к женатым, и так любовались счастьем их, что, видно, сглазили своих прежних товарищей», те взяли да и умерли. Вдовы в горести воздвигли мужьям пышные гробницы и дали обеты: одна велела вырезать себе болван деревянный, похожий на мужа, «и день и ночь плакала и обнимала... милый свой болван»; другая вместо болвана набальзамировала тело своего супруга и плакала над ним; третья поселилась в келье около гробницы своего мужа, «обвела гробницу потоком воды и поклялась, что, пока будет течь эта вода кругом гробницы, она не перестанет плакать» (стр. 44—45).

Красавцы усердно принялись за утешение несчастных вдов. Один легко заменил болвана, а так как на беду сухих дров не случилось — «до того ли было этой бедной вдове — думать о дровах», то пришлось из болвана извлекать тепло. «— А вот, кстати, болван моего милого покойника — какое доброе, сухое дерево — точно сам покойник мой! Он такой был добрый, что, конечно, порадует, если и по смерти на что-нибудь пригодится». Взяли бедного болвана вдовушка с утешителем, раскололи его и растопили им камин». Между тем другой красавец осушил слезы второй вдовы. Вдруг этот утешитель почувствовал сильную боль в животе. Вдова встревожилась. А больной вздыхает, что он забыл дома нос свой. «— Какой нос? — Такой нос, который у меня всегда в запасе: один халдейский лекарь продал мне человеческий нос и велел, когда заболит у меня живот, прикладывать к боль-

ному месту этот нос, и боль проходит...— Да разве это какой-нибудь заколдованный нос? — Нет, просто нос, как все носы. Ах! если бы у тебя был какой-нибудь лишний нос! — Жаль мне тебя, да только у меня, кроме моего носа, другого нет, а этого не хочется мне отрезать.— Да вот, кстати: твой покойник у тебя в доме, и нос у него цел? — Кажется, и такой еще длинный.— Нельзя ли отрезать у него и отдать мне? Он такой был добрый — при жизни позволял водить себя за нос и... верно, не откажется после смерти ссудить меня своим носом. Ведь ему все равно, с носом и без носа, а если я умру, что ему за радость? ...Вдова побежала, отрезала у покойника нос, и покойник не рассердился, а утешитель вылечился...» (стр. 45).

Вылечилась, конечно, и третья вдова от скорби своей. И вновь вдовы стали женами. Делу — венец, сказке — конец. И автор комментирует рассказ Феонии: «Сказка, которую рассказала Феона, считалась одним из остроумнейших рассказов греческой словесности того времени, словесности, которая после Гомера, Анакреона, Сафо и Феокрита щеголяла Афинодорами, Никодимами Ираклийскими, Досиадами, Музеями» (стр. 46).

Прошла ли эта традиция сказочных анекдотов об отрезанных носах, к которой примкнул Полевой, мимо Гоголя или же он отвлек ее течение в сторону своего «Носа», трудно решить с определенностью.

А между тем тема об отрезанных носах была затронута до Гоголя и в водевильной традиции — в связи с историями носачей. В 1825 г. напечатана и поставлена на сцене «волшебная опера-водевиль», переланная с французского А. И. Писаревым, — «Волшебный нос, или Талисманы и финики»⁹. Здесь представлялась история приключений Гассана, который, покинув отчий дом, искал своего счастья и с помощью чудесных средств хотел добиться Роксаны, дочери дамасского паши. Но был ею трижды вероломно обманут и лишился своих трех талисманов. В бедном и доверчивом несчастливце принимает участие (кроме его отца Али, перевоплощающегося то в жида Соломона, то в гения) Амур, который вручает ему две корзинки для волшебных фиников. Гассан с этими финиками под видом странствующего торговца идет к чертогам паши и дарит одну корзинку Роксане. Паша и Роксана в восторге начинают есть финики, но внезапно от этого лакомства у них вырастают огромные носы. Хор поет:

Друзья! Что стало с их носами?
С чего они раздулись так?
Ах! так случиться может с нами,
И может вздорожать табак.

Вплетается в диалог комическая двусмыслица «носологической» фразеологии. Паша посылает смешливую служанку «хихотать под носом своей барышни». Ищут доктора, который должен «избавить от этого носа» пашу. Является тот же Гассан под видом доктора Таноса, который «недавно вылечил славного Пегуанского слона от ужасного нароста на хоботе, что делало его очень похожим на пашу». Служанка Зюлема острит, что «г. доктор явился в одно время с носом». Паша,

⁹ Ср.: Б. В. Варнеке. История русского театра. Пг., 1916; В. Гиппиус. Гоголь. Пг., 1924 стр. 228.

предупредив доктора, что и у его дочери такой же нос (на что последовала реплика: «тем лучше»), спрашивает: «Но что скажете вы об моем носе?»

Г а с с а н. В своем роде прекрасный нос и мог бы служить за корабельный нос. Но у меня есть носовой... (В ы н и м а е т п л а т о к и с м о р к а е т с я).

З ю л е м а. Мы видим, что у вас есть носовой платок.

Г а с с а н. Совсем не то; у меня есть носовой порошок, который тотчас приведет его в надлежащую меру, хотя б он был длиною с большую китайскую стену, толщиной с колосса Родосского и остер, как египетская пирамида.

П а ш а. Избавьте от остроты.

Г а с с а н. Эта острота в крови.— Начнем операцию. (Ж м е т е м у н о с.) Что вы чувствуете?

П а ш а. Что ты водишь меня за нос».

Гассан лечит пашу нюхательным табаком из тавлинки: «Вам не нужно знать, что это; а просто понюхайте, и если после третьего чиханья нос ваш не будет валяться на полу, то, видно, уж нам не искоренить его».

Паша трижды чихает под аккомпанемент приветствий: «Желаем здравствовать!» — в последний раз в лицо Зюлеме, которая, утираясь, вопит: «На всякое чиханье не наздравствуешься».

Нос стваливается. Паша прославляет чудо доктора Таноса:

Какой искусный доктор Танос!
Он лучше наших докторов:
Они больных все водят за нос,—
Он избавляет от носов.

Продолжая чихать, паша боится, «чтоб этим чиханьем не лишиться и последнего носа».

К доктору приводят Роксану. В унижении и тоске от своего носа она готова умереть.

«Г а с с а н. Вот! Умереть! — Да если бы все те, у кого иногда растут носы, умирали... Они ведь утешаются же, и вы утешитесь».

Роксана дарит доктору все три талисмана, лишь бы он спас ее от носа. Гассан сбрасывает с себя маску, являясь в настоящем виде. Роксана раскаивается и готова дать счастье Гассану. В противном случае согласна остаться с носом. Гассан может исцелить Роксану только ценой отказа от всех талисманов. Он идет на эту жертву, и нос Роксаны исчезает. Восстанавливается в своей красе прежний. Влюбленные соединяются Амуром, которому Гассан обещает не бранить женщин.

«А м у р (Роксане). А ты помирись с мужчинами?»

З ю л е м а. Ее нос вам ручается».

Действие заканчивается куплетами с «носологическими» рефренами.

Р о к с а н а:

Пускай осудят выбор мой.
Но все со мною согласятся,
Что лучше быть его женой,
Чем с носом девушкой остаться.

Паша поет про обыкновение авторов в чужих краях:

У них, кто должен замолчать,
Так тот всех более гордится,
И нос позволено поднять
Тому, кто с носом возвратится.

Гассан изображает «героя»:

С врагом приятно в бой вступать,
За кровных весело сразиться.
И нос приятно потерять...
Но лучше с носом возвратиться.

Амур предлагает зрителям:

Судите автора и нас:
Он ожидает и боится,
Что ныне уж не в первый раз
От вас он с носом возвратится.

Так по разным жанрам блуждают «носологические» мотивы, утопая в каламбурах.

VI

К пестрому букету «носологической» литературы «занимавшие публику опыты действия магнетизма»¹⁰ присоединили новые цветы.

«Эпилептические и каталептические явления, которыми магнетисты воюют умы легковверные,— писала «Библиотека для чтения» за 1834 г., № 2 (отдел критики, стр. 32),— поражают необычайностью в перемещении чувств зрения, обоняния и слуха в оконечности пальцев и носа...» «Об очарованном конце своего носа» писал Фаддей Булгарин в «Северной пчеле» еще за 1829 г. в № 1. «Носологические» вопросы еще более усложнялись.

Значение носа не поддавалось исчерпывающему объяснению и в физиогномике¹¹, которая в руководстве по умозрительной философии Галича помещалась вслед за рассуждениями о магнетизме. В рецензии на эту книгу (полное заглавие которой было: «Картина человека, опыт наставительного чтения о предметах самопознания для всех образованных сословий, начертанный А. Галичем». СПб., 1834), помещенной в «Библиотеке для чтения» (1834, № 2), печаталось трагикомическое рассуждение: «Все части лица имеют свое значение. Одного носа определить невозможно. Нос есть вещь непостижимая... Человек все может понять, но он не в силах понять своего носа. Что значит нос? Зачем растет он на лице? Чего от людей он хочет?.. Нос! Ужасный нос! Проклятый нос! Скажи, кто ты? Откуда ты? Кончик носа есть острая скала, о которую разбиваются все умозрения».

¹⁰ «В медицине животный магнетизм то же, что романтизм в изящной словесности». — «Вестник Европы», 1826, янв., № 1.

¹¹ Была популярна версия о связи величины носа с мужскими достоинствами. Ср. у Th. Gautier (по поводу Сирано де Бержерака): «Beaucoup de physiologistes femelles tirent aussi de la dimension de cette honnête partie du visage un augure on ne

Об эту скалу, как известно, разбилось даже терпение расчетливого Шиллера, который, впрочем, легко разрешил «непостижимый» вопрос с социально-экономической точки зрения: «Я не хочу, мне не нужен нос!.. Двадцать рублей сорок копеек на один табак ... Я не хочу носа! Режь мне нос! Вот мой нос!»

VII

Таким образом, в «носологической» литературе первой половины XIX в., в которой мелькали перед глазами читателя носы отрезанные, запеченные, неожиданно исчезающие и вновь появляющиеся, даны были все элементы, легшие в основу гоголевской разработки темы о носе; намечены отдельные сцены — отрезывание носа, нос в теплом хлебе, обращение к медику, хотя они Гоголем развиты совершенно своеобразно; дан толчок к контрастной реализации некоторых каламбуров о выгодах безносового состояния, напр. о пользовании чувством обоняния, об отсутствии щелчков по носу; подготовлен семантический путь к персонификации носа и подсказан общий характер стиля: бичующий пафос романтического негодования, который звучал в отрывке из книги «Лунный свет», переходит в вульгарный стиль анекдота, с грубой преднамеренностью сгущающий комические эффекты и наивную косность бытового языка.

Позднее, в альбомной заметке, которая посвящена Е. Г. Чертковой, Гоголь так вспоминал об этой литературной традиции, лишней принося ей стилистическую дань:

«Наша дружба священна. Она началась на дне тавлинки. Там *встретились наши носы и почувствовали братское расположение друг к другу*, несмотря на *видимое несходство их характеров*. В самом деле: ваш — красивый, щегольской, с весьма приятно выгнутою линиею; а мой решительно птичий, остроконечный и длинный, как Браун, могущий навевываться лично, без посредства пальцев, в самые мелкие табакерки (разумеется, если не будет оттуда отражен щелчком). Какая страшная разница! Только между городом Римом и городом Клином может существовать подобная разница. Впрочем, несмотря на смешную физиономию, *мой нос — очень добрая скотина*: не вздергивался никогда кверху или к потолку, не чихал в угождение начальникам и начальству; словом, несмотря на свою непомерность, *вел себя очень умеренно, за что, без сомнения, попал в либералы*. Но в сторону носы.— Этот предмет очень плодовит, и о нем было довольно писано и переписано; жаловались вообще *на его глупость*, и что *он нюхает все без разбору*, и зачем *он выбежал на середину лица*. Говорили даже, что совсем не нужно носа, что вместо носа гораздо лучше, если бы была табакерка, а нос бы носил всякий в кармане, в носовом платке. Впрочем, все это вздор и ни к чему не ведет. Я носу своему очень благодарен... Он мне говорит немножко о вашем русском табаке, от которого я чихал, приятно чихал. Табак говорит мне о патриотизме, от которого я чихал довольно часто. Патриотизм говорит мне о Москве...»¹²

¹² *Письма Гоголя*, т. I, стр. 615—616. Ср. письмо к Балабиной (1838 г.) *: «Cosi a voi vi si rappresenta forse il mio naso, lungo e simile a quello degli uccelli (o dolce speranza!). Ma lasciamo in pace i nasi; è questa una materia delicata etratandosi di questa.

VIII

В художественной прозе Гоголя «носологические» каламбуры начинают явственно звенеть в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Взаимоотношения Ивана Никифоровича и Агафьи Федосеевны определяются «носологией»: «Я, признаюсь, не понимаю, для чего это так устроено, что женщины хватают нас за нос так же ловко, как будто за ручку чайника? Или руки их так созданы, или носы наши ни на что более не годятся. И несмотря, что нос Ивана Никифоровича был несколько похож на сливу, однако ж она схватила его за этот нос и водила за собой, как собачку. Он даже изменял при ней невольно обыкновенный свой образ жизни...»

Печать «носологии» носили портреты — Агафьи Федосеевны: «Агафья Федосеевна носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами» — и особенно судьи: «У судьи губы находились под самым носом, и оттого нос его мог нюхать верхнюю губу, сколько душе угодно было».

«...судья сделал языком и улыбнулся, причем нос его понюхал свою всегдашнюю табакерку...»

«Судья сам подал стул Ивану Ивановичу, нос его потянул с верхней губы весь табак, что всегда было у него знаком большого удовольствия».

«...сказал судья, обращаясь к секретарю с видом неудовольствия, причем нос его невольно понюхал верхнюю губу, что обыкновенно он делал прежде только от большого удовольствия. Такое самоуправство носа причинило судье еще более досады: он вынул платок и смел с верхней губы весь табак, чтобы наказать дерзость его».

Так у гоголевских персонажей, как у своеобразных одушевленных автоматов, отдельные члены, и особенно нос, начинают выпадать из структуры личности, сами перемещаясь в семантическую категорию лица (ср. еще о городничем: «...он вытянул свою ногу и топнул ею об пол. Эта храбрость, однако ж, ему дорого стоила, потому что корпус его покачнулся, и нос клюнул перилы») ¹³.

Если в повести о двух Иванах «самоуправство» носа судьи ничем и никем не укрощается (укротительницей носа Ивана Никифоровича выступила Агафья Федосеевна), то в «Невском проспекте» «укрощение строптивого» связано с включением в сюжет мотивов об отрезанном носе.

Эти приемы рельефно обнаруживаются в эпизодической сцене «Невского проспекта», в которой действующими лицами были Шиллер и Гофман, а главным героем — нос Шиллера.

Немецкий ремесленник с Мещанской улицы сразу же возбудил расположение юноши Гоголя. И немудрено: его в комическом виде вывела предшествовавшая литература; к тому же он был квартирохозяином Гоголя в горестную пору первых, самых жгучих петербургских разочарований. (Ср.: *Письма Гоголя*, т. I, стр. 118; ср. образ

si può facilmente restare con un palmo di naso» (стр. 477). Русский перевод: «Так, может быть, и вам видится мой нос длинный, подобный птичьему (о, сладостная надежда!). Но оставим в покое носы: это материя деликатная; трактуя о ней, легко можно остаться с носом».

¹³ См. об этом стилистическом приеме Гоголя в моей книге «Этюды о стиле Гоголя».

немецкого ремесленника с Мещанской улицы в отрывке из книги «Лунный свет». — *Соч. Гоголя*, т. V, стр. 96.)

Отрезывание носа у пьяного Шиллера мотивируется здесь огромным аппетитом носа к табаку, побуждающим бережливого немца принять меры к избавлению от своего разорителя. Тем же мотивом о нюхании табаку, но в иной обработке, Гоголь эффектно воспользовался и в повести «Нос», чтобы показать, как старался утешить нюхательным табаком безносового Ковалева чиновник, тронутый его затруднительным положением.

Кроме того, в эпизоде «Невского проспекта» можно проследить нити, которыми стягивались вокруг сюжета о носе образы сапожника и цирюльника. Еще в рассказе «Ночь перед Рождеством» метель, которая щипала Чуба за нос и мылила ему бороду и усы снегом, вызвала в творческом воображении Гоголя представление о «цирюльнике», тирански хватающем «за нос свою жертву».

Родство этого образа с Иваном Яковлевичем, который «во время бритья так тербил за носы, что они еле держались», несомненно. Но свою систему ловить нос клиента двумя пальцами Иван Яковлевич перенял у сапожника — немца Гофмана, который тоже держал нос Шиллера двумя пальцами¹⁴.

Так определяется направление ассоциативных связей, в которые вступала тема о носе. Внешние влияния могли, как выясню ниже, вставлять новые звенья в эту цепь.

Отголоски «носологии» слышатся не только в «Невском проспекте», но и в «Записках сумасшедшего». Здесь намечается тема о самостоятельной жизни носа, отделившегося от своего носителя: «...луна — такой нежный шар, что люди никак не могут жить, и там теперь живут только одни носы. И потому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся в луне. И когда я вообразил, что земля вещество тяжелое и может, насевши, размолоть в муку носы наши, то мною овладело такое беспокойство, что я, надевши чулки и башмаки, поспешил в залу государственного совета, с тем чтоб дать приказ полиции не допустить земле сесть на луну».

Но все отдельные мотивы «носологии» сплетены Гоголем в одну новеллу — «Нос», которая, как ясно из предшествующего изложения, не только не заключает ничего странного и необычного в своем сюжете, но является живым художественным откликом на злободневные разговоры и бойкие литературные темы.

IX

Сюжетная структура этой повести имела психологическую мотивировку в первоначальном тексте, где все события оказывались происходящими во сне: «Впрочем все это, что ни описано здесь, виделось майору во сне. И когда он проснулся, то в такую пришел радость, что... бросился плясать в одной рубашке по всей комнате...»*.

Сон как средство развертывания сюжета был излюбленным приемом Гоголя в первый период его творчества и вводился им так, что сновид-

¹⁴ Ср.: *Д. П. Шестаков. Личность и творчество Гоголя.* — «Чтения в обществе любителей русской словесности при имп. Казанском университете», XXIII. Казань, 1902.

дения первоначально воспринимались читателем как реальные факты, и, лишь когда у него возникало ожидание близкого конца, автор неожиданно возвращал героя от сна к действительности, которая обычно контрастно противопоставлялась сонным грезам. Точно так же и в «Носе» Гоголь всячески старался замаскировать сон майора Ковалева и внушить читателю отношение к описываемому сновидению как реальному происшествию. С этой целью он начинает речь о каждом из своих героев с указания на его пробуждение: «Цирюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано...»; «Коллежский ассессор Ковалев проснулся довольно рано...». Отгоняя от читателя подозрение, будто изображаемое действие происходит во сне, автор заставляет самого майора Ковалева пережить это предположение и решительно отвергнуть его. В первоначальной редакции этот прием совершенно обнажался: «...действительно это происшествие было до невозможности невероятно, так что его можно было совершенно назвать сновидением, если бы оно не случилось в самом деле и если бы не представлялось множество самых удовлетворительных доказательств».

Эта задняя цель автора объясняет еще одну художественную деталь новеллы. В ней законы художественного сплетения сознательно противопоставляются условиям «реального» взаимоотношения вещей, но так, что сами герои происшествия обсуждают и ощущают каждую данную ситуацию как реальный факт, хотя и поражающий их своей странностью. Иван Яковлевич «убит» странностью происшествия: «...происшествия несбыточное, ибо хлеб — дело печеное, а нос совсем не то. Ничего не разберу!..»

Майор Ковалев — весь застывший ужас и изумление. «...Мне так представилось: не может быть, чтобы нос пропал сдуру». «Он чуть не сошел с ума» «при необыкновенном зрелище превращения носа». «Он не знал, как и подумать о таком странном происшествии», о таком «явлении неизъяснимом».

Чиновник газетной экспедиции и тот удивлен: «...в самом деле, чрезвычайно странно». Даже квартальный поддался власти «странного случая». Благодаря такому приему фантастика и реализм «смешиваются в винегрет», и читатель начинает поддаваться иллюзии, что «где же не бывает несообразностей?.. А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то», так как этот фон испуга и удивления чрезвычайно реалистичен, и на нем еще ярче выступают бытовые черты повседневной жизни.

Но любопытно, что одно из действующих лиц, к которым обратился майор Ковалев за содействием в отыскании носа, не выказало никакого удивления, — это частный пристав. И понятно почему: «...он, после боевой, бранной жизни, готовился вкушать удовольствие мира», т. е. собирался уснуть. Так контрастным изображением Гоголь обострял в читателе убеждение, что, несмотря на всю «странность», «естественно-научную» необъяснимость происшествия, действие происходит наяву, и от этого все герои, посвященные в эту историю, кроме засыпающих, погружены в изумление.

Своеобразным использованием сна как приема сюжетной разработки Гоголь достигал определенного художественного эффекта: к художественному воспроизведению сновидения читатель прилагал мерку бытового повествования и поражался причудливостью композиции. Но замысел самого-то Гоголя входила имитация бессвязной отрывочности.

и бессмысленной склейки реальных элементов, как во сне. «Сон,— по определению самого Гоголя в письме к матери от 10 ноября 1835 г.,— есть больше ничего, как бессвязные отрывки, не имеющие смысла, из того, что мы думали, и потом склеившиеся вместе и составившие винегрет» (*Письма Гоголя*, т. I, стр. 355)¹⁵.

Но сон майора Ковалева выпадает из сюжетной структуры «Носа» в окончательных редакциях. От этого семантика словесного движения получает большую напряженность и остроту. Ряды реально-бытовых связей и объяснений отодвигаются вглубь, за пределы тех семантических линий, которые вовлечены в динамику сюжета, непрестанно перестраиваясь в ней. «Бытовая» логика событий, сопричастная построению художественного мира, застывает, не поспевает за его движением. Образуются разрывы, и два плана сюжетной структуры соотнесены друг с другом по принципу несоответствия («К чему все это ведет? Для какой цели? Что доказывает эта повесть? Не понимаю, совершенно не понимаю. Положим, для фантазии закон не писан, и притом действительно случается на свете много совершенно неизъяснимых происшествий...») ¹⁶. Воздвигается мир фантастической «чепухи», смысл которого постигается из внутренних семантико-синтаксических связей слов, а не из их номинативно-бытовой приуроченности и не из причинных связей между «вещами», подставляемыми под слова. Применима сюда характеристика этого процесса, сделанная L. Spitzer'ом («Motiv und Wort», в статье о Моргенштерне): «Языковое» — прежде всего объект феноменологического исследования сущности... Писатель, исходя из языка, конструирует новую логику вещей: получается не конструкция слов, но адаптация смысла к являющимся словам» ^{***}.

Однако тенденция к «реальному» оправданию новых форм предметно-смысловых соотношений остается заложенной в композиции гоголевского «Носа». Прежде всего история отрезанного носа как бы теряет свои начала и концы в сумерках пьяной жизни Ивана Яковлевича («Он думал, думал — и не знал, что подумать. «Чорт его знает, как это сделалось,— сказал он наконец, почесав рукою за ухом.— Пьян ли я вчера возвратился, или нет, уж наверное сказать не могу». Ср. от автора: «Иван Яковлевич, как всякий порядочный русский мастеровой, был пьяница страшный. ... Вместо того чтобы идти брить чиновничьи подбородки, он отправился в заведение с надписью: «Кушанье и чай» *спросить стакан пуншу ...*»). В истории же пропавшего носа майора Ковалева выплывают иногда на поверхность сюжетного движения мучительные сомнения Ковалева, во сне ли, в грезе или наяву разыгры-

¹⁵ Проф. И. Д. Ермаков, вскрывая при посредстве «Носа» всякие «скверны» (ср. стр. 91 его послесловия к изданию «Носа». — М., «Светлана», МСМХХI), как чужие, так и свои, фрейдяанские, принял сон матери Гоголя за первоначальное название повести «Нос» и пришел к такому пессимистическому выводу: «...если прочесть наоборот слово «сон», то получится «нос», ведь носа нет в действительности, нос есть сон, носов нельзя увидеть... но в то же время всякая опасность, угрожающая целостности носа, живо волнует и является источником неисчислимых страданий и унижений для того, кто не видит своего носа» (стр. 99—100. Ср. книгу И. Д. Ермакова «Очерки по анализу творчества Гоголя» *). Историк литературы и языка трудно принять и понять эти грустные думы, навеянные новеллой Гоголя на исследователя «сексуальной функции» слов. Я могу лишь выстроить литературную параллель: отношение проф. Ермакова к гоголевскому «Носу» напоминает отношение гоголевского доктора к носу майора Ковалева — во всей полноте его тонкого диагноза.

¹⁶ Так в редакции «Современника» ^{**}.

вается над ним «носологическая» фантастика («Испугавшись, Ковалев велел подать воды и протер полотенцем глаза: точно, нет носа! Он начал щупать рукою, ущипнул себя, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит». «Но авось-либо мне так представилось: не может быть, чтобы нос пропал сдуру,— подумал он...— Это, верно, или во сне снится, или просто грезится; может быть, я как-нибудь, ошибкою, выпил вместо воды водку, которою вытираю после бритья себе бороду»).

Но в общем рисунке «носологической» «нелепицы» этот фон понимается иронически. Он контрастно оттеняет семантику фантастического.

Таким образом, мотивировка сюжетного движения сном, как леса художественной постройки, убрана Гоголем. Но композиционный прием отрывочной склейки кусков сохранен и даже острее подчеркнут. В этом отношении Гоголь примыкает к традиции романтического «шандеизма» («стернианства»), обнажая многопланность сюжетной структуры. Эта традиция в литературе 30-х годов имела разнообразные формы выражения, опираясь, конечно, не на «алогическую природу» социальной среды, художественно оформляемой в творчестве Гоголя (как думает в своем наивном благочестии В. Ф. Переверзев¹⁷), а на принципы борьбы с структурной целостностью произведений «прежних схоластических и классических времен» (ср. в «Сыне отечества», 1839, т. IX характеристику «современной русской словесности» противником «романтического натурализма»: «...она вся составлена из отрывков, но это *отрывки* гениальные и объемлющие собою более, нежели *целое* прежних схоластических и классических времен») ^{18*}.

Х

Повесть «Нос», кроме авторского вступления и заключения, состоит из двух «самостоятельных» параллельных отрывков, имеющих сходный зачин («Цирюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте... проснулся довольно рано»; «Коллежский ассессор Ковалев проснулся довольно рано»), завершаемых почти тождественным рефреном («Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего неизвестно»; ср. конец второго отрывка: «...но здесь вновь все происшествие скрывается туманом, и что было потом, решительно неизвестно») и сдвинутых в один ряд в третьей, заключительной главе. А раньше логическая связь между ними намеренно разрывается. Идут раздельно две линии приключений одного и того же героя («носа»), который как бы раздваивается.

Иллюзия связи двух частей создается не столько типологическим единством мотива о носе, сколько формальным указанием на общность героя (нос именно майора Ковалева) и некоторых действующих лиц — цирюльника и квартального надзирателя. На «живую нитку», как бы «механически» скрепляются два отрезка в начале и конце.

Цирюльник Иван Яковлевич нашел в теплом хлебе нос и узнал в нем нос своего клиента — майора Ковалева, у которого действительно

¹⁷ В. Ф. Переверзев. Творчество Гоголя. Изд. 2. Иваново-Вознесенск, 1926. Глава «Гоголевская критика за последнее десятилетие», стр. 7.

¹⁸ Об «алогической», беспорядочной композиции в литературе 30-х годов см. в моей книге «Этюды о стиле Гоголя».

в то же самое время исчез нос. Невольно рождается убеждение в связи этих событий. Но далее отрезки расходятся, и нос двоятся не только в стиле автора и в глазах Ковалева, но и в понимании читателя. Нос живет на «гранях двойного бытия», то переселяясь в мир лиц, то вновь являясь в категории вещи. Однако в конце вновь возникает мысль о единстве носа под влиянием указаний квартального надзирателя на причастность цирюльника к пропаже носа именно майора Ковалева.

Но, скрепляя отрывки по концам, Гоголь стремится совершенно разединить их посередине. Поэтому он заставляет самого майора Ковалева решительно отрицать участие в исчезновении его носа со стороны Ивана Яковлевича: «...никоим образом нельзя было предположить, чтобы нос был отрезан: никто не входил к нему в комнату; цирюльник же, Иван Яковлевич, брил его еще в среду, а в продолжение всей среды и даже во весь четверг нос у него был цел,— это он помнил и знал очень хорошо; притом была бы им чувствуема боль, и, без сомнения, рана не могла бы так скоро зажить и быть гладкою, как блин». Другими словами, здесь сознательно противопоставляется сюжет об отрезанном носе, разрабатываемый в первом отрывке, истории носа майора Ковалева. Преднамеренность такого разграничения видна из работы Гоголя над черновыми редакциями, направленной на устранение ослабляющих его деталей, например была выброшена фраза Ковалева: «...да ведь каким же образом нос может пристать? Я и позабыл о том, что *уже если что отрезано, то нельзя приставить*».

Такая архитектуроника новеллы, рассчитанная на возбуждение в читателе недоумения и подозрения о бессилии автора выбраться из лабиринта несообразностей, не чужда была «стернианству» русской литературы и до Гоголя. Автор «Жизни и мнений нового Тристрама» вскрывает этот прием, имитируя «столбняк» художника: «...как Тезей в лабиринте, я запутался в рассказах своих и не знаю, как поудачнее мне выбраться на прежнюю стезю? Была же охота до такой степени все перепутать! Не знаю, с чего начать, чтобы кое-как хоть на живую нитку конец к началу пришить. Но увы! Все поздно! Не верь, читатель! Это — авторская уловка. Мы часто трудимся, как муравьи, собираем в одну кучу противоположнейшие предметы, между которыми, кажется, нет никакой связи, и все это для чего? Чтобы в поте лица своего отыскав хоть тень сходственности с истиной, высказать остроумие наше и поразить публику удивлением» (стр. 60—61). В «Носе» Гоголя композиционные формы этого типа перенесены в иной сюжетный круг. Из них выковывалась форма «неестественного гротеска».

По тому же принципу строится схема составных частей. В пределах каждого из отрывков склейка отдельных элементов, иногда не соответствующих один другому, и происходящая от этого алогичность возведены в прием творчества. Намеренно разрушены привычные ассоциации и сцепления слов и фактов. Постепенное нарастание чувства недоумения должно, по замыслу автора, разрешиться в кипучее негодование над писателем, творящим эксперимент художественного издевательства. В самом деле, все действие развивается не только по «старому правилу», постоянно применяющему «неожиданные препятствия» и «отдаление желаемого предмета», но и по плану, сознательно разрушающему привычные реальные соотношения слов и событий.

XI

Первый отрывок, разрабатывающий тему об отрезанном и запеченном носе, можно рассматривать как пародию на ситуации авантюрных романов, повествовавших о странствованиях отрезанных частей тела. Особенно соблазнительно в нем видеть пародию на те сцены авантюрного романа «Хаджи-баба» Морьера, которые под названием «Печеная голова» были напечатаны в «Московском вестнике» за 1827 г., № 4¹⁹ и в «Сыне отечества» и «Северном архиве» за 1831 г. («Сын отечества», ч. 142, «Северный архив», ч. 56, № 21 — «Повесть о жареной голове») и рекомендованы как один из самых забавных эпизодов романа («Северная пчела», 1831, № 117). Этот роман пользовался широкой популярностью у читающей публики 30-х годов («Мирза Хаджи-баба Исфгани в Лондоне». В 4 частях. СПб., 1830; *Морьер. Похождения Мирзы Хаджи-бабы Исфгани в Персии и Турции, или Персидский Жил-Блаз*. Перевод с англ. В 4 частях. СПб., 1831). В отрывке о печеной голове излагалась история странствования одной отрезанной головы, которую портной ошибкой захватил вместо узла с платьем. Он сам и его жена были перепуганы этим необычным происшествием. Портной употребляет все усилия освободиться от головы; наконец в хлебном горшке он подбрасывает ее булочнику, чтобы тот запек ее. Булочник ставит ее в парикмахерскую полуслепому цирюльнику, который принимает ее за клиента и пытается побрить.

Сюжет в первом отрывке «Носа» разворачивается, как и следовало бы ожидать в пародии на примитивную новеллу авантюрного типа, замедленным темпом. Повествование открывается стилем протокола, официальной (или газетной) реляции: «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие». Синтагма *необыкновенно странное происшествие* требует своего немедленного семантического раскрытия. В сущности весь этот зачин как бы упирается в «интонацию» двоеточия. Но объяснения непосредственно не дается: оно отодвигается «неторопливым, хотя и игривым», сказом. Рассказ от номинации героя сразу же переходит к регистрации его малейших движений и ощущений («...цирюльник Иван Яковлевич *проснулся* довольно рано и *услышал* запах горячего хлеба. *Приподнявшись* немного на кровати, он *увидел*...»; «Иван Яковлевич для приличия надел сверх рубашки *фрак* и, *усевшись* перед столом, *насыпал* соль, *приготовил* две головки луку, *взял*... нож и, *сделавши* значительную мину, *принялся* резать хлеб»). Такой прием рисовки придает повествованию комически замедленный темп описаний сценического действия, в котором лаконические реплики с контрастной эмоциональной структурой («Сегодня я, *Прасковья Осиповна*, не буду пить кофею... а *вместо того* *хочется* мне съесть горячего *хлебца* с луком...») — этому просительно-почтительному изъявлению желаний Ивана Яковлевича противопоставлено замечание его супруги а parte в таком презрительном тоне: «Пусть *дурак* *ест* хлеб; мне же *лучше*... останется кофею лишняя порция») обставлены сложными формами моторной экспрессии. Но в эту словесную цепь вторгаются авторские «вводные слова», своеобразные повествовательные коммента-

¹⁹ «Сия повесть взята из книги Adventures of Hajji-Baba of Ispahan, приписываемой Морьеру, известному своим путешествием в Персию. «Хаджи-баба» — род восточного «Жиль-Блаза»: в нем изображены все состояния».

рии, которые выполняют функцию семантических прицепков, отклоняющих сказ от его прямого течения, образующих в нем логические разрывы.

То они напоминают мозаику словесных групп, по синтаксической внешности своей организованных, но без логического оправдания. Получается острая форма комической симметрии, построенной на смысловых неожиданностях: «...фамилия его утрачена, и даже на вывеске его — *где изображен господин с намыленной щекою и надписью: «и кровь отворяют»* — не выставлено ничего более...»²⁰

То авторские вставки попадают в «непрямую» речь, где резко выделяются из словесной цепи по своей экспрессивной окраске, тем более что они и друг с другом не связаны непосредственными смысловыми переходами: «...он увидел, что супруга его (*довольно почтенная дама, очень любившая пить кофий*) вынимала из печи только что испеченные хлебы».

То авторские комментарии облакаются в форму контрастного пояснения своеобразий в речах персонажей. Такова авторская мотивировка слов Ивана Яковлевича — *вместо того*, где как будто подчеркивается тенденция к логическому оправданию необычных словесно-экспрессивных соединений: «...не буду пить кофию... а *вместо того* хочется мне съесть горячего хлебца... (То есть Иван Яковлевич хотел бы и того и другого, но знал, что было совершенно невозможно требовать двух вещей разом ...)

После того как словесная цепь так далеко откатнулась от семантики зачина, начинается возврат к «необыкновенно странному происшествию». Подготавливается явление носа, который не открывается сразу, а, так сказать, разгадывается Иваном Яковлевичем.

«К удивлению своему, увидел *что-то белевшееся*» (ср. в повести о двух Иванах: «Как только Иван Иванович управился в своем хозяйстве и вышел, по обыкновению, полежать под навесом, как, к несказанному удивлению своему, увидел *что-то красневшее в калитке*»). Неопределенная вещь исследуется («ковырнул осторожно ножом и пощупал пальцем»), комментируется («*Плотное!.. что бы это такое было?*»). Тем неожиданнее и эмоционально-разительнее оказывается узнавание носа («и вытащил — нос!..»). Во всей этой главе лексема «нос», включив в себя определение «отрезанный», движется по семантически гладкой линии смыслов, без неожиданных скачков. Она не выбегает из категории вещи в формах повествовательного сказа. Переход носа в категорию лица построен в соответствии с общим характером композиции новеллы как стремительный семантический скачок, во втором отрывке. Однако в структуре первого отрывка можно отыскать «предвестие», намеки на это превращение, правда тщательно завуалированные и снабженные отклоняющей подозрение мотивировкой. Так, в репликах Прасковьи Осиповны наблюдается некоторая двусмысленность, логическая неустойчивость фразеологических построений, впрочем оправданная сильной экспрессией негодования и гнева.

«— И слушать не хочу! Чтобы я позволила у себя в комнате лежать отрезанному носу?.. Чтобы я стала за тебя отвечать полиции?.. Вон его! вон! неси куда хочешь! чтобы я духу его не слыхала!»

²⁰ Ср.: «Вместо того чтобы идти брить чиновничьи подбородки, он отправился в заведение с надписью: «Кушанье и чай» спросить стакан пуншу...»

В синтаксическом отрезке: «Чтобы я позволила у себя в комнате лежать отрезанному носу?..» — порядок слов решительно противоречит пониманию его в смысле: «Чтобы я позволила отрезанному носу лежать у себя в комнате?..» Но отсутствие непрямого объекта при «позволила» (*кому* — что) и привычная семантическая направленность этого глагола придают сцеплению двусмысленность необычности, как бы колебля вешное значение лексемы «нос». Императивные формы междометий: «вон его! вон!» — разъясняются в следующей синтагме: «...неси куда хочешь!» Этой связью устраняется толкование их в смысле: «...они его вон!» Но все же привкус комического несоответствия остается. Еще острее это несоответствие выступает в следующем эмоционально-приподнятом требовании: «...чтобы я духу его не слыхала!» (ср. разговорное: «Чтобы и духу его здесь не было!»). И тут не снят налет, правда двусмысленный («духу»), экспрессивной персонификации носа. Но вмещенные в гневную речь супруги (образ которой, ранее определенный лишь через любовь к кофею, теперь находит полное свое сценическое завершение в пестрых красках «нелегких увещаний»), эти колебания в семантике носа не имеют характера тревожных, интригующих предвестий будущих метаморфоз отрезанного носа²¹. Так «эхо» их отзовется лишь *после явления господина носа!* Тем более что Прасковья Осиповна, создав версию о преступлении Ивана Яковлевича («Где это ты, зверь, отрезал нос?.. Мошенник! пьяница! Я сама на тебя донесу полиции. *Разбойник какой!*») — с комическим ее обоснованием: «Вот уж я от трех человек слышала, что ты во время бритья так теребишь за носы, что еле держатся», — Прасковья Осиповна в своем негодовании осталась вне догадок Ивана Яковлевича по поводу открытого им носа. А Ивану Яковлевичу после каламбурного описания его ужаса («Иван Яковлевич и *руки опустил*; стал *протирать глаза и щупать*: нос, точно, нос!..») начали открываться разные признаки носа, сузившие понятие о нем как о предмете до представления об определенной вещи: из *бесформенного «что-то» нос превращается в собственное имя единичного предмета.*

«...нос, точно, нос! и еще, казалось, как будто, чей-то знакомый... Иван Яковлевич был ни жив ни мертв. Он узнал, что этот нос был не чей другой, как коллежского ассессора Ковалева».

Узнание предполагает осмысление. Но «Иван Яковлевич стоял совершенно как убитый. Он думал, думал — и не знал, что подумать».

Смысл носа «определяется» отрицательно, путем противопоставления хлебу («по всем приметам должно быть происшествие несбыточное: ибо *хлеб — дело печеное, а нос совсем не то.* Ничего не разберу!»).

²¹ Иначе понимает «семантическую систему фраз» первого отрывка в «Носе» Ю. Н. Тынянов. Ему хочется здесь найти такую «смысловую атмосферу» носа, «данную в каждой строке», чтобы «читатель, уже подготовленный, уже втянутый в эту смысловую атмосферу, без всякого удивления читал потом такие диковинные фразы: «Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились».

В соответствии с этой задачей Ю. Н. Тынянов видит направленность к превращению носа в «нечто двусмысленное» даже в таких фразеологических сцеплениях: «Иван Яковлевич... стал... щупать: нос, точно нос! и еще, казалось, как будто чей-то знакомый».

«Я заверну его в тряпочку...» и т. п. (Ю. Тынянов. Об основах кино. — «Поэтика кино». Л., 1927, стр. 80—82 *).

Любопытно, что изучение истории текста «Носа» приводит к мысли о сознательном устранении Гоголем из первого отрывка явных намеков на будущую персонификацию носа. Ср. в рукописи Погодина: «...к величайшему удивлению увидел что-то выглядывавшее оттуда, лоснящееся и беловатое...» **.

Несбыточность же происшествия, туманно прикрытая намеком на «вчерашнее» пьянство, не устраняет реальности отрезанного носа, хотя и устраняет возможности объяснения («Чорт его знает, как это сделалось»).

Таким образом, версия Прасковьи Осиповны о преступлении Ивана Яковлевича, об его участии в отрезывании носа не утверждается. Но возможность обвинения не исключается. Впрочем, характер его остается двусмысленным. Ивана Яковлевича пугает теперь не столько история отрезанного носа, сколько перспектива открытия у него чужой вещи. «Мысль о том, что полицейские отыщут у него нос и обвинят его, привела его в совершенное беспмятство». Начинаются приключения носа в тряпке — при попытках Ивана Яковлевича «его куда-нибудь подсунуть». Но развитие темы об уничтожении улики (подбрасывание «краденой» вещи) осложняется не только вводом препятствий, вызывающих повторные попытки одного и того же действия (встречи знакомых людей, бдительность будочника «на беду»), но и сводом реалий, раскрывающих «бытовое» содержание и сюжетные функции основных повествовательных лексем. Вещи и лица в «Носе» сразу вступают в действие, сперва только названные, как бы представленные читателю лишь по именам. Их индивидуальная природа в данном художественном мире раскрывается потом. Получается своеобразный обратный порядок описаний²². Так, фрак является на Иване Яковлевиче — по переходе его с постели к столу, но определяется в своих свойствах только в связи с набором деталей для характеристики самого Ивана Яковлевича: «Фрак у Ивана Яковлевича (Иван Яковлевич никогда не ходил в сюртуке) был пегий, то есть он был черный, но весь в коричнево-желтых и серых яблоках; воротник лоснился, а вместо трех пуговиц висели одни только ниточки. Иван Яковлевич был большой циник». Любопытно, что сцена бритья коллежского асессора Ковалева, о котором раньше — при опознании носа — было лишь упомянуто как о клиенте цирюльника, — также вмещается в описание характера Ивана Яковлевича. Она не только комически утверждает «цинизм» Ивана Яковлевича, но и навеивает новые подозрения о его «преступлении», вовлекая в ткань повествования сценический образ самого пострадавшего.

Этот прием повторного «показа» вещи, с неожиданных сторон, после того как она примелькалась в динамике повествования, сослужив здесь свою службу, меняет структуру вещи, ее сюжетные функции, заставляет вещь не только двигаться вместе с сюжетом, но и ломать причудливо само движение сюжета.

Параллельный стилистический прием в изображении *процесса* состоит в обратном развитии действия, так что привычный процесс оказывается начинающимся с конца и медленно достигающим начала («Иван Яковлевич для приличия надел сверх рубашки фрак»; «Наконец достал он свое исподнее платье и сапоги, натащил на себя всю эту дрянь...»).

Так сюжет «Носа» в пределах первого отрезка все время движется какими-то переулками, то уводящими от «прямого» пути, то упираю-

²² Художественная целесообразность его вскрывается анализом работы Гоголя над текстом «Носа». Комические функции этого приема определяются тем, что «описание» теперь являются не только формой раскрытия образа персонажа, но и способом разрыва и склейки разных звеньев сюжетной цепи.

щимися в тупик, то возвращающимися к уже пройденным пунктам повествования. Вместе с тем на вершинах фабульного напряжения нить сюжета или прерывается вставкой (таков «несвоевременный» перерыв в повествовательном сказе, сопровождающийся авторскими извинениями и образуемый вставкой мнимой характеристики главного героя), или же обрывается в неизвестность («Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно неизвестно»). В этой ломкой и извилистой динамике сюжета слабеет бытовая связанность разворачивающихся событий; стираются прямые линии фабулярной логики действия.

Такова композиция первого отрывка.

XII

Второй отрезок начинает строиться по схеме параллелизма, контрастирующего с первым («Иван Яковлевич проснулся довольно рано»; «Коллежский ассессор Ковалев проснулся довольно рано»; Иван Яковлевич, «к удивлению своему, увидел... нос»; Ковалев, «к величайшему изумлению, увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место!» «Иван Яковлевич... стал протирать глаза и щупать: нос, точно, нос!»; «Ковалев велел подать воды и протер полотенцем глаза: точно, нет носа! Он начал щупать рукою...» Иван Яковлевич «достал свое исподнее платье и сапоги, натащил на себя всю эту дрянь... и вышел на улицу»; Ковалев «велел тотчас подать себе одеться и полетел»).

Контраст не ограничивается содержанием, но сказывается и в ходе развития действия: в противоположность медленному темпу повествования в первой главе, прерываемого еще сценическим воспроизведением диалога, действие в начале второй главы разворачивается чрезвычайно быстро. Оно как бы стремится догнать сюжетную цепь «Носа» из первого отрывка. Этой быстроте соответствует и стиль — энергический, волевой, построенный на моторных образах — до перехода повествовательного сказа в рассуждение («Но между тем необходимо сказать что-нибудь о Ковалеве»). Отсюда начинается игра теми же приемами задержания, как и в рассказе об отрезанном носе.

Рассуждение о коллежских ассессорах *по поводу* кавказского ассessorства Ковалева, оборвавшееся на боязливой сентенции автора («если скажешь об одном коллежском ассессоре, то все коллежские ассессоры, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счет»); отказ от именованного Ковалева коллежским ассессором в пользу звания майора — на фоне эвфемистического изображения «секретных» привычек майора, которые могут иметь своим последствием и безносие; характеристика Ковалева через нанизывание деталей («воротничок его манишки был всегда чрезвычайно чист»; «Майор Ковалев носил множество печаток сердоликовых и с гербами»); описание аксессуаров наружности путем перечисления, доведенного до абсурда («Бакенбарды у него были такого рода, какие и теперь еще можно видеть у губернских и уездных землемеров, у архитекторов и полковых докторов, также у *отправляющих разные обязанности*»²³), или путем механической мозаики слов, не-

²³ Н. С. Тихонравов указывает на чтение этого места в рукописи Погодинского древлехранилища: «...а также у отправляющих разные полицейские обязанности» —

зависимой от логики («у всех тех мужей, которые имеют полные, румяные щеки и *очень хорошо играют в бостон*»); введение несчастных случайностей («как на беду, ни один извозчик не показывался на улице, и он должен был идти пешком»; но ср. предшествующее указание: «*полетел*») — все эти способы «кривого», побочного движения сюжета, как бы разбившегося на несколько течений, вследствие быстрой смены одного другим не ощущаются болезненно, как непрерывная перетасовка, но создают иллюзию естественных переливов тона.

Однако параллелизм в развитии сюжета об исчезающем носе обрывается вследствие неожиданного переключения всего действия в новую плоскость. В репликах Прасковьи Осиповны впервые мелькнуло отношение к носу как к одушевленной субстанции. Но оно выступало как комическая форма повышенной экспрессивности. Теперь в думах встревоженного майора Ковалева слова начинают сочетаться так, что нос то возводится в категорию лица, то стремительно падает из нее в безличное «ничто», в неопределенную вещьность («Но авось-либо мне так представилось; не может быть, чтобы *нос пропал сдуру*...») Он робко подошел к зеркалу и взглянул. «*Чорт знает что, какая дрянь!*» — произнес он, плюнувши. — Хотя бы уже *что-нибудь* было вместо носа, а то *ничего!*...»).

И опять-таки это словесное раздвоение носа, вмещенное в речи взволнованного персонажа, понимается как своеобразный прием комической издевки автора над героем. Оно не обязывает к перенесению этой семантической двойственности в план повествования, хотя и подготавливает его. И уже во всяком случае оно несколько не определяет образ «личности» носа. Характерно то, что первое явление олицетворенного носа и опознание его произошло в аспекте сознания майора Ковалева. «Вдруг он встал, как вкопанный у дверей одного дома; в глазах его произошло явление неизъяснимое: перед подъездом остановилась карета; дверцы отворились; выпрыгнул, согнувшись, господин в мундире и побежал вверх по лестнице. Каков же был ужас, и вместе изумление Ковалева, когда он узнал, что это был — собственный его нос!»

Этот прием словесных метаморфоз, по отношению к носу подготовленный «носологической» традицией каламбурных превращений, вообще характерен для творчества Гоголя и имеет в нем несколько функционально отличных воплощений. Так, в ткани «Носа» контрастно использован один из любимейших словесных образов Гоголя, отмеченный проф. Мандельштамом: «превращение» в то чувство, в то состояние (или реализованную идею. — В. В.), которое должно в данный момент быть преобладающим в личности» (И. Мандельштам. О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс, 1902, стр. 140). Добавлю: не только в чувство, но и в соответствующий орган, а также в объект преследующей мысли. «Ты будешь стоять, — писал Гоголь Данилевскому, — перед Рафаэлем безмолвный и обращенный весь в глаза» (Письма Гоголя, т. I, стр. 439). Балабиной он признавался: «Удивительная весна! Розы усыпали теперь весь Рим; но обонянию моему еще слаще от цветов, которые теперь зацвели. Верите ли, что часто приходит неистовое желание превратиться в один нос, чтобы не было ничего больше — ни

и переделку объясняет давлением цензуры («при подобных пометках предложение иногда лишается смысла») *. Но всеми этими соображениями не дается ответа на вопрос, почему же «бессмыслица» сохранена Гоголем в печатном тексте «Носа» **.

глаз, ни рук, ни ног, кроме одного только большущего носа, у которого бы ноздри были в добрые ведра, чтобы можно было втянуть в себя как можно побольше благовония и весны» (стр. 498)²⁴.

Сюжетную обработку словесного построения того же типа находим в «Записках сумасшедшего», где Поприщин, поглощенный мыслью об испанском короле, весь превращается в испанского короля, и в предполагавшейся комедии «Владимир 3-й степени», в которой герой, поставивший себе целью жизни получить крест св. Владимира 3-й степени, превращался во Владимира 3-й степени. Таким образом, реализация (или, вернее — объективация) идеи и персонификация ее — один из употребительных приемов Гоголя, лежащий в основе многих его образов и сюжетных заданий. В последнем случае применение этого приема мотивируется сумасшествием героя, например в «Записках сумасшедшего», во «Владимире 3-й степени».

Тревожащая мысль может объективироваться не только в ее носителе, но и вне, когда это вызывалось требованиями сюжета. Например, в «Портрете» все люди превращались в портреты: «Все люди, окружавшие его (художника.— В. В.) постель, казались ему ужасными портретами. Портрет этот двоился, четверился в его глазах и, наконец, ему чудилось, что все стены были увешаны этими ужасными портретами, устремившими на него свои неподвижные, живые глаза. Большой... невыразимо раздражающим голосом кричал и молил, чтобы приняли от него неотразимый портрет с живыми глазами...»

Совершенную аналогию этому явлению представляет превращение носа. Но, как и следует ожидать в комической новелле, оно не мотивируется сумасшествием, а, наоборот, само мотивирует его. «Бедный Ковалев чуть не сошел с ума. Он не знал, как и подумать об таком странном происшествии». Так слово «нос», переместившись в категорию лица, накладывается на образ господина в ранге статского советника. Получается своеобразная «омонимия», создавшаяся путем поэтического развития одной семантической сферы и, следовательно, тяготеющая к разрешению в единстве. В ткань сюжета «Носа» вплетается игра двойственностью привязанных к этому слову значений. И едва ли правильно видеть в раздвоении носа непосредственное влияние «Истории о пропавшем изображении» Гофмана и еще меньше — «Чудесной истории Петра Шлемиля» Шамиссо, к тому же переведенной лишь в 1841 г., как это делают проф. Н. И. Замотин («Три романтических мотива в творчестве Гоголя». Варшава, 1902) и С. И. Родзевич («К истории русского романтизма». — «Русский филологический вестник», 1917, № 1—2, стр. 221).

Игра метафорическим и реальным значением слова довольно обычна в «Тристраме Шанди» Стерна (ср. пример — «конек», приведенный В. Б. Шкловским, — «Тристрам Шенди» и теория романа*). У Стерна этот прием иногда обнажается: «Вот тут два смысла, — вскричал Евгений, показывая пальцем правой руки на слово «щели», на 91 странице второго тома сей книги книг» («Жизнь и мнения Тристрама Шанди»,

²⁴ Ср. в «Заколдованном месте»: «И чудится деду, что из-за нее мигает какая-то харя: у! у! нос — как мех в кузнице; ноздри — хоть по ведру влей в каждую!»

Ср. в «Риме»: «В это время выглянул из перекрестного переулка огромный запачканный нос и, как большой топор, повиснул над показавшимися вслед за ним губами и всем лицом...»

т. IV, стр. 4). Очень любопытно заявление Стерна об отказе от этого приема при разработке «носологии»: «Под словом нос, в продолжение всей этой длинной главы о носах и во всех частях моей книги, где только слово нос встретится, я объявляю, что под этим словом я разумею настоящий нос — ни больше, ни меньше» (т. III, стр. 5).

Гоголь поступил обратно: заставил слово «нос» получить в глазах Ковалева двойной смысл. На реализации соединенной со словом двойственности значений основывается дальнейшее развитие сюжета. Элементы словесной игры особенно рельефно вскрываются в диалоге (резче в первоначальной редакции). Слово «нос» ставится в такие соединения, которые подчеркивают художественную условность его значения. Возникают два плана осмыслений, два контекста, которые многообразно сталкиваются, пересекаются, накладываются один на другой. Художественная действительность, утвердив свою каламбурную природу, критикуется с точки зрения «здравого смысла» и реального правдоподобия самим майором Ковалевым, который теперь не только стремится возратить себе нос, но и разоблачить бессмысленность поэтической игры. Персонаж как бы выступает с протестом против «нелепостей» сюжета.

«Как же можно, в самом деле, чтобы нос, который еще вчера был у него на лице и не мог ни ездить, ни ходить, был в мундире?»

«Только, нет, не может быть,— прибавил он, немного подумав,— невероятно, чтобы нос пропал, никоим образом, невероятно».

Но «художественная действительность» ставит всякий раз майора Ковалева перед совершившимся фактом. Она отвлекает его от логических оценок в мир сюжетных превращений носа, который, сделавшись *двусмысленным*, носился как угорелый между категорией лица и вещи и в образе лица обзавелся всеми аксессуарами личности и высокого чина, кроме носа. «Он был в *мундире*, шитом золотом... на нем были замшевые *панталоны*, на *боку шпага*... *Нос* прятал *лицо* свое в большой стоячий воротник... Нос посмотрел на майора, и *брови* его нахмурились» и т. п. Все попытки майора Ковалева указать носу его место, разоблачить «плута и подлеца» парировались самозванцем с четкостью чиновника, хорошо различающего разные ведомства.

Особенную остроту семантических неожиданностей и каламбурных столкновений развивали диалогические формы. Ведь тут перед Ковалевым стояла задача объяснить «милостивому государю», который был выше его по рангу, что он — его собственный нос. И к своему носу он применяет проникнутые чувством собственного достоинства приемы словесного воздействия, апеллируя к правилам долга и чести. В первоначальной редакции преднамеренность каламбурных сочетаний была особенно прозрачна: «Он искал *господина носа* по всем углам... *Господин*, совершенно господин! Одет, как *господин*, и пригом еще статский советник» (Соч. Гоголя, т. II, стр. 577). Соответственно с этим переход от фигурального значения слова к реальному, подготовляемый намеками («Вы должны знать свое место... и я вас вдруг нахожу и где же? — в церкви...»), ослаблялся указанием на возможность ошибки со стороны Ковалева: «Ведь вы (мой, если не ошибаюсь) мой собственный нос».

Но потом Гоголь делает игру семантическими «несоответствиями» более тонкой, устраняя те словесные сцепления, которые легко теряли двусмысленный характер. Так, в окончательной редакции сочетание

слов «господин» и «нос» разрушается, потому что оно слишком быстро устанавливало отношение к слову «нос» как к фамилии и ослабляло острую необычность последующих фраз: «Нос спрятал совершенно лицо свое... и с глубоким вниманием рассматривал какие-то товары...» К тому же оно мало мирилось с одной из дальнейших сцен — разговором Ковалева с чиновником газетной экспедиции:

«— Да что, сбежавший-то был ваш дворовый человек?»

— Какой дворовый человек!.. Но это... нос.

— Гм, какая странная фамилия! И на большую сумму этот Носов обокрал вас?

— Нос, то есть... вы не то думаете...»

Устранив сочетание «господин Нос»²⁵, Гоголь зато заменил его вложением в уста чиновника: «господин Носов» — и появление этого последнего мотивировал недоразумением.

Кроме того, вследствие устранения непосредственных предупреждений об употреблении слова «нос» в том или ином смысле, граница между реальным и фигуральным его значениями становилась трудно определенной. Тем эффективнее делались неожиданные переходы: «Мне странно, милостивый государь... Вы должны знать свое место... И вдруг я вас нахожу, и где же? Мне ходить без носа, согласитесь, это неприлично. Милостивый государь... здесь все дело, кажется, совершенно очевидно... Или вы хотите... Ведь вы — мой собственный нос!»

«...Главное то, что он разъезжает теперь по городу и называет себя статским советником... Вы посудите, в самом деле, как же мне быть без такой заметной части тела?» Замаскированный нос неуловим без помощи полиции.

После того как открыто явилась *новая маска носа*, майор Ковалев продолжает свои поиски с того пункта, на котором он остановился по выходе из дома. Он едет к полицмейстеру, но не застаёт его дома. Тогда, как сказочный герой, оказывается на распутии.

«— Пошел прямо!

— Как прямо? Тут поворот: направо или налево?»

Описание размышлений майора о том, как ему разыскать свой беглый нос, строится на постоянных столкновениях двух разных смысловых рядов, связанных со словом *нос*.

«...из собственных ответов *носа* уже можно было видеть, что для этого человека ничего не было священного и он мог так же солгать и в этом случае, как солгал, уверяя, что он никогда не видался с ним».

«Небо вразумляет» майора отправиться в «газетную экспедицию». В композицию новеллы вставляется жанровая сценка, составленная из мозаики комических прицепов и разрешающаяся напоминанием о потере Ковалевым чувства обоняния через характеристику «густоты воздуха в комнате».

²⁵ Ср. у Лермонтова в «Уланше»:

И полусонные уланы,
Зевая, сели на коней...
Мирзу не шпорит Разин смелый,
Князь Нос, сопя, к седлу прилег.
Никто рукою онемелой
Его не ловит за курок.

«...но коллежский ассессор Ковалев не мог слышать запаха, потому что закрылся платком и потому, что самый нос его находился бог знает в каких местах».

На смешении собственного и «образного» значений слова «нос» построены комические эффекты сцен Ковалева с чиновником газетной экспедиции и квартальным надзирателем. В первой сцене путаница остается без мотивировки: «Я что-то не могу хорошенько понять» — «Да я не могу вам сказать, каким образом...» Во второй — она объясняется близорукостью полицейского чиновника, причем от логической абсурдности этого объяснения Гоголь стремится отвлечь внимание читателя обычным своим способом, маскируя ее обилием подробностей, характеризующих близорукость: «и странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но, к счастью, были со мной очки, и я тотчас же увидел, что это был нос. Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит».

Однако и в диалоге между Ковалевым и чиновником газетной экспедиции игра символической двусмысленностью вскрывается посредством приведения другого примера того же словесного недоразумения, хотя убедительность такого сопоставления и оспаривается майором: «А вот, на прошлой неделе такой же был случай. Пришел чиновник таким же образом, как вы теперь пришли, принес записку, денег по расчету пришлось 2 рубля 73 копейки, и все объявление состояло в том, что сбегал пудель черной шерсти. Кажется, что бы тут такое? А вышел пасквиль: пудель-то этот был казначей, не помню какого-то заведения».

— Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, почти то же, что о самом себе».

Тут же все время нос рисуется то как подлец, называющий себя статским советником, то как нюхательная часть тела.

Словесная игра не исчерпывается колебаниями между употреблением носа в условно-метафорическом и собственном смысле.

Иногда слово «нос» в понимании майора Ковалева (и «автора») лишается своего индивидуально-конкретного, реального значения и сохраняет в себе лишь указание на свою принадлежность к категории вещи. При таком расширенном, «метонимическом» употреблении слова «нос» мотив об исчезнувшем носе незаметно для читателя подменяется мотивом о пропаже вещи вообще, причем самый способ утраты ее не обнаруживается, но делается загадочным под влиянием сбивчивых намеков то на случайную потерю²⁶, то на воровство²⁷ (ср. композиционные «колебания» в эту сторону первой главы). Соответственно этому изменяется общая канва сюжета и вводится объяснение пропажи действием нечистой силы (ср. «Пропавшую грамоту»): «Нос, мой собственный нос пропал неизвестно куда. Чорт хотел подшутить надо мною!» Такое расширенное словоупотребление даже обнажается:

«Это было, точно, не понятно. Если бы пропала пуговица, серебряная ложка, часы или что-нибудь подобное,— но пропасть, и кому же пропасть? и притом еще на собственной квартире!»

²⁶ «Вы изволили затерять нос свой? — Так точно.— Он теперь найден».

²⁷ «Странно то, что главный участник в этом деле есть мошенник цирюльник... Я давно подозревал его в пьянстве и воровстве, и еще третьего дня стащил он в одной лавочке бортище пуговиц».

В процессе этой игры Гоголем, между прочим, использованы и те каламбуры, которые он нашел в «носологической» литературе, главным образом в заметках о ринопластике: «Будь я без руки или без ноги — все бы это лучше, будь я без обеих ушей даже, все *сноснее*, но без носа человек — хоть выбрось!..» (Соч. Гоголя, т. II, стр. 582) *.

«Вы упоминаете еще о носе. Если вы разумеете под сим, что будто я хотела *оставить вас с носом*... то меня удивляет, что вы сами об этом говорите, так как я, сколько вам известно, была совершенно противного мнения...»

Ср. те же каламбуры у Достоевского в «Братьях Карамазовых» в беседе болящего маркиза с духовным отцом иезуитом:

«— Если строгая судьба лишила вас носа, то выгода ваша в том, что уже никто во всю жизнь не осмелится вам сказать, что вы остались с носом.

— Святой отец... Я был бы, напротив, в восторге всю жизнь каждый день оставаться с носом, только бы он был у меня на надлежащем месте.

— Сын мой... если вы вопиете... что с радостью готовы бы всю жизнь оставаться с носом, то и тут уже косвенно исполнено желание ваше: ибо, потеряв нос, вы, тем самым, все же как бы остались с носом...»

С того момента как беглый нос был пойман и доставлен майору распорядительным квартальным, наступает вновь семантический перелом в соотношении двух смысловых цепей, связанных с «носом». Основное течение сюжета опять начинает возвращаться в русло прямого значения лексемы «нос», но непрерывно отклоняется в сторону персонификации. Так, при водворении майором Ковалевым носа на прежнее местожительство: «*Ну! ну же! полезай, дурак!* — говорил он ему».

В то же время вплетается в канву сюжета мотив приклеивания носа (ср. выражение: «наклеить нос»).

Так своеобразно использованы Гоголем элементы, данные «носологической» литературой, особенно газетными заметками о ринопластике.

Но Гоголь сознательно затушевывал эту связь, стараясь освободить свою новеллу от того круга мыслей, среди которого, главным образом, вращалась бытовая, непечатная «носология». Он устраняет из первоначальной редакции набрасывающие тень на майора слова: «Много есть на свете разных майоров, которые не имеют даже и исподнего в приличном состоянии и таскаются по всяким непристойным местам» (Соч. Гоголя, т. II, стр. 581). Эвфемистически отрицается предположение, что сам Ковалев «был причиною» исчезновения носа. Нет! Он «пропал ни за что ни про что, пропал даром, ни за грош!» Правда, в окончатальной редакции Гоголь заставил Ковалева последовать совету чиновника газетной экспедиции, носившему первоначально характер случайной ссылки: «Если пропал (нос.— В. В.), то это дело медика. Говорят, есть такие люди, которые могут приставить какой угодно нос». В переработанной повести этот совет повлек за собою целую сцену приглашения врача. Но она развита диаметрально противоположно тем указаниям и широким обещаниям, которые давали журнальные сообщения о ринопластике. У гоголевского доктора оказался не только свой способ медицинского освидетельствования, лишающий безносых единственной выгоды их состояния (щелчки по носу), но и своеобразный взгляд на медицину вообще и на ринопластику в частности, пре-

доставляющий широкий простор действию самой природы. Для его обоснования Гоголь поспешил прибегнуть к обычному приему своему постройки речи — уверениями, советами и запугиваниями, отвлекающими внимание в сторону, постарался замаскировать намеренную противоречивость и логическую абсурдность докторского диагноза:

«Нет, нельзя... Оно, конечно, приставить можно; я бы, пожалуй, вам сейчас приставил его; но я вас уверяю, что это для вас хуже».

Явная бессмыслица этого диагноза во второй реплике доктора получает характер видимой убедительности, расплываясь среди массы слов, выражающих и порывы благого негодования, и уверения в благополучии и здоровья, и ряд советов, практически ценных. Вместе с тем и майор Ковалев готов довольствоваться гораздо более скромными результатами ринопластики, чем те, которые рекламировались: «...нет ли средства? как-нибудь приставьте; хоть не хорошо, лишь бы только держался; я даже могу его слегка подпирать рукою в опасных случаях. Я же притом и не танцую, чтобы мог вредить каким-нибудь неосторожным движением».

Как задний план драмы, строятся одна за другой сцены эротических «изъявлений» майора. Но пропажа носа никогда не ставится с ними в непосредственную связь. Напротив, она выступает все время как препятствие к подвигам на любовном поприще. И даже тогда, когда на короткий миг майор связал трагедию своего безносия с именем штаб-офицерши Подточиной, от дочери которой он потихоньку отчалил с своими комплиментами, женское участие в этом преступлении представлено им как действие «колдовок-баб».

Мотив «волхований», отвергнутый самим майором, разрешается характерной для Гоголя фантастикой слухов — с комическим, но злободневным их обоснованием: «Тогда умы всех именно настроены были к чрезвычайному: недавно только что занимали публику опыты действия магнетизма».

Таким образом, в связи с содержанием газетно-журнальной литературы, которую Гоголь называл «ярмаркой и биржей, ворочающей вкусом толпы», уясняется ряд сцен повести «Нос». Художественно претворив этот материал, Гоголь создал для него два отрывка, не законченных и намеренно освобожденных от логической связности, но объединенных общностью приемов и композиции.

XIII

Обязанный — согласно канону комической новеллы — привести Ковалева в заключение «из смущенного и печального состояния к состоянию спокойному и благополучному», Гоголь в соответствии с художественным заданием своим сперва избрал сон как средство «освобождения своего героя из лабиринта». Но введение сна для развязки повести казалось литератору той эпохи избитым приемом. Рецензент «Северной пчелы» (1834, 27 авг.) писал о «Гробовщике» Пушкина: «Развязывать повесть пробуждением от сна героя — верное средство усыпить читателя. Сон — что это за завязка? Пробуждение — что это за развязка?» И Гоголь еще до печатания освобождает свою новеллу от такой развязки, обострив «чепуху» фантастического натурализма*.

Несмотря на это, аноним, написавший в 1840 г. в подражание Го-

голю «юмористическое чудо XIX века» — «Похождения и странные приключения лысого и безносого жениха Фомы Фомича Завардынина», где слышатся отголоски и повести «Нос», прибегает ко сну как обычному приему разрешения фабулы.

«Фома Фомич ... подошел к зеркалу и, посмотревшись в него, нашел себя столько безобразным, что испугался собственной своей персоны... — Ну, и в самом деле, куда гожусь я теперь с этой безволосою головою, прости господи, с этим безносом... Нет, нет! — продолжал он, — все сгибло! пропало!»

«И Фома Фомич так сильно ударил по столу рукою, что она покраснела... — я проснулся!

Да, я проснулся! Похождение Фомы Фомича я видел во сне... И неудивительно: таких походов не может быть наяву» *.

Но и этот автор недоволен такой развязкой и предполагает, что не удовлетворен ею будет и читатель. И он присоединяет мотивировку сна: «Вы, верно, хотите знать, милостивые государи и милостивые государины, как могло это случиться, что я видел похождения Фомы Фомича во сне? Извольте... Я удовлетворю ваше желание и объясню вам все... Слушайте же!» Оказывается, что обо всех странных приключениях Фомы Фомича автору рассказал во сне демон русской литературы, вырвавшись из стклянки, в которую он был посажен бароном Брамбусом.

Но Гоголь, избегая того, что уже делалось привычным, выбрасывает сон как мотивировку композиции и оправдание контрастного конца. Из ряда звеньев выпадает одно, к которому было прицеплено несколько других. Образуется разрыв: уже не действительность противопоставляется сну, а «неизъяснимые» контрасты осуществляются в пределах одного и того же реального мира («света»): «После этого как-то странно и совершенно неизъяснимым образом случилось, что у майора Ковалева опять показался на своем месте нос» (*Соч. Гоголя*, т. II, стр. 585; редакция «Современника») ²⁸.

Тот же принцип «неизъяснимого» контраста, тот же прием немотивированного возврата героя к прежнему «благополучному» состоянию

²⁸ В переводной статье Вальтера Скотта, имевшей широкую известность в русской литературе 30-х годов («Сын отечества», 1829, т. VII, ч. 129), «О чудесном в романе» — так характеризуется форма «неестественного гротеска»: «Сей род можно было бы назвать фантастическим. Тут воображение пускается на все уродливости причуд своих и на создание сцен самых чудовищных и самых шутовских (*burlesques*). В других вымыслах, где вводится чудесное, все следует какому-нибудь правилу, здесь же воображение не прежде останавливается, пока не утомится. Сей род относительно романа, правильного, важного и комического, то же, что фарс или, лучше, гаерство и пантомима относительно комедии и трагедии. Самые неожиданные и взбалмошные превращения вводятся тут при средствах самых невероятных. Нелепости ни в чем границ не поставляются. Читателю надобно довольствоваться тем, что он смотрит на фиглярские штуки автора точно так же, как бы смотрел на опасные скачки и превращения арлекина, не стараясь искать тут никакого смысла, ниже иной цели, кроме минутного изумления. Автор, который стоит всех выше при сей отрасли романтической литературы, есть Эрнст Теодор Вильгельм Гофман...» (стр. 244—245). Вопрос о формах фантастики в поэтике Гоголя один из очередных в истории русской литературы и нуждается для своего освещения в широком историческом фоне. Необходим не только пересмотр историко-литературных традиций, но и свод эстетических пониманий проблемы фантастического в первой трети XIX в. Бессодержательна сюда относящаяся по названию статья В. Н. Державина «Фантастика в «Страшной мести» Гоголя» («Наук. зап. Харківської катедри українознавства», 1927, VI).

подчеркнут в повести Ив. Ваненка «Еще нос» («Приключения с моими знакомыми». Повести Ив. Ваненка. Ч. II, М., 1839). Отношение этой новеллы к гоголевскому «Носу», кроме заглавия, раскрывается эпиграфом из Гоголя: «Он засунул пальцы и вытащил — нос!» (стр. 69) — и рамкой к рассказу:

« — Читали ли вы рассказ нашего милого писателя Н. В. Гоголя?

— Конечно.

— Ну, а что вы об этом думаете?

— Бог знает!.. это какая-то странность, приятно рассказанная небылица — и только.

— Так вы полагаете, что это не может случиться?

— То есть потерять свой нос?

— Да-с.

— Разумеется, очень можно, поезжайте в Турцию и повздорьте там с каким-нибудь пашою, вам отрежут нос; да и мало ли есть на свете причин, чтобы сделаться без носа!..

— Нет-с, не то, совсем не то; я говорю: потерять свой нос, не понимая, каким это образом случилось!..

— Мудрено.

— Так я вам, на подобный предмет, расскажу одну историю.

— Тоже о пропаже носа?

— Нет, другое-с, о лишнем носе, о носе-нахале, который появился вдруг, неведомо откуда, подле настоящего носа, данного благодетельной природою орудием одному из пяти чувств, который, как турецкий боб, вырос в одну ночь и испортил всю фигуру одного очень солидного человека.

— Понимаю... этот рассказ будет пародия?

— Назовите его как вам угодно; уверяю вас, это истинное происшествие, которое в свое время очень довольно наделало шума...» (стр. 71).

И развивается рассказ об Артамоне Досифеиче, чиновнике 12-го класса, писавшем удивительно «четко и чисто» (стр. 72), имевшем одну странность (он «писал букву К двумя палочками, так: П. Секретарь и председатель говорили, что это сбивчиво, что так нынче не пишут! Артамон Досифеич не говорил ничего и продолжал писать К двумя палочками. Если секретарь серьезно сердился за это,— он отвечал: «Заставляйте писать другого, я не умею писать вашей р а г у л ь к и»,— так он в сердцах называл букву К».— стр. 74) и два пристрастия — к вину и воспоминаниям о «покойнице», жене своей. На вечеринке одной, когда Артамон Досифеич разговорился про покойницу, кто-то из гостей сказал, что «покойница часто *водила за нос* Артамона Досифеича» (стр. 76). Тот обиделся и ушел гневный. А дома Аксинья, кухарка, экономка и ключница, встретила его неприветливо: «...хлопнула дверь под нос Артамону Досифеичу и ушла в свою кухню» (стр. 77).

На утро следующего дня успокоившийся Артамон Досифеич «хотел, понюхав табачку, понежиться в постели еще часика полтора». Но нос все просил еще табаку. «Это показалось Артамону Досифеичу странным. Он провел рукою по носу и... представьте его изумление — ощущение представило ему вместо одного — два носа!» (стр. 78—79). Зеркальце утверждает «чудо»: «два совершенные носа, со всеми подробностями, с большими ноздрями, с переносицами и со всеми принадлеж-

ностями. И не то, чтобы один нос сидел, например, на своем обыкновенном месте, где следует, а другой был бы на нем или под ним, нет-с, два носа, расположенные симметрически, которые, начинаясь от бровей, расходились в противоположные стороны, как солнечные лучи от трехгранной призмы» (стр. 80). «Натура» устраняет все сомнения: Артамон Досифеич «берет правой рукой... раз — нос, берет с другой стороны... два — нос. Две руки — и два носа!» Это — не двоится в глазах. Это — не шишка на носу, как «у покойного столоначальника», а новый «нос, целый нос!..» И «Артамон Досифеич продолжал мять и тянуть оба носа». Он хотел было взять бритву и отрезать лишний нос, но не решался. Кроме того, сначала ведь надо узнать, какой нос — свой, какой — чужой. С виду они — близнецы: на обоих даже бородавки в одних местах. Артамон Досифеич надрезывает оба носа бритвой, чтобы сравнить степень чувствительности их. Боль — одинаковая: пришлось на обоих засыпать царапины табаком, «чтобы унять кровь». Скрывая от Аксиньи свои приращения, Артамон Досифеич закутывает лицо салфеткой, потом красным клетчатым платком и жалуется на порез губы. Аксинья не верит: она расстроена странным поведением своего повелителя:

«— Что, вы не губу порезали, а видно, по-намежднишнему, изволили себе расклеить нос?

— Какой нос?

— Вестимо какой! Чай у вас не два, а один нос» (стр. 91).

Артамон Досифеич сердится, не хочет завтракать. Аксинья уговаривает: «Ну что же *вы нос-то повесили!* Завтракайте что ли! Что? видно, голова-то со вчерашнего не своя» (стр. 93). Двуносый чиновник бьет в гнев посуду, приказывает Аксинье молчать. «Теперь я разве буду какая дура, чтобы что-нибудь сказала, — *хоть надвое расклеи себе нос,* — мне и нуждушки нет!» (стр. 95).

Артамон Досифеич решается идти к Крестьяну Крестьяновичу за медицинской помощью. Предварительно закладывает ватой ущелье между двумя носами. «...возвышенье, образовавшееся от ваты, соединило оба его носа и представило из них один длинный большой нос» (стр. 98). Не успел он укутать своего носорога, как пришел Матвей Кузьмич, задушевный приятель, и стал рассказывать о старом судье Никите Прохорыче, которому *натянула нос* дочка городничего. «Кстати, Артамон Досифеич! На что это вы завязали нос?» (стр. 100). Начинаются расспросы, сочувствия, советы. В это время входит другой приятель, инвалид с деревянной ногой, Михей Исаич, литературный родственник гоголевского городничего из повести о двух Иванях. Он настроен в вопросах «носологии» оптимистически: «Ну что же такое за беда ушибить нос, зажить — ведь его, чай, не оторвало совсем, как мою ногу» (стр. 105). Веселые «шуточки» друзей лишь томят Артамона Досифеича, и он бежит из дому по «нужному делу». Гости с Аксиньей дивятся странному, «чудному», «мудреному» происшествию. Между тем Артамон Досифеич, закутанный, пробрался к знакомой аптеке Крестьяна Крестьяновича и старается «искусно» выспросить у аптекаря, больно ли отнять какой-нибудь член, «хоть бы, например... этак, например — нос?.. Один мой знакомый ознобил, то есть отморозил себе нос... Он сделался такой гадкой, такой отвратительной», что лучше его отрезать. Крестьян Крестьянович никак не соглашается встать на точку зрения знакомого и не может понять, почему без носа жить лучше,

чем с носом. В заключение разговора требует, чтобы Артамон Досифеич показал ему свой спрятанный нос. Но тот поспешно показывает спину, выбежав на улицу. А друзья, ожидая с нетерпением возвращения Артамона Досифеича, навели справки у Крестьяна Крестьяновича, с ужасом приняли весть о покушениях Артамона Досифеича отрезать себе нос и решили силой раскрыть его тайну, т. е. нос. Между тем несчастный бродит по улицам, с горя хочет понюхать табачку, но забыта табакерка. Идет в лавку, решаетея взять лучший табак, «Собрание любви». Но вдруг, сделав шаг назад, как вкопанный остановился от изумления: «у табачника было два носа!!» (стр. 133). Продавец, однако, не смущался обилием носов и даже, на просьбу Артамона Досифеича сперва самому понюхать своего табачку, набил себе им оба носа. Взяв табак, Артамон Досифеич зашел в гостиницу, спросил «бивстекс» и стал читать «Северную пчелу». Глаза его вдруг остановились на словах: «Отрезали нос». «...В Англии поймали одного из известных тамошних мошенников и вместо того, чтобы его повесить, — отрезали ему нос» (стр. 140). Артамон Досифеич с отвращением бросает газету и занимается бифштексом. Но вдруг служитель подходит с вопросом:

«— Вы, сударь, приказывали изжарить для вас нос?

— Что?

— Изжарить нос вы приказывали?

— Ты с ума сошел!

— Виноват-с, может быть, я ошибся. Мне показалось, что вы приказали после бивстекса подать жареный нос» (стр. 141).

«— Дурак этакой!» — кричит Артамон Досифеич, поспешно расплачивается и идет прямо к своему дому. Но у ворот «над самым его ухом голосистый разнощик закричал: — *Носы паровые!*.. Не угодно ли, барин? Отличные *паровые носы!*» (стр. 142). Артамон Досифеич бросается в дом и в комнате своей, к ужасу тоже своему, находит и Матвея Кузьмича, и Михея Исаича. «Насилу явился! — сказал последний, —...что пятишься? Небось тебя не укушу за нос!» (стр. 142).

Друзья дружно атаковали Артамона Досифеича, насильно сорвали с него — при помощи Аксиньи — платок. И «они увидели ... что нос у Артамона Досифеича был весь укутан ватой и не имел никакого повреждения, а только по обе его стороны были небольшие царапины от бритвы» (стр. 147).

В послесловии описывается, как через год друзья выманили у подгулявшего Артамона Досифеича признание, «что у него в то время было два носа, и куда девался один из них, он никак не постигает. И это приключение Артамон Досифеич не почитал за пустую мечту и слышать не хотел, если его в том разуверяли» (стр. 148).

Так в повести Ив. Ваненка подчеркивается, с одной стороны, нелепица, необъяснимая внезапность «носологических» метаморфоз, с другой — сквозит смутно пародическая мотивировка их как пустой мечты перепившегося Артамона Досифеича. Гоголевский сюжет выворачивается наизнанку, но сохраняются та же «носологическая» подкладка и общие приемы ее кройки.

В окончательной редакции «Носа» внезапность такого комического разрыва, образовавшегося вследствие устранения границы между сказочно-бессмысленным сном и контрастирующей с ним реальностью, Гоголь иронически оправдывает ссылкой на «чепуху» и «неправдоподобие» того, что «делается на свете». При таких изменениях «лабиринт

несообразностей» сделался еще запутаннее, и это заставило Гоголя прибегнуть к своеобразному приему обнажения сюжетной схемы, приему, который широко применялся в произведениях, осуществлявших те же композиционные задания, как новелла «Нос». Но в структуре третьей главы, которая, в параллель с двумя первыми, начинается с пробуждения героя и «носологических» открытий, есть косвенные намеки и на отрезанный и на реставрированный нос. С одной стороны, Иван Яковлевич ведет себя перед майором боязливо, как «кошка, которую только что высекли за кражу сала». Он от окриков Ковалева «и руки опустил, оторопел и смутился, как никогда не смущался». Все это полно недосказанных намеков на «преступление» Ивана Яковлевича. Но, с другой стороны, тот же Иван Яковлевич обнаруживает не столько удивление, сколько скептицизм при виде носа майора. *«Вишь ты!» — сказал сам себе Иван Яковлевич, взглянувши на нос, и потом перегнул голову на другую сторону и посмотрел на него сбоку: «Вона! Эк его, право, как подумаешь», — продолжал он и долго смотрел на нос».*

В контрастную параллель со вторым отрезком — третий водит майора по тем же местам, в том числе и по «присутственным», чтобы он теперь всюду мог торжествовать: *«...есть нос! теперь у него, майора Ковалева, все, что ни есть, сидит на своем месте».*

И нос никому — ни встречным, ни читателю — не выдает своей тайны: *«И нос тоже, как ни в чем не бывало, сидел на его лице, не показывая даже вида, чтоб отлучался по сторонам».*

Сведши концы с концами, Гоголь обнажает отсутствие мотивировок в ходе сюжетного движения, неразрешимости «художественной действительности» в плане «бытового» правдоподобия и бытовых «приличий». И в то же время утверждает «подлинность» всего этого: *«А все, однако же, как поразмылишь, во всем этом, право, есть что-то».*

Тут Гоголь применяет характерный прием «стернианства», поддерживаемый и традицией французского романтизма 30-х годов (школа Ж. Жанена).

Иногда вплетаясь в канву намечающегося мотива и тормозя его развитие или даже совсем оттеснив его, иногда помещаясь в зачин новеллы или уходя в ее эпилог, разгорается страстный диалог, в котором «автор» попеременно разыгрывает роли то придирчивого критика, вскрывающего недостатки творческих приемов и стиля «писателя», то притворно-горячего и мнимо глубокомысленного апологета своего произведения.

Этот прием характерен для «Тристрама Шанди» Стерна. Он определяет композицию русского подражания Стерну Якова де Санглена «Жизнь и мнения нового Тристрама» (М., 1825). Здесь уже первая фраза: *«Точно так... или нет... да, точно так: 1775 года мая 20-го дня родился...»* — вызывает ропот воображаемого читателя: *«Позвольте, м. г., вам заметить. На нашем российском языке, да едва ли на каком-либо другом, нет ни единой книги, которая такое странное имела бы начало... никто книги вашей читать не станет»* (стр. 3—4). Протестующие возгласы и комическая апология (*«Но на чем основывают сии господя угрозы свои? Не на том ли, что книга моя выйдет из печати глупее всех донныне изданных и впредь издаваемых?»* — стр. 6. *«Но как я ни под каким видом и ни с кем не соглашусь, чтобы моя книга была хуже всех донныне изданных и впредь издаваемых,*

то сколь величайшую пользу может публика почерпнуть, читая оную с надлежащим примечанием от начала до конца» — стр. 24), изменив характер сюжетной разработки и вытеснив предполагавшийся мотив, «к досаде читателя» разрешаются в заключительном аккорде повести, сознательно обесмысленном и возвращающем ее к началу: «В оправдание скажу только то, что это — повествование до моего рождения. Следовательно, как еще не родившийся, имею право на снисходительность читателя, который, верно, не первый год на свете живет — мудрено ли быть умнее меня? А потому, прошу всякое суждение обо мне отложить до того времени, когда и я столь счастлив буду узреть свет дневной. Важная сия эпоха настанет, скажу, читатель, 1775 года маяя 20 дня» (стр. 70).

Видоизменение того же приема (критику стиля) находим в предисловии («без предисловия нельзя!») к «Похождениям и странным приключениям лысого и безносого жениха Фомы Фомича Завардынина». Автор писал: «...прошу вас чинно усесться в кресло терпения, положить на время сердце в бюро кротости и снисхождения». А «будущий читатель» уже делал «примечание»: «Что это за г. автор! Видишь ты, как выражается! Вот что значит просвещение!.. великолепная чепуха!..» (стр. 1).

В новелле «Нос» этот прием, не вкрапляясь в разработку сюжета, осуществлялся в эпилоге, превращавшемся в своеобразную пародию на литературную рецензию и авторский ответ. С этой точки зрения особенно любопытен стиль заключительных строк в последней редакции «Носа», мастерски подделанный под обычный тон рецензии. Достаточно сопоставить с послесловием «Носа» рецензию «Северной пчелы» (1834, № 192) на «Метель» А. С. Пушкина: «В этой повести каждый шаг — неправдоподобие. Кто согласится жениться мимоездом, не зная на ком? Как невеста могла не разглядеть своего жениха под венцом? Как свидетели его не узнали? Как священник ошибся? Но таких «как» можно поставить тысячи при чтении «Мятели». Ср. в повести «Нос»: «...в ней есть много неправдоподобного. Как Ковалев не смекнул, что нельзя через газетную экспедицию объявлять о носе?.. И опять тоже: как нос очутился в печеном хлебе и как сам Иван Яковлевич?.. Но что страннее, что непонятнее всего, — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты».

И, в согласии с общим характером описанного приема, защитительная реплика автора в заключение с «косноязычным бессилием» (мнимым, так как под ним скрыто ядовитое жало иронических намеков) возвращает читателя к исходному пункту повествования: «...подобные происшествия бывают на свете — редко, но бывают».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Из предложенного анализа повести Гоголя «Нос» следуют выводы:

1. Сюжетная конструкция «Носа» предполагает сложный смысловой контекст литературной и внелитературной («носологии») 20—30-х годов XIX в. Его раскрытие устанавливает разные формы художественной ориентации Гоголя на предшествующие литературные традиции (особенно «стернианскую»), на «низкие» жанры газетно-журнальной литературы (вроде «смеси»), на злободневный внелитературный материал, на

устный бытовой анекдот, иногда «скабрезного» характера (особенно — с точки зрения норм художественной литературы 30-х годов²⁹). Все эти тенденции характеризуют поиски Гоголем «низкой природы» — в борьбе с высокими традициями сентиментального романтизма.

2. Обратившись к жанру «фантастического, неестественного гротеска», в 30-е годы прикрепленному к имени Гофмана³⁰, Гоголь строил мир «фантастической чепухи» путем художественного развития «новой логики вещей», которая извлекалась им из форм разговорно-бытового, часто «внелитературного» языка. Утверждение на этой основе новых форм стилистического построения, отвлеченных и освобожденных от номинативно-бытовых связей слов, было в то же время процессом создания новой «художественной действительности», которая, хоть и была связана с литературными традициями, в то же время соотносилась непосредственно с действительностью быта — на принципах «несоответствия».

3. Проблема «увечного» героя, выброшенного из общества и не нашедшего защиты в государстве, разрешенная в «Носе» к «общему благополучию», указывает на своеобразное отношение Гоголя к поэтике французского романтизма, где эйдология этого типа играла существеннейшую роль, но получала трагическое разрешение. Перед исследователем возникает задача — определить формы связи поэтики Гоголя с теми литературными школами русскими и (если в этом будет необходимость) французскими, которые в 30-е годы объединились под знаком «неистового» цикла *****.

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ЦИКЛИЗАЦИИ

По поводу «Невского проспекта» Гоголя и «Исповеди опиофага» Де Квинси



I

В творчестве Гоголя период художественной переработки повествовательной «манеры Вальтера Скотта» и стилистических приемов «немецкого» романтизма (на фоне украинских традиций) теряет определенные очертания и прямое течение под жестоким натиском «неистой» поэтики. «Манера Вальтера Скотта», формы «немецкого» романтизма, «неистовая словесность» — все это не столько указания исходных пунктов «влияния», сколько обозначения живых категорий исторического процесса эволюции русской литературы в 30-е годы. Творчество Гоголя, начиная от «Страшной мести», явно тяготеет к «неистовому» циклу; произведения Гоголя (как «Кровавый бандурист») откровенно выступают под знаком «кошмарного» жанра. К числу представителей «кошмарного» жанра русские литераторы начала 30-х годов относили, рядом с писателями «юной Франции», также Матюрину (или Мечурина — по транскрипции того времени). «Ирландский писатель Матюрин, или Мечерин, человек с большим умом и дарованием, может быть назван изобретателем и предтечею «неистой словесности», бывшей недавно в такой славе во Франции, — писала о нем «Библиотека для чтения» (1834, т. VII. «Литературная летопись», стр. 24). — Ужас был его изящное, и он с бесчеловечным хладнокровием любил рассказывать глубочайшие тайны сердца, которые для того именно и сделаны тайнами, чтобы люди не рассуждали о них вслух, для собственного блага».

Романы Матюринина лихорадочно переводятся и читаются в период расцвета «неистой» поэтики (1833—1835 гг.). Его именем пользуются переводчики для раскрытия анонима французского текста нашумевшего произведения Thom. de Quincey «Confessions of an English Opium-Eater» (по-русски: «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум», соч. Матюринина, автора Мельмота. СПб., 1834)¹. И в этом романе русская публика была готова найти разгадку «неистой» фантастики Матюринина: «Теперь только оказывается, что Матюрин обязан всем опиуму» («Северная пчела», 1834, № 258).

Гоголь увлекался Матюринином². Мельмот-скиталец, «бродяга мрачный**», кочевал и по его произведениям, оставив свои следы на «Портрете» и «Мертвых душах». Особенно впечатлительны должны быть об-

¹ Об этом романе см.: М. П. Алексеев. Ф. М. Достоевский и книга Де Квинси. Отд. оттиск из 2-го тома «Ученых записок Высшей школы Одессы»*. Еще в 1920 г. я читал доклад в Библиологическом обществе о влиянии Th. de Quincey на Гоголя и Достоевского. О Матюрине и Томасе Де Квинси в связи с творчеством Достоевского можно найти несколько страниц в кн.: Л. Гроссман. Поэтика Достоевского. М., 1925, стр. 28—35.

² О нем см.: Niilo Idman. C. V. Maturin. Helsingfors, 1923.

разы Матюрина в творчестве Гоголя тогда, когда он пробивался к натурализму по разным дорогам, между прочим, и сквозь узкую полосу увлечения формами «романтически-ужасного» жанра в его нескольких разветвлениях (экзотический роман и новеллы в духе Ж. Жанена). Это — время от «Кровавого бандуриста» до «Портрета» включительно, т. е. 1832—1834 гг. Естественно предположить у Гоголя художественный интерес и к тому роману, который под именем Матюрина вышел в свет вслед за «Мельмотом-скитальцем», и поискать его отражений в произведениях Гоголя той эпохи. Не одна только значительность романа, которым увлекались долго русские литераторы, такие, как В. Одоевский, Достоевский, Тургенев (ср. письмо к А. И. Герцену от 6 дек. 1856 г.)³, наталкивает на это предположение. Опиум, вовлеченный в сюжет «Невского проспекта», также к нему приводит. Правда, о чарах опиума Гоголю могла рассказать и иная литература. В романе Жюль Жанена «La confession» автор так характеризует, между прочим, привычные формы сюжетологии «романтизма»: «Après avoir inventé le moyen âge on inventa l'Espagne... Ne croyez pas qu'on s'arrêta. Après avoir inventé l'Espagne on inventa aussi l'Orient, ses villes, d'or, ses mosquées, ses harems, la Sulamite, le Bosphore, l'opium et l'essence de roses *» (стр. 7). Из романов восточного цикла опиум легко мог быть перенесен и в другие жанры. Герой «Мертвого осла» (другого романа Жюль Жанена, за которым следовал Гоголь в «Невском проспекте») ⁴ готов был скрыться от ужасов жизни в чаду опиума. Сопоставление грез художника с упоением курителя опиума Гоголь мог найти, напр., в напечатанном в № 21 «Телескопа» за 1831 г. рассказе О. Бальзака «Страсть художника, или Человек нечеловек». Сарразин «вечером, вдоворившись заблаговременно на софе подобно турку, упоенному опиумом, составлял сам себе блаженство столь богатое, столь роскошное, сколь душе было угодно. Сперва он постепенно ознакомился с слишком живыми ощущениями, кои возбуждало в нем пение любовницы, потом приучил свои глаза видеть ее» (стр. 415). И вообще опиум как средство романтического воодушевления играл значительную роль в литературе того времени. Кн. В. Ф. Одоевский заканчивал свою новеллу (из «Ночи восьмой») «Себастьян Бах» такими словами: «Привыкший, как к жизни, к беспрестанному вдохновению, он ждал снова его благодатной росы,— как привыкший к опиуму жаждет небесного напитка» ***. Так в романтической литературе опиум возвращал мечтателю его воздушные замки. И к Гоголю мотивы об опиуме могли прийти как привычные формы литературной «действительности» его эпохи из других источников, помимо «Исповеди опиофага». Однако в структуре «Невского проспекта» есть как будто более убедительные указания на связь отдельных ситуаций и сцен этой повести с романом Де Квинси. Но могли Гоголь знать этот роман до того, как сложился в его сознании сюжет «Невского проспекта»? Ведь думают исследователи, что Гоголь окончил свою повесть в конце 1833 или в начале 1834 г. (Соч. Гоголя, т. V, стр. 591). Между тем цензурное разрешение на печатание перевода романа de Quinsey помечено датой — 21 августа 1834 г. Сле-

³ Ср. любопытные параллели к образам Де Квинси в романах К. Гамсуна: в «Мистериях» (рассказы Нагеля) и в «Голоде».

⁴ См. мою статью «Гоголь и Жюль Жанен» **.

довательно, роман не мог попасть в руки русских читателей раньше конца августа — начала сентября. Правда, можно предположить, что Гоголь ознакомился с ним во французском переводе или переложении Альфреда де Мюссе (ср. в «Bibliogr. de la France», 1828, № 40, под № 5846: «L'anglais — mangeur d'opium». Traduit de l'anglais par A. M. D.)*. Но строить предположение о непосредственном пользовании Гоголя французской переделкой романа Де Квинси стоило бы лишь в том случае, если бы были какие-нибудь конкретные и определенные указания на его необходимость. А их нет. В то же время ничто не обязывает настаивать на окончании «Невского проспекта» к началу 1834 г. Скорей наоборот: следует отрицать эту датировку. До 9 ноября 1833 г. у Гоголя было лишь «сто разных начал и ни одной повести, и ни одного даже отрывка, годного для альманаха» (*Письма Гоголя*, т. I, стр. 262). В письме к Погодину от 19 марта 1834 г. он признается, что ничего не может прислать по своей лени и «во сне времяпровождению» (стр. 284). На лень и непродуктивность работы Гоголь продолжает жаловаться в письме к И. И. Срезневскому от 1 июня 1834 г.: «Летом я ничего не делаю, кроме лежанья». К тому же в это время Гоголя по преимуществу волнуют научно-исторические замыслы и надежды. Проповедью лени и ничегонеделания дышит письмо к Максимовичу от 27 июня. Таким образом, схема «Невского проспекта» едва ли вполне определилась у Гоголя раньше июля — августа 1834 г. А окончательную обработку «Невский проспект» мог получить, как предполагает и Н. С. Тихонравов, только в конце октября или в первой половине ноября 1834 г. «Исповедь англичанина», конечно, к тому времени уже была прочитана Гоголем в русском переводе⁵. Но было ли это знакомство художественно действенным? Необходимо ли при исследовании сюжетно-тематической конструкции «Невского проспекта» обращаться к роману de Quinsey за аналогиями?

Ряд принципов построения «Невского проспекта» находит параллели в «Исповеди опиофага». Конечно, эти параллели могли возникнуть и самостоятельно, как результат общего художественного задания. Но и тогда их указание представляло бы интерес для методологии художественного творчества. Такие совпадения в произведениях с однородной сюжетной направленностью знаменательны для теории сюжета и для истории литературных форм. Однако есть мелочи, согласие в которых, не выводимое из органики обоих произведений, могло быть результатом внешнего их столкновения.

В «Невском проспекте» — два плана, которые многообразно пересекаются: мир мечты и действительность. «Существенность жалкая» в трагедии Пискарева рисовалась Гоголем в значительной мере по той канве, которую начертил Жюль Жанен. Мир грез имел в романтической поэтике устойчивые формы своего художественного воплощения. И тот своеобразный прием творчества, которым неожиданно стирались границы между бредовыми видениями и действительностью, Гоголь, взяв из широко раскрытой перед ним и его современниками сокровищницы романтической поэтики (ср. этот прием хотя бы у Гофмана),

⁵ Ср. в «Северной пчеле» (1834, № 258, 13 ноября) упоминание об «Исповеди англичанина» как книге, уже вышедшей за несколько времени перед этим, со ссылкой на давний интерес к этому роману, возбужденный «Московским телеграфом».

использовал еще в «Майской ночи». Как там, так и в «Невском проспекте» сон вводится в тот момент, когда у читателя создается иллюзия отрезвления героя от охватывающей его дремоты. «Нет, этак я засну еще здесь!» — говорил он (Левко.— В. В.), подымаясь на ноги и протирая глаза. Оглянулся...» — и пред ним расстилается волшебная картина сна.

Так и в «Невском проспекте»: «Дремота, воспользовавшись его (Пискарева.— В. В.) неподвижностью, уже было начала тихонько одолевать его, уже комната начала исчезать, один только огонь свечи просвечивал сквозь одолевшие его грезы, как вдруг стук у дверей заставил его вздрогнуть и очнуться. Дверь отворилась, и вошел лакей... Он недоумевал...» — начинается изложение сна (ср. аналогичный прием у Пушкина в «Гробовщике»).

И вот картины сонных и бредовых видений своими конструктивными элементами необыкновенно напоминают сходные ситуации «Исповеди опиофага». Здесь гоголевской фантастике обманчивого Петербурга противопоставит образ Лондона, в котором томится герой «Исповеди». «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» в системе литературных группировок русского «неистового» цикла 30-х годов должна была войти в один ряд с теми произведениями французского романтизма, в которых экзотике пейзажа и физических истязаний противопоставлены были нравственные коллизии и социальные противоречия в быту большого города (ср. школу Ж. Жанена). В романе Де Квинси эти мотивы осложнены изображением бредовых видений «мечтателя», пристрастившегося к опиуму. Разрыв «мечты» и существования сказывается постепенно в совершенном забвении героем реальной обстановки и полной погруженности его в мир ужасных грез. В предисловии «К читателю» автор характеризует свою книгу как «печальную исповедь», рисующую картины «нищеты» и «душевных недугов», исповедь, в которой герой обнажает «себя перед глазами публики»*. «Нескромною рукою,— пишет автор,— поднимаю покров, коим бедность и заблуждение стараются укрыть себя». Композиционной вершиной романа является история героя после прибытия его в Лондон. «Здесь-то начинается последний и самый печальный период моих долговременных страданий; я назову его пароксизмом моего душевного недуга». Томления голода, холод бездомного бродяжничества, ночевки в большом пустом доме вместе с десятилетней нищей девочкой, изнемогавшей от голода, стужи и страха пред привидениями и хозяином-преступником, являются фоном, на котором раскрывается трагическая суета повседневной жизни столичного города. И в нем, этом хаосе городского быта, мучится мечтатель, «живущий одной внутренней, духовною жизнью». «Я был всегда мечтателем, а бедствия, коих был поперемеженным свидетелем и жертвой, умножили мою склонность к меланхолии». Образ мечтателя возносится над призрачной картиной Лондона: «Город Лондон с его колокольнями и крышами домов, тонувших в дыме и тумане, представлял печальную землю с ее бедами и могилами, всегда позабытыми и всегда на ней приметными». Это превращение образа Лондона в символ всей сущности жалкой — черта, лишней раз сближающая «Невский проспект» Гоголя с романом Де Квинси.

Но больше всего соответствий открывается в истории любви героя к созданию, черты которого глубоко врезались в его сердце,— к падшей девушке Анне, «одной из несчастных, без всякого стыда, без вся-

кой причины стыдиться»⁶. С ней у героя устанавливаются отношения «самые честные и невинные». «Истинный мудрец отличается сим добродушием и кротостию сердца; образованный класс и простой народ, преступник и невинный — ему должны быть все знакомы». И герой «Исповеди», встретив Анну на улицах Лондона, полюбил ее, но затем надолго теряет ее из виду. И через некоторое время неожиданно находит ее на балу. И эта картина бала очень близка к сонному видению Пискарева. В композиции сна художника можно предполагать внешние влияния, сложившие первоначальную, простую схему новеллы и не вполне слившиеся с ней. Ведь содержание сна в общих чертах уже раз было дано в тяжелых думах Пискарева о падшей красавице: «Она бы составила божество в многолюдном зале, на светлом паркете, при блеске свечей, при безмолвном благоговении толпы поверженных у ног ее поклонников...» Когда же эти грезы реализовались во сне, то они облеклись в формы того бала, который описан в романе Де Квинси. В описании Гоголя больше риторики, чередующейся с натуральными сценами, и крикливее краски, чем у Де Квинси, и выступает выпукло гиперболизм сновидения. Но канва рисунка у Гоголя и Де Квинси одна и та же.

Пискарев сначала «прислонился с боязнью к колонне». Герой «Исповеди», «сложив руки на грудь», удалился сразу «в глубину зала и там, опершись об колонну, начал делать наблюдения» («Исповедь...», стр. 88).

Пискарев, увидевши красавицу, «употребил все усилия, чтобы раздвинуть толпу и рассмотреть ее», выбравшись из своего угла, но «какая-то огромная голова с темными курчавыми волосами заслоняла ее непрестанно». Затем, при виде своего запачканного сюртука, он, «потупив голову, хотел провалиться, но провалиться было решительно некуда... Со страхом поднял он глаза... «Это она!» — воскликнул он почти во весь голос». Автор «Исповеди» подвергся тем же испытаниям, увидев внезапно красавицу, которую «окружала толпа молодых людей»: «Любопытство меня подстрекнуло; но в то время когда я приподнимался, чтобы увидеть ее сквозь головные уборы и перья, какое-то горестное чувство кольнуло мне в сердце, и трепет пробежал по всем моим членам: я упал на стул. Не могу сказать, что я увидел. Когда опамятовался, в голове моей перемешаны были шелковое платье, лилейная грудь, локоны черных, как гебен, волос... — Это она! — думал я. — Наконец, я ее видел!» (стр. 89).

Пискарев ждал окончания «долго длившегося танца», чтобы подойти к красавице. Герою «Исповеди», у которого «душа вся была зрение», не верилось, что в блестящую даму превратилась та падшая девушка, с которой блуждал он по Лондону. «Странное видение! Ужели я ошибся? Тот был бы в глазах моих безумцем, кто сказал бы, что я ее увижу здесь и в таком виде». И ему тоже, как Пискареву, «надобно было ждать окончания длинного танца ... Тогда... я ее увидел... Мне пришло на мысль сейчас подойти к ней».

⁶ Необходимо иметь в виду, что отношения героя «Исповеди» к Анне из Оксфорд-стрита подверглись переработке у Альфреда де Мюссе. И русский перевод воспроизводил ту версию их, которая приспособлена к поэтике французского романтизма. Таким образом, для русской литературы роман Де Квинси (Матюрина) является, в сущности, выражением поэтики Французской «неистовой словесности».

Полного параллелизма между Де Квинси и Гоголем в дальнейшем развитии сцены бала не наблюдается. Герой «Исповеди» и художник «Невского проспекта» хотя и выполняют одну и ту же сценическую «задачу», но осуществляют различные «рисунки движений».

Правда, в «Невском проспекте» Гоголь должен был дважды во время бала завязывать беседу между Пискаревым и красавицей, но каждый раз обрывать ее до начала объяснений. Пискарев, по желанию автора сделавшийся чудесно проворным, в мгновение ока «растолкал толпу» и «был уже на другом конце зала», где хотела на свободе переговорить с ним красавица. Но ее увел не вовремя, т. е. вовремя для развития сюжета, «довольно пожилой человек». Герой «Исповеди» не был настолько счастлив: «Я хотел выйти из моего угла... Я находился на одном конце залы, и все матушки, тетки и старшие сестрицы сидели передо мною». Для Пискарева бал, конечно, мог быть лишь «прекрасным сном». И он хочет жить сновидениями. Но «сон начал оставлять его вовсе». «Желая спасти единственное свое счастье, он употреблял все средства, наводящие сон, и, наконец, прибегнул к опиуму. Жизнь его опять началась...» Сцена добывания опиума у персиянина включена Гоголем в текст позднее (*Соч. Гоголя*, т. V, стр. 597). Опиум как средство продолжить сон и мечты, им навеваемые, выполняет однородную сюжетную функцию в повести Гоголя и в романе Де Квинси: описание грез Пискарева, вызванных приемами опиума, растворяется в причудливой фантастике грез опиофага Де Квинси. На высшей степени вдохновения опиофаг «любит уединение; толпа теснит его; даже музыка становится наслаждением грубым и чувственным. Он ищет тишины, безмолвия, источника глубоких дум и размышлений высоких, усладительных» («Исповедь...», стр. 72). И один круг таких мечтаний опиофага у Де Квинси был заполнен образом красавицы, который стал для героя большей реальностью, чем окружающая жизнь. «Действие опиума продолжало мечту, которая без того исчезла бы, как тень, и даже, могу сказать, осуществляло ее, ибо если впечатление продолжительно и сильно, если оно оставило в душе глубокие следы, то зачем называть его мечтою!» (стр. 76).

«О, как хорошо сидит она,— мечтал Пискарев,— у окна деревенского светлого домика! Наряд ее дышит такой простотой, в какую только облекается мысль поэта. ...Все в ней скромно... Как хороша рука ее, стиснутая волосяным браслетом! Она говорит ему со слезою на глазах...»

И автор «Исповеди» «не только вечером, но даже днем видел ее часто за решеткой; солнце сквозь опущенные шелковые занавески проливало слабый свет... В открытое окно неслись из сада тихие отзвуки гула от падения водопадов; и она, полузакрытая покровом, покоилась на бледно-лазурном диване, и мнилось, я по целым дням сидел подле нее, говорил с ней, любовался ею, сливаясь вместе взорами, гладил рукою ее бархатное или шелковое платье, иногда ее нежную и маленькую ручку» (стр. 77).

И «самое радостное» из сновидений Пискарева — картина тихого семейного счастья являлась в мечтаниях и автору «Исповеди»: художник должен нарисовать его «сидящего за столом, перед затопленным камином... сделайте одолжение, нарисуйте мне молодую прекрасную жену, которая бы сидела подле меня» (стр. 109—110).

Эти грезы представляют резкий контраст с той реалистической

сценой свидания, после которой Пискареву ничего не оставалось делать, как только покончить с жизнью. Иначе — трагедия Пискарева слилась бы с «Исповедью» опиофага, грёзы которого у Де Квинси к концу романа сгустились в вихрь мучительных кошмаров.

После этих сопоставлений естественно ждать вывода: сюжетная композиция «Невского проспекта» находится в некоторой зависимости от «Confessions» Де Квинси. Конечно, это утверждение возможно. И его историко-литературный смысл тогда раскроется в такой форме. Гоголь, преодолевая свой юный сентиментализм и «деревенские», захолустные мотивы вальтер-скоттовского типа, ищет материала для романтических тем в коллизиях сложного, лихорадочно-пестрого столичного быта. Многопланность художественного изображения Петербурга являла резкий контраст с сентиментальным примитивизмом сельских идиллий, и переход от одной тематики к другой представлял естественный художественный процесс диалектической смены отживающих форм новыми. Проходя через эту стадию художественной реформации — рядом с другими своими литературными современниками, Гоголь зорко присматривался к тем переводным романам, в которых уже предложены были новые краски, новые приемы рисовки мрачного, обманчивого, фантастического города как антитеза светлой «литературной» сельской простоте. И роман Де Квинси, в котором сквозь чад опиума с извращенной утонченностью выступал туманный Лондон, и роман Жюль Жанена, в котором ужасы города, раскрытые со всех сторон, явственно противопоставлялись сентиментальной тишине сельских идиллий — в чисто литературном плане, — оба могли предноситься творческому сознанию Гоголя, когда он создавал в тех же тонах гротескно-романтической фантастики свой «Невский проспект».

Но смысл сопоставлений «Невского проспекта» Гоголя и «Confessions» de Quinsey может быть повернут и в иную, более бесспорную сторону.

II

Сопоставление художественных произведений, если оно мотивируется лишь хронологически и психологически, остается внешним. Его результат в лучшем случае — дополнение к каталогу литературных соответствий. А сам этот каталог — в своем стремлении свести к ограниченному числу абстрактных схем все разнообразие индивидуально-стилистических вариаций воплощения той или иной «темы» — выполняет функции «больничного листка» в психологии художественного творчества. В истории же литературы его роль — и того меньше: здесь указание соответствия служит поводом к туманному разговору о «влияниях». А у этого разговора — несколько окончаний, и все безрадостны, т. е. с научной точки зрения безрезультатны. Безрезультатные окончания тянутся в бесконечность. Когда в «историю литературы» вмещается история индивидуальных творчеств, то указания «влияний» определяют (очень неполно и сомнительно) «круг чтения» художника и методы пользования им. У дверей «мастерской художника» сваливается груда «товара», из которого будто бы он «кроил» или перекраивал свои произведения *. Но ведь ясно, что характером «товара» (даже если допустить, что он восстановлен с полной истинностью) меньше

всего определяется сущность мастерства. Не спасает положения оговорка, что надо искать соответствий не «материала», а принципов его организации, соответствий в художественных приемах. Нити таких соответствий тянутся от художника по разным направлениям к предшествующей, современной ему и последующей разноязычной литературе. В этом плане само понятие приема как принципа художественных соотношений, как некой абстрактной схемы стилистической организации оказывается опасным по широте своего объема. Оно грозит стать внеисторической, отвлеченной нормой уловления формальных сходств по «характерным», но внешним признакам. Понятие «функции» не способствует укреплению в этой сфере понятия приема, а лишь подчеркивает методологическую трудность их сочетания с вопросом о «влияниях». Проблема «функциональной значимости» связана с отношением к приему как некой художественно-методологической категории (соответствующей, скажем, грамматическим категориям лингвистики), более устойчивой и общей, чем ее текущие конкретные функциональные разновидности, обусловленные в своей семантике формами соотношений с структурой целостных произведений и непрерывно видоизменяющиеся в историческом движении литературных систем. Но в этом смысле «приемы» и даже комбинации их (если изучать их в литературно-историческом плане, сводя к некоторому единству бесконечное многообразие форм их функциональной индивидуации) трудно рассматривать как продукты индивидуального «влияния»: они, как и грамматико-семантические категории в языке, коллективны, они — достояние литературной школы, иногда разных школ эпохи (даже в разных странах). Правда, патент на их канонизацию отдается обычно «вождю», главе школы или вообще какому-нибудь «заметному» писателю. Но имя художественной индивидуальности, к которой прикрепляются эти приемы, чаще всего является, в сущности, названием одной из могущественнейших коллекций их за данную эпоху — ранее всего организовавшей и отмеченной. Оно — условный знак и менее всего индивидуально*. Оно — не собственное имя, а общее понятие, название литературной категории. Если в нем иногда и можно отыскать «этимологический» смысл и отнесенность к индивидуальности, то обычно это — указание предела, «последнего» с точки зрения эпохи, но не истории (в иерархическом смысле — первого) источника воздействий, под знаком которого шло литературное развитие в известный период. Так — Вальтер Скотт — для русской прозы конца 20-х — начала 30-х годов в отдельных ее жанрах, Байрон — для поэмы 20-х годов, Виктор Гюго — для одной ветви «неистойово словесности» начала и половины 30-х годов, Жорж Занд — для «крестьянской» новеллы 40-х годов, Гоголь — для «натуральной» школы начала 40-х годов, и т. п. Однако и в этих случаях индивидуальности часто приписывается больше того, что ей принадлежит, и во всяком случае — часто совсем не то, что характеризует ее систему в ее эволюции. Таким образом, вопрос о «влияниях» даже при хронологической смежности сопоставляемых явлений или ведет к мировым «вершинам», с которых исследователи осматривают «прилегающие» к ним холмы и равнины, т. е. к истории «полководцев», или, при расширении понятия «функции», по кругу приводит к началу — к подмене понятия «влияния» понятием «соответствий», «конвергенции», или к признанию универсальной «энфлюансированности». Даже в тех случаях, когда влияние «авторизовано», как

Стерна и Тепфера на Толстого или Виктора Гюго на Достоевского *, установление системы соответствий не определяет характера и функций «влияния». Исследование же функциональной дифференциации общих приемов приводит к устранению самой проблемы «влияния», так как разъясняет принципиальную разнородность приемов — вопреки их морфологическому подобию — в творчестве «перекликнувшихся» художников. Я не буду характеризовать другие формы изучения «влияний», тем более между хронологически отдаленными литературными явлениями. Здесь сам акт построения того «объекта», который «влият», требует еще более тщательного методологического обоснования, чем при сопоставлении смежных литературных фактов. Ведь существеннее, чем критика старых точек зрения, раскрытие новых, хотя бы на узком материале, характеризующем отношение Гоголя к «неистойвой словесности».

III

Мне кажется, что в исторической плоскости возможны две основные постановки вопроса о влияниях.

Если строить историю литературы как историю «чистых духовных деятельностей» определенного типа, как имманентно раскрывающуюся эволюцию литературно-художественных систем в их сложных взаимодействиях и соотношениях, независимо от смены форм культурных сознаний в беге эпох, вопрос о «влияниях» здесь неуместен. Ведь в этом случае строение каждой системы раскрывается изнутри ее самое, и в ней уже, как в микрокосме, прощупываются отражения форм предшествовавших литературных традиций и потенциально заложенные тенденции будущих преобразований, зародыши тех новых систем, которые путями сложных синтезов из нее, из этой системы, возникают. В этом аспекте примеры, которые могли бы по «соответствию» быть возведены к «влиянию» со стороны, оказываются внутренне мотивированными имманентной эволюцией систем. Для их исторического объяснения принцип «влияния» излишен. Нуждаются в истолковании лишь факты «совпадений», «соответствий», «подобий» в элементах систем — при их структурной дифференцированности — и формы соотношений на почве таких соответствий. И тут открывается путь к определению внутренней закономерности в эволюции форм искусства.

По ходу моего исследования о соотношении между «Невским проспектом» и «Исповедью опиофага» Томаса Де Квинси с этой точкой зрения мне не приходится встречаться. Ее не развивая, лишь ее возможность устанавливая, перехожу к другой точке зрения, выступающей в том случае, когда строится не столько история литературы, сколько «история писательства». К этой области принадлежат мои параллели. Если строить «историю писательства» как эволюцию форм «литературного сознания», как историю взаимоотношений писателей и читателей в их разных группировках, то основной проблемой исторического исследования станет вопрос о «циклизации» литературных произведений в ту или иную эпоху. Исследование проблемы циклизации вносит, как мне кажется, существенные коррективы в самую формулировку вопроса о влияниях. На раскрытии понятия о *циклизации* и цикле я предвзительно и должен остановиться.

В плоскости «литературного сознания» эпохи художественные произведения группируются в циклы. Эта циклизация меньше всего может быть смешиваема с понятием о художественной системе школы, так как в циклизации признаки внутренней, эстетической целесообразности стилистических объединений и понимание неразрывной конструктивной общности сопоставляемых произведений не имеют строгого обоснования в объективных нормах художественного построения. Циклизация производится по отдельным «характерным» приметам, которые и выступают как критерии классификации и опознания современниками наличной литературной продукции. Писатель в своем творчестве так или иначе ориентируется на эти формы циклизации, иногда сознательно их разрушая. Ведь группировка литературных произведений по циклам определяется сходством лишь немногих, наиболее резких конструктивных моментов; вообще же стилистические формы в пределах одного цикла могут быть явно противоречивыми и враждебными.

Например, к циклу «молодого Ф. М. Достоевского», к циклу «сентиментального натурализма» относились все повести второй половины 40-х годов, принадлежавшие перу Ф. Достоевского, М. Достоевского, Плещеева, Буткова, Пальма, Салтыкова-Щедрина и др., между тем как, скажем, формы стилистического построения у Плещеева, Пальма, Буткова и Салтыкова-Щедрина явно шли по руслу разных традиций.

Любопытно, что к формам циклизации данного момента приспособляется и восприятие и классификация живых литературных фактов из прошлого. Больше того, воскресают и становятся действительными те давние «живые трупы», в которых открываются соотвественства активным формам современной литературной «действительности». Так, в близкий нам период Стерн вошел в цикл современного «шандеизма». «Неистовая словесность» 30-х годов подняла интерес к «кошмарным» романам XVIII в., включив их в круг живого литературного обращения.

Критерии циклизации различны, изменчивы в разные эпохи. Иногда циклизация определяется чисто негативными признаками, указанием «несходств», отличий от других групп. Чаше же всего — это некая схема литературной «действительности», уголков мира «литературных вещей» с своеобразными формами их связей и соотношений, с predetermined направленностью «событий», с заданными биографиями персонажей. По крайней мере именно этот критерий был основным при опознании цикла «неистой словесности» в 1830—1835 годах. Вот некоторые принципы циклизации «неистовых» романов и повестей, изложенные в журналах и газетах того времени. Тут «злодеяние, убийство, посягательство на женскую честь, кровосмешение суть коренные предметы повествовательного нравочужения» («Библиотека для чтения», 1834, № 1) *. «Скоро другие распилили человека надвое, третьи содрали с него кожу, четвертые повесили его за ноги» («Библиотека для чтения», 1834, № 2). Нормы «неистой литературной действительности» выступают в такой защите одного произведения против обвинений его в принадлежности к «ужасному» жанру: здесь «нет ни анатомической точности в подрезывании жил и артерий... ни страшных судорог, ни предсмертного хрипенья жертвы убийства, ни подробного перечисления орудий убийства — словом, нет или почти нет ни одной из тех прелестей ужаса, какими отличаются творения нынешней плеяды французских ультраромантиков» («Северная пчела», 1833, № 54).

Отголосок «бесправия и нелепостей, порожденных иностранными

писателями», в риторических формах обвинительного акта характеризуется и в столь известной по ответу А. С. Пушкина речи М. Е. Лобанова «Мнение о духе словесности как иностранной, так и отечественной» («Труды Имп. Росс. Акад.», ч. III. СПб., 1840). Белинский, хоть и в более позднее время, но определял мир «неистовой словесности» штампованными фразами 30-х годов: «Все, что есть отвратительного в человеческой природе, все ее уклонения, все, что есть ужасного в гражданском обществе, все его противоречия — все это они (романтики.— В. В.) отвлекли от природы человека и от гражданского общества, и ряд чудовищно нелепых романов, повестей и драм наводнил весь белый свет... Разврат, кровосмешение, разбой, отцеубийство, детоубийство, братоубийство, предательство, казни, пытки, кровь, гной, резня, тюрьмы и дома разврата — сделались любимыми пружинами для возбуждения эффекта»^{7*}.

В «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду», 1835, № 7 («О влиянии беснующейся (фантастической) литературы на здоровье») делается попытка выделить одно разветвление в пределах цикла. «Одно из течений этого направления начинается Сбогаром и заканчивается в романах Гюго. Последователи сего рода фантастического — мизантропы, кои, бросив проницательный взгляд на человечество и на мир, ощутили непреодолимое презрение к нему. Они безжалостно влекут вас в темницу, в гошпиталь, в шайку негодяев, к утопленникам, на Гревскую площадь, в ад, повсюду, где льются слезы, раздаются вопли, проклятия, скрежет зубов» и т. д. Та же французская статья в иной обработке была передана В. Романовичем («О гигиеническом влиянии чудесного в литературе») в «Сыне отечества», 1833, ч. 156. Здесь читается после рассуждений об отсутствии в романтическом искусстве иного законодательства, кроме одного «произвола и воображения артиста»: «... на сем-то основании и роман действительно требует необузданности всех ужасов, какие намерен он развить перед нами... Нищета вымысла, всегда слишком обыкновенного, украшена одним только цинизмом картин и уродливую напыщенностью слога. Читатель с первой до последней страницы бродит в крови, нечистоте и всякого рода физических и нравственных мерзостях; сам рисовальщик, проникаясь мыслями автора, берет себе сюжетом картины эшафот или распутную сцену». Далее отграничивается от собственно «неистового» цикла жанр, связанный с «чудесностью исторической» и основанный на литературном культе средневековья. Для писателей этого рода «идеал жизни заключается в старинном замке феодального барона либо в пещере испанских разбойников... одно только сильное, попирающее и истребляющее страсти заслуживает у них уважения... ни о чем более не говорят, как о кинжалах, ножах и отравках. Но есть еще и другой вид чудесности, которая берет свое начало в особенной философии». И затем характеризуется «экзотический» роман «неистового» цикла, на-

⁷ Ср. материал для характеристики понимания «неистового» цикла в статье П. Н. Сакулина «Взгляд Пушкина на современную французскую литературу» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Под ред. С. А. Венгерова, т. V). Ср. также у Б. В. Томашевского в статье «Французская литература в письмах А. С. Пушкина к Е. М. Хитрову», где комментируются упоминания Пушкина о «неистовых» романах.— В кн.: «Письма А. С. Пушкина к Е. М. Хитрову». Л., 1927. Ср. сб. «Русский романтизм». Под ред. А. И. Белецкого. Л., 1927 **.

чатый Жаном Сбогаром и завершающийся «отвратительным потомством г. Виктора Гюго», и дается такое описание «неистойвой литературной действительности: «Общественные картины, начертанные ими (т. е. французскими «неистовыми» писателями.— В. В.),— истинно сатанинские. Им только и нравятся одни зрелища злодейств: убийства, кощунства, разврат, болезни, страдания и смерть суть непрменные составные начала их творений. Безмилосердно таскают они нас по тюрьмам, лазаретам, галерам, клоакам, анатомическим залам, где рассеяют трупы, по местам лобным, адам, словом, повсюду... где водятся зверства, муки и отчаяние человеческого созданий...»

В этой схеме «неистового» мира вскрывается своеобразная тематика: образ автора понимается как маска «апостола отчаянья», «отшельничающего кошуна», а идеология ужасов характеризуется как «глубочайшее презрение к сему *негодному гаерству*, которое мы называем обществом», как «открытая брань общественному союзу».

Точно так же попыткой выйти за пределы «вещной» характеристики «неистового» цикла является перепечатанная (из «Balamut», 1832, № 28) статья в «Северной Минерве» (1832, ч. III) «О нынешних писателях». Здесь определяется метод «неистового» построения как способ наблюдать природу «сбоку и притом наискось». «Но что они сами выиграли от нового способа смотреть наискось? То, что вся природа, все в ней предметы и род человеческий представлялись им кривыми, шероховатыми, наежившимися, дикими, отвратительными, чудовищными». Эти писатели начали «философствовать над природою, уродливо искаженною в глазах их, пачкать ее кистью, обмакнутою в грязь, трепать слогом, еще уродливее искривленным, надутым, пустым, исполненным шуму, искр и сажки, как в кузнице» (стр. 127).

В сущности все эти нормы тематики непосредственно вытекают из самой оценки «неистойвой» действительности и вовсе не являются новыми критериями циклизации. Гораздо существеннее указания на неоднородность цикла, на группировки в его пределах. Но чаще всего в цикле ищется не отражение борьбы литературных систем, а некое социально-литературное и тематическое единство, которое и подвергается оценке с точки зрения той или иной общественной идеологии. Так и по отношению к «неистовому» циклу наблюдается тенденция к характеристике его не столько в плоскости литературной, сколько социально-культурной.

Нормы «литературной действительности» извлекаются не только из «словесности», но и из «жизни», так как переносятся на нее. Так, «Библиотека для чтения» помещает в иронической заметке «Полезность неистовых романов» известия из «Gazette de Bologne» от 7 декабря 1833 г. о практических результатах увлечения одной дамы «неистойвой» литературой.

«Одаренная от природы пылкою душою и огненным воображением, она пристрастилась было к чтению новых романов и драматических произведений нашего времени, исполненных, как известно, картин ужаса, порока, злодеяний, и до такой степени привыкла к мыслям об удовольствиях преступления, что хладнокровно отравила мышьяком из ревности двух прелестных молодых девиц, из которых одна была ее двоюродная сестра. В своей неопытности, в своем добродушном доверии к романтическим гениям, называющим себя живописцами действительности, она полагала, что, совершая злодеяния, она не делала ничего не-

обыкновенного, что все так делают, что это в порядке вещей» («Библиотека для чтения», 1834, т. II, отд. «Смесь», стр. 31).

«Сын отечества» (1833, ч. 156) сообщает о подобном же эпизоде подчинения жизни литературе: «Видели мы недавно ужасный сего рода пример в кончине двух юношей, которые задушились угольным дымом и умерли в объятиях один другого. Причины их самоубийства были совершенно мнимые: они вообразили себе, что жизнь им надоела, прежде чем успели насладиться ею, и положили умереть, как словно сочиняли план какой-нибудь мелодрамы. Они слепо верились своей современной пиитике, приняли ее за истину; и так неясно ли, что никогда бы не последовало сего трагического конца, если б воображение сих двух ребят не было сшиблено пагубными вымыслами нынешней поэзии».

Здесь же уместно вспомнить, что такие произведения, как «Записки Самсона, парижского палача», рассматривались одновременно в двух аспектах — действительности житейской и действительности литературной (ср. заметку Пушкина «О записках Самсона»⁸).

Можно привести сотни подобных заявлений, характеризующих принципы циклизации «неистой словесности». Они рисуют с достаточной определенностью те нормы и тенденции, которые в литературном сознании первой половины 30-х годов определяли «ужасную натуру» как «вещественный» остов «неистой словесности».

Над этой сферой литературных явлений, осознанной и обособленной как особый круг «художественной действительности», лишь отчасти сливающийся с другими современными литературными циклами и отделенный от привычной жизни (ср. в «Московском телеграфе», 1832, ч. XLVII, стр. 455 — «Мысли Гюго о теории поэзии»: «...нелепо смешивать действительность искусства с действительностью природы»), водружались знаки с именами «завоевателей». Для русской «неистой словесности» первой половины 30-х годов это были — Виктор Гюго, Эжен Сю, Дюма, Жюль Жанен, Матюрин, Мишель Раймон (или Ремон); потом сюда же присоединено было имя Бальзака.

В «Северной пчеле» (1834, № 27) В. Б. обрушивается на русских «жалких подражателей Гюго, Сю, Бальзака, Сент-Бева, Дюмаса и проч., которые полагают, что нет искусства, нет литературы без неистовств, грязи, крови, отвратительных сцен, плахи и палача». В рецензии «Библиотеки для чтения» на «Касимовские повести и предания», написанные А. Павловым (1836), говорится про «неистового» автора, что он «порядком начитался Бальзака и Жанена, и его повести страшны, его рассказы кровавы, в его преданиях бродят сумасшедшие» («Библиотека для чтения», 1836, т. XIX, «Литературная летопись», стр. 6). «Северная пчела» (1839, № 285) по поводу «Новых повестей» Н. Ф. Павлова вспоминает те «остовы человеческой природы, которые преподнес русскому читателю этот писатель в своих первых повестях, чтобы

⁸ Здесь Пушкин пользуется привычными приемами характеристики «неистового» цикла, порицая описания последних содроганий жертв: «Все, все они — его минутные знакомцы — чредой пройдут пред нами по гильотине, на которой он, свирепый фигляр, играет свою однообразную роль. Мученики, злодеи, герои — и царственный страдалец, и убийца его, и Шарлотта Корде, и прелестница Дю-Барри, и безумец Лувель, и мятежник Бертон, и лекарь Кастен, отравлявший своих ближних, и Папавуань, резавший детей: мы их увидим опять в последнюю, страшную минуту. Головы, одна за другою, западают перед нами, произнося каждая свое последнее слово...» *.

«оправдать права свои на звание русского Бальзака»⁹. Н. Полевой в статье «О романтизме и новых романах», восторгаясь романом Гюго («*Notre Dame de Paris*»), в то же время видит в нем «такое позорище человеческой жизни, где не светится ни один луч небесный, где человек является как будто прекрасная страна, опустошенная ураганом, ужасом», — и попутно называет имена «неистовых» вождей: «Жанен и Мишель Раймон срывают в своих романах маску с безобразного лица нынешнего общества; Бальзак, Сю показывают, что страсти могут сильнее гореть в немногих, когда холод застудил сердца всех, и что условия общества, эгоистического, поддельного, но вылощенного губят несчастных жертв сердца или ума, заступая место судьбы древних» («Московский телеграф», 1832, ч. XLIII, стр. 236—237). «Библиотека для чтения» (1834, т. VI) так характеризует Эж. Сю: «Г. Евг. Сю, неутомимый певец эгоизма, продолжает прежнюю свою школу отчаянья на море и суше: для него человек и изверг всегда будут одно и то же» (стр. 75)¹⁰. Воспользовавшись как предлогом появлением перевода «Фантазий» Жюль Жанена, «Северная пчела» (1834, № 20) бранит этого писателя, признавая его одним из вождей «неистовой словесности»: «Что сноснее, безвреднее: похождения парижских вертопрахов, модисток, гризеток — или безмозглые разглагольствования об эшафотах, палачах и всех ужаснейших страстях, какими когда-либо обуревалось человечество?» Но во главе всех созерцается Виктор Гюго: «Имя Виктора Гюго сделалось символом отвратительных ужасов, почерпнутых на дне души, опрокинутой и измученной бурей неистовых страстей» («Лирические стихотворения Виктора Гюго». — «Северная пчела», 1834, № 36)¹¹.

Иногда делались попытки связать круг частных, специфических признаков с именем того или иного «вождя». Так, «Библиотека для чтения» пыталась мнением иностранного журнала * утвердить такое представление о своеобразных особенностях таланта Бальзака: «Для гг. Сю и Жанена, нередко же и для самого Виктора Гюго, злодеяние, убийство, посрамление женской чести, кровосмешение суть коренные предметы повествовательного нравоучения. Г. Бальзак довольствуется одним распутом. Разврат в его сочинениях выставлен во всей наготы; он с веселой улыбкою стирает неблагопристойность до последней точки дерзости. Многие места его сочинений способны привести в краску любого драгуна и даже изумить извозчика» («Библиотека для чтения», 1834, № 1, стр. 75)¹². Впрочем, веселость этого отзыва колеблет его психологический вес.

⁹ Необходимо, однако, заметить, что «Три повести» Н. Ф. Павлова непосредственно по своему выходе в свет не считались «неистовыми». Например, «Молва» (1835, № 4) писала: «Три повести Павлова не обливают душу смертным холодом, не взбивают дыбом волосы на голове, не щемят сатанински сердце, но не берите их, чтобы заснуть слаще после обеда в мягких вольтеровских креслах».

¹⁰ Ср. в «Северной пчеле» (1832, № 253) отзыв о Сю: «Слог его прекрасный, воображение пылкое, но род его сочинений слишком ужасный, слишком кровавый, вполне возмущающий душу. Характеры в романах его написаны кровью, разведенной на желчи...»

¹¹ Ср. еще в романе «Он и она» (1836) — указание на Мишеля Массона: «У Мишеля Массона бродят по свету удушенники, почему же у меня не воскреснуть женщине, подавившейся кольцом» (в 1836 г. был переведен роман М. Массона и Авг. Люше «Повешенный»).

¹² «Телескоп» называл Бальзака «бытописателем иступления французской пылкости» («Телескоп», 1831, ч. I в VI).

В шеренгу этих имен значительно реже вставляется Фредерик Сулье. Так, разбирая «Рассказы Асмодея», сочинение барона А. Вульфа (М., 1839, ч. 3)¹³, «Сын отечества» вспоминал: «У французов была в моде неистовая литература, и Сулье писал такие неистовые романы, что все писатели à la poujik с бородками à la jeune France отдали ему пальму первенства. Прочтите его Диану Шиври (перевод был напечатан в «Московском наблюдателе») — читать тошно. Мы читали романы «Два трупа» и «Магнетизер» («Сын отечества», 1839, № 10, стр. 166). И еще ранее в статье, посвященной Виктору Гюго, этот журнал имя Сулье ставил рядом с именами создателей «ужасов мелодрамы» — Дюканжа и Пиксерекура¹⁴.

Цикл иногда обставлялся не только строем имен, но и шеренгой «знатнейших произведений». Так, в «Северной Минерве» (1832, ч. III) выстраивается цепь, которую я перечисляю от «Ганса Исландца» В. Гюго: «Иоанн из Исландии». Содерж.: Преступления, ужасы, палачи, трупы, кости, черепы, кровь, пена, смрад и мерзость. «Соборная церковь Богородицы в Париже» («Notre Dame de Paris»). Содерж.: Насильства, виселицы, пытки тайные, изувечения, ужасы, отвратительность. «Исповедь» (Жюля Жанена). Содерж.: женоубийство, для увеселения читателей. «Задушевные друзья» («Les intimes» М. Раймона). Содерж.: Философические измены, развраты и прелюбодеяние. «Увечный, или Калека» (Де Сентина). Содерж.: Мучение человека без рук и без языка. «Шагрин» (Бальзака). Содерж.: Прелести разврата и человек, умирающий от истощения сил посреди сих прелестей. «Эликсир долговечности» (Бальзака). Содерж.: Богохульства полувоскрешенного человека. «Последний день осужденного на смерть»; «Мертвый осел и казненная гильотиною женщина»; «Голубые черти»; «удовольствие; чортон сын, Содом, Борнов и проч. и проч.»¹⁵

В сущности, произведения этих писателей нельзя рассматривать как непосредственные «объекты подражания». Они скорее были пунктами литературной ориентации в границах «неистовой» действительности и нормах ее общей организации. В той мере, в какой «характерные» принципы «неистового» мира делались общим или, во всяком случае, широким достоянием литературы своего времени, не было необходимости обращаться за справками к «законодателям». Напротив, свободная перестройка «ужасной натуры» могла вести не только к «совпадениям», вполне естественным для ограниченного (или лучше: урегулированного) круга возможностей, единообразиям у разных писателей, не-

¹³ Ср. в «Московском телеграфе», 1832, ч. XLIII письмо от неизвестного «Надобен ли Асмодей для нашей литературы?», в котором образ Асмодея автором истолковывается вне традиций «ужасно-романтического» жанра, в народном духе. «Вызовите нам своего особенного бесенка, в русском наряде, с русской речью, с русской поговоркой». Такие резкие колебания литературного восприятия характерны для 30-х годов.

¹⁴ См. о Дюканже отзывы «Московского вестника», 1828, № 2, стр. 234. Ср. еще № 21—22. Есть указания также в книге Н. К. Козьмина «Очерки из истории русского романтизма» (СПб., 1903, стр. 240, 345). Ср.: Б. В. Томашевский. Французская мелодрама начала XIX в. *

¹⁵ См. у Белинского в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» воспоминания о границах «неистового» цикла: «Какие произведения французской литературы причислены были у нас почему-то к неистовой школе? Первые романы В. Гюго (и в особенности его знаменитая «Notre Dame de Paris»), Сю, Дюма, «Мертвый осел и обезглавленная женщина» Жюля Жанена. Не так ли?» **.

зависимо от знакомства их с произведениями друг друга, но и к разрушению характерных форм «неистой» поэтики, укрепленных авторитетом «вождей». Дело в том, что циклизация в «ужасном» жанре основывалась лишь на немногочисленных и наиболее внешних (если можно так выразиться) рядах структурных форм. Принципы «сочленений» их с другими формами (например с «гофманскими», как в «Невском проспекте») не были и не могли быть предуказаны. Этим путем, путем синтезов разнородных форм, возникали новые, не вмещавшиеся в пределы «ужасной природы» конструкции, которые вели или к изменению примет «неистой словесности», т. е. к перестройке предствления о ней, или же к новым критериям и новым типам циклизации. Ведь принципы циклизации быстро меняются. Впрочем, часто те нормы опознания литературного цикла, которые устанавливаются в период его подъема, его господства, по инерции продолжают жить в разных литературных слоях и после того, как в другом эволюционном ряду формы циклизации подчинились уже иной, новой нормировке. Так, волны «неистой словесности» явно начинают спадать с 1835 г. Об этом свидетельствует легко извлекаются из журналов 1836—1837 гг. (ср.: «Сын отечества», 1837, ч. 186) *. Пушкин читал в своей речи (18 января 1836 г.) «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной»: «... Уже «словесность отчаяния» (как назвал ее Гете), «словесность сатаническая» (как говорит Соувей), словесность гальваническая, каторжная, пуншевая, кровавая, цыгарочная и пр.— эта словесность, давно уже осужденная высшею критикою, начинает упадать даже и во мнении публики» **. «Библиотека для чтения» пала в том же году (т. XVII, «Литературная летопись») по поводу «Рассказов дяди Прокопия, изданных А. Емичевым» (1836): «Поверьте, что на ужасы и в Париже проходит уже мода. Виктор Гюго пишет теперь благочестивые стихи; г. Жанен в последнем романе является большим скромником. Слышите ли, господа, и в Париже ужасы уже не в моде...» ***.

Но понятие «неистового» цикла как критерий литературной классификации и оценки у части публики и некоторых писателей (особенно у тех, кто сам отрекся от увлечений «неистой словесностью», как, например, Н. Полевой) продолжает жить до середины 40-х годов, теряя, однако, свою литературную действенность и свою культурную ценность. Необходимо, кроме того, помнить, что литературный цикл очерчивается не только совокупностью норм художественной организации некоего «бытия», но и линией имен «творцов» или «обитателей» этого бытия. Ведь «писатель» выступает, с одной стороны — как творец своего художественного мира, существующий помимо него, как литературная «личность» с известными эстетическими вкусами, с литературными привязанностями и т. п., — но вместе с тем он является как «образ», в сфере той художественной «действительности», к которой он поставлен в известное отношение приемами построения. Творчество же писателя всегда шире той «действительности», которая частично отвлекается от него как сфера общего пользования в данном цикле. Поэтому даже об одном и том же писателе у современников возможны разногласия и колебания, к какому циклу его отнести. Так было с Де Сентином в русской литературе. «Московский телеграф», порицая поддельное издание французских «неистовых» романов, здесь же замечал: «Недавно мы прочитали роман «Le mutilé» («Изуродованный»). Это исто-

рия чувствований человека, у которого отрубили обе руки и вырезали язык» (стр. 396). А «Библиотека для чтения», рецензируя перевод этого романа на русский язык (1834, № 2), о его авторе писала: «Когда недавно французская словесность или книжная торговля объявила премию тому, кто выдумает ужаснейшее истязание для человека, некто г. Сентин, весьма посредственный писатель, в одно утро перещеголял всех тогдашних палачей...» И лишь после появления другого романа Де Сентина — «Пичиолы» — успокоился этот журнал, на примере Де Сентина убедившись, что «царствование нелепых, бешеных, грязных, окровавленных романов должно было пройти и проходит во Франции» («Библиотека для чтения», 1837, № 11, стр. 44). Между тем «Северная пчела», ведшая не менее яростную атаку против «юной словесности», чем «Библиотека для чтения», уже при первом появлении приветствовала перевод «Le mutilé». «Как, неужели и г. Сентин убежал из-под знамен Аристотелевых и бросился в буйную толпу ультраромантиков? Неужели и он предался на сторону неистойов словесности (littérature frénétique)?» — вопрошала эта газета — и отвечала таким отзывом о романе «Изувеченный»: Здесь «нет ни анатомической точности в подрезывании жил и артерий во время ошельмования поэта, ни страшных судорог, ни предсмертного хрипения жертвы убийства, ни подробного исчисления всех орудий убийства — словом, нет или почти нет ни одной из тех прелестей ужаса, какими отличаются творения нынешней плеяды французских ультраромантиков» («Северная пчела», 1833, № 54).

Расплывчатости границ цикла содействует то обстоятельство, что одни и те же нормы «действительности» распространяются на разные жанры: роман, повесть, драму. Эта «предметная» общность способствует смешению жанров, но вызывает дробления цикла, который уже не может объединить всей пестроты сопричисленных к нему литературных форм. Ясно, что при таком разнообразии в стилистических формах у тех писателей, которые были восприняты в русской литературе как законодатели «ужасной» поэтики, и у русских последователей не могло выработаться единственной и целостной поэтической системы. Кроме того, новые художественные формы ложились на старый фон. Русские «неистовые» романисты приспособляли «ужасные» сюжеты к разным стилистическим традициям: приемы рисовки, формулы для выражения страшных или предсмертных эмоций, общая напряженность эпитетов и сравнений, приемы периодизации речевых сочетаний — даже эти внешние поэтические формы были глубоко различны в разных «неистовых» школах. Но часто для современников при оценке и опознании их существеннее были моменты несогласия, несходства со старыми традициями, чем принципы внутренней дифференциации между разными системами, разными школами в пределах самого «неистового» цикла.

Однако это уравнение разных систем на основе противопоставления их старой поэтике и эстетике, старому литературному миру становится невозможным, когда внутренняя дифференциация разных школ получит свое принципиальное, теоретико-эстетическое выражение. Бывает даже так, что «вожди» отрекаются от своих последователей или последователи от «вождя» (как Писемский отрекся от Гоголя периода «Переписки» и второго тома «Мертвых душ»). Чаще же именем одних и тех же «вождей» прикрываются разные враждебные школы в пределах цикла, казавшегося единым.

И когда исчерпывается область возможностей, связанных с применением общепризнанных форм организации той или иной литературной «действительности», творчество тех же писателей, как, например, Жюль Жанен, Эж. Сю или особенно Жорж Санд, Бальзак, является опорой для канонизации новых тенденций, в большинстве случаев враждебных установившимся нормам «неистой словесности» (ср. любопытную литературную историю на русской почве сочинений Жакоба Библиофила).

Проблема циклизации требует подробного исследования. Я к нему вернусь*. Пока же мне существенны следующие ограничения, которые вытекают из моих рассуждений для вопроса о «влияниях».

1. В пределах «характерных» для литературного цикла примет (а такими для «неистой словесности», между прочим, были приемы художественного становления образа красавицы-проститутки — в соотношении с трагической судьбой художника — на фоне вертепа, жизни подонков и картин нищеты, своеобразные формы рисовки городского пейзажа и быта, «предательское смешение образов прелестных и ужасных»** и т. п.) устанавливаются некоторые общие формы соотношений «литературных вещей», общие нормы литературной «биографии» персонажей. Они в полном смысле являются продуктом коллективного творчества. И по отношению к ним ставить вопрос об индивидуальных «влияниях» неуместно. Наличие в этой сфере общих элементов между двумя произведениями одного времени, как между «Невским проспектом» и «Исповедью опиофага» в обработке Альфреда де Мюссе, служит признаком принадлежности их к одному циклу или, по крайней мере, сближения их на границах одного цикла в русской литературе 30-х годов.

2. Постановка проблемы «влияний» невозможна вне литературно-исторического контекста эпохи в его сложных дифференциациях. Лишь этим контекстом определяется то «литературное содержание», которое вкладывается известной писательской группой в имя художника (Байрона, В. Гюго, Бальзака, Флобера и т. д.) и в его произведения.

3. Реконструируемая как объект подражания для того или иного литературного объединения совокупность художественных «форм» писателя (например, Жюль Жанена, Стерна, Жорж Санд и т. п.) имеет мало общего со структурой творчества этого писателя в ее сущности. Формы подражания — это формы в значительной степени примышленные. Они возникают как литературно-психологический отклик эпохи на творчество «созвучного» художника.

ИЗ БИОГРАФИИ ОДНОГО «НЕИСТОВОГО» ПРОИЗВЕДЕНИЯ «Последний день приговоренного к смерти»



I

Связь романов Ф. Достоевского с поэтикой В. Гюго, авторизованная самим русским писателем *, принимается исследователями как факт индивидуальной психологии творчества или как пример «соответствий» в международной истории социально-идеологического романа. И в той и другой плоскости вопрос исторически еще не объяснен и не осмыслен. Даже не собраны материалы для его твердой постановки. Историкую русской литературы прежде всего предстоит раскрыть изменчивые формы понимания Виктора Гюго как своеобразной художественной категории приемов на русской литературно-языковой почве в разных школах и в разных системах. По двум основным путям может двигаться решение этой задачи: по пути собирания и исторического осмысления литературных свидетельств о поэтике Виктора Гюго в русских течениях разных эпох и по пути изучения семантики символов и функций приемов, связанных в той или иной литературной системе с именем Виктора Гюго. На историческом фоне, восстановленном такими средствами, раскроется характер понимания Достоевским творчества Виктора Гюго и образа его как писателя и определятся принципы соотношения поэтики Достоевского и поэтики Виктора Гюго в аспекте литературной жизни эпохи Достоевского.

Моя статья — фрагменты из истории жизни в русской литературе одного художественного произведения Виктора Гюго — «*Le dernier jour d'un condamné*».

II

Книга В. Гюго «*Le dernier jour d'un condamné*» вызвала во Франции тотчас по выходе своем ** шум полемики; разные толкования и литературные пародии ¹. Замечательный роман знаменитого современника Гюго — Jules Janin'a «*L'âne mort et la femme guillotinée*» *** (1829), сыгравший громадную роль на французской и русской почве в эволюции романтических форм, написан с явной ориентацией на «*Le dernier jour d'un condamné*» и даже некоторыми критиками был истолкован как пародия на него ².

В русской литературе 30-х годов сразу же зазвучали отклики французского шума и французского романа. Но «Последний день при-

¹ См.: *A. de Bersaucourt. Les pamphlets contre Victor Hugo. Paris, 1912, p. 216—217.*

² Ту же мысль отстаивал Г. А. Гуковский в своем докладе о «Жюле Жанене в эпоху романтизма» ****.

говоренного к смерти» В. Гюго, особняком стоявший в цикле его художественной прозы раннего периода, был затенен у нас в эпоху «неистойвой словесности» формами «ужасной» экзотики, шумом вокруг «Notre Dame de Paris», романтико-натуралистическим «стернианством» Ж. Жанена, изысканной манерностью ранних стилистических форм Бальзака и «кошмарной» авантюристостью романов Матюрена. Однако без громких сенсаций он сразу занял крепкое, почетное, хотя и не бойкое место в русской литературе, часто упоминался в текущей журналистике. И даже среди врагов французской словесности он не вызывал единодушного осуждения. Любопытно отношение к «Le dernier jour d'un condamné» А. С. Пушкина. Он не был поклонником «неистойвой словесности», а в романе Гюго видел ее яркое выражение. В заметке «О записках Самсона, парижского палача» Пушкин упрекает В. Гюго за увлечение «позорными сказаниями»: «Мы кинулись на плутовские признания полицейского шпиона и на пояснения оных клейменного каторжника. Журналы наполнились выписками из Видока. Поэт Гюго не постыдился в нем искать вдохновений для романа, исполненного огня и грязи». П. Н. Сакулин с полным основанием относит эту характеристику к «Последнему дню приговоренного»³. В письме к княгине В. Ф. Вяземской Пушкин «L'âne mort» Жанена ставит выше «Le dernier jour» Гюго: «Vous avez raison de trouver l'âne délicieux. C'est un des ouvrages les plus marquants du moment. On l'attribue à V. Hugo — j'y vois plus de talent, que dans «Le dernier jour» où il y en a beaucoup»*. Это письмо отражает не только общую тенденцию французской и русской критики рассматривать «L'âne mort» в параллель с «Le dernier jour», но и сравнительную оценку этих романов, распространенную тогда в русских литературных кругах. «L'âne mort» Жанена иными ставился выше «Le dernier jour d'un condamné» («Сын отечества» и «Северный архив», 1831, т. XXII); другими рассматривался как «пародия и отражение» его («Московский телеграф», 1831, № 2)** или как «второй акт ужасной пытки», начатой Виктором Гюго в его трактате смертника («Телескоп», 1831, ч. IV). Во всяком случае роман В. Гюго служил и в русской литературе фоном для восприятия и обсуждения нашумевшего произведения Жюль Жанена.

И в последующее время «Le dernier jour d'un condamné» неизменно припоминался при обсуждении литературных произведений, связанных с темой смертной казни. Так, «Северная пчела» (1833, № 83) в рецензии на сочинение Биньяна «Артур, сын осужденного» (перевод с франц., 1833) писала: «Прочитав заглавие книги, думаешь встретить продолжение страшных грез Виктора Гюго, ужасающих нас в его «Последнем дне приговоренного к смерти», ожидаешь нового знакомства с темницею и лобным местом и, может быть, еще более в отвратительном виде... К счастью, предположение обмануло. Господствующий ныне во Франции вкус изображать картины напыщенные и исполненные жестокости в Артуре уступил место рассказу простому...»

Но и независимо от всяких литературных сопоставлений роман В. Гюго нередко выплывал на свет как яркая иллюстрация в критических статьях у представителей разных литературных течений. Белинский писал в статье «О русской повести и повестях Гоголя»: «Гюго

³ Ср. также: Н. О. Лернер. Новые приобретения пушкинского текста.— А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Под ред. С. А. Венгерова, т. VI. СПб., 1915.

никогда не был осужден на смертную казнь, но какая ужасная, раздирающая истина в его «Последнем дне осужденного»⁴; «Сын отечества» (т. LXXXI, 1837), говоря о Викторе Гюго в оценке Жюлья Жанена, присоединялся к такому отзыву: «Должно искать В. Гюго не в драмах, а в лирических вдохновениях, в «Последнем дне приговоренного», особенно в известном романе «Notre Dame de Paris».

Впрочем, необходимо признать, что своими формами построения образа героя как воплощения одной идеи в ее отвлеченном раскрытии — вне сложной динамики «приключений», вне изображения истории «жизни» и преступления — «Le dernier jour d'un condamné» как бы выпадал из строя укоренившихся в русском «неистовом» цикле форм сюжетной композиции. Н. А. Полевой в статье «О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах» отметил этот с его точки зрения недостаток: «В. Гюго хотел испытать одно: успеет ли искусство сосредоточить интерес на лице, которое лишено всех условий, коими может оно возбуждать участие в обыкновенной человеческой жизни... Он создал своих героев «выходящими из меры обыкновенной по внутреннему их образованию и по обстоятельствам, в какие они поставлены. Но зато он ставил их ниже тех условий общественных, по которым человек обыкновенный может быть судим и осуждаем: они не возвышаются ни именем, ни героизмом, ни злодейством»^{**}. Считая эту «мысль» достойной Шекспира, Полевой, однако, Шекспира ставил выше Виктора Гюго за то, что он «действует, как судьба, спокойно, невидимо и без особенной цели, не имея в предмете ничего, кроме изображения человека». Гюго, напротив, «в «Бюг Жаргале» хотел соединить интерес местности и на историческом событии очертить фантастический свой рисунок; в «Последнем дне осужденного» он думал соединить с своей идеею вопрос о смертной казни. Отсюда его ошибка, неоконченность рисунка, частные красоты и недостаток общего, гениальный очерк и бедный колорит»^{***}.

Войдя в «неистовый» цикл, роман Виктора Гюго подвергся своеобразной нивелировке. Для литературы 30-х годов в нем существенно были этапы «смертничества»: темница с ее физическими истязаниями, с ее ужасом предсмертных томлений и эшафот. Но они понимались меньше всего как новая художественно-идеологическая конструкция, как новые формы тематики социального протеста или как своеобразная психометафизическая концепция смертной казни. Из «Le dernier jour» В. Гюго извлекалась лишь общая фабульная схема, в которую теперь и упиралось всякое «неистовое» изображение осуждения и предсмертных томлений преступника в темнице. На фоне этого романа понимался и воспринимался «ужас» последнего дня. Ни своеобразия самой композиционной формы исповеди, основанной на микроскопическом анализе психического мира человека, который прикован к одной *idée fixe* и упорно борется с нею⁴; ни приемы психологического изображения эволюции сознания, оторванного от живой реальности многообразного

⁴ Ср. иные композиционные формы жанра «исповеди», привившиеся и в русской литературе 30—40-х годов: «La confession» J. Janin'a, «Confession générale» Фредерика Сулье, «Confession d'un enfant du siècle» Альфреда де Мюссе, «The Confessions of an Opium Eater» Томаса Де Квинси и т. п. В плане «исповеди» построена, например, повесть П. Машкова «Институтка (из записок Александры Р...)». — П. Машков. Повести, ч. 1, 1833.

общественного быта; ни позиция «автора», стоявшего за «героем», как «гуманиста» и «проповедника» — не вошли в канон «неистового» цикла в его разных системах 30 — начала 40-х годов.

Формы же рисовки темницы, мук осужденного, эшафота, смертной казни, ставши общим местом поэтики «романтически-ужасного» жанра, теряли всякие стилистические признаки непосредственной связи с «Le dernier jour» Гюго.

Из всей этой исторической ситуации, однако, не вытекал смертный приговор роману Гюго и его индивидуальному существованию в русской литературе.

III

Художественное произведение, которое выделилось из литературного потока своего времени и обеспечило себе жизнь не только в коллективе художественных систем, но и как индивидуальная форма, многообразно отражается в эволюции последующих литературных форм. Оно может быть и примерной схемой художественного построения, и особым миром «литературной действительности», который ждет своего продолжения, и коллекцией символов, копии с которых свободно приобретаются. Оно дробится на мелкие единицы различного построения и объема («миллион — в гривенники», по слову Гончарова*), своеобразные литературные «лексемы», которые как бы ищут новых художественных контекстов, чтобы стать новыми «символами». Тут — аналогия, иногда не полная, с хождением «цитат» (без пометок на них) по разным произведениям (вспомнить можно хотя бы Лермонтова) или с «нарушенным» применением художественных единств в структурах иного типа (ср. хотя бы у Влад. Соловьева перенос стихотворений из лирики в шуточные пьесы, где вся их семантика резко ломается). Вместе с тем раскрытие этих угаенных «цитат» помогает уяснить семантическую многопланность художественной композиции.

Таким образом, и устранение «Le dernier jour» с боевых вершин литературной жизни конца 30-х — начала 40-х годов могло быть не смертью, а лишь временной летаргией художественного произведения. И в последующей истории литературных форм ему еще суждено было воскреснуть. В самом деле, борьба с натурализмом в 50—70-е годы вновь вызвала к жизни те произведения, которые были замурованы в подполье господствующими формами «натуральной» школы 40-х годов. Осужденные формы освобождаются из литературных темниц и — с иными функциями, в ином окружении и даже с измененной морфологией — входят в поэтику новых художественных систем. «Мертвецы» начинают мстить своим убийцам.

Одним из передовых борцов против шаблонов натурализма — сперва в рамках самой «натуральной» школы (40-е годы) — во имя нового обоснования ее принципов, потом, когда вырвался из стеснительных оков ее отживающей эстетики, — во имя высшего «реализма» — был Ф. М. Достоевский. Он боролся иными приемами и с иными целями, но на том же фронте, что и Л. Толстой. Романтическая поэтика 30-х годов, решительно преобразованная, приспособленная к новой системе художественного мировоззрения, была одним из орудий Достоевского в этой борьбе и одним из вспомогательных средств для него

при созидании новых художественных форм⁵. На романтическом материале утверждался «реализм».

«Le dernier jour d'un condamné» В. Гюго естественно должен был своеобразно войти в новую литературную систему, стать одним из ее опорных пунктов. Форма идеологического романа*, утверждаемого Ф. Достоевским, побуждала его включить в свой синтез приемы, отвлеченные от сходных конструкций прежней литературы. Виктор Гюго и его творчество были для Достоевского той художественной «действительностью», в которой царили близкие ему эстетические нормы⁶. и к ней, как к дружественной державе, обращался он нередко за материалом для своих литературных композиций⁷.

IV

Архитектоника романов Достоевского почти не изучена****, и осуществленные в них приемы построения остаются не раскрытыми. Между тем проблема композиции в поэтике Достоевского, особенно во второй период его творчества, имеет настолько же существенное значение, как вопрос о формировании стиля в пору его молодых художественных исканий.

Есть два соотносительных метода, которые ведут к уяснению этой сложной проблемы: один — анализ приемов построения каждого романа с точки зрения поставленного автором художественного задания — на фоне литературных контекстов его времени; другой — изучение происхождения и литературной истории как того «материала», который, подчиняясь известному принципу, организован и претворен в оригинальное художественное целое, так и инвентаря приемов композиционно-стилистической организации. Поэтому скопление историко-литературных реалий вроде, например, указаний на то, что речи Фомы Опискина в «Селе Степанчикове» полны почти буквальными цитатами из «Переписки с друзьями» Гоголя, сочинений Н. А. Полевого (например, фраза: «Я знаю Русь, и Русь меня знает») и, вероятно, других авторов (ср. упоминание о Переписчике, т. е. Н. В. Кукольнике)*****, часто бросает новые лучи на приемы построения романа у Достоевского. Ведь таким образом разыскиваются утерянные ключи к тем сторонам художественного произведения, которые были остро действительными в эпоху его появления.

Не менее важно разыскание целых «новелл», включенных Достоевским в структуру его романов, и наблюдение над способами их сти-

⁵ См.: Л. Гроссман. Поэтика Достоевского. М., 1925; его же. Библиотека Достоевского. Одесса, 1919; его же. Семинарий по Достоевскому. М.—Пг., 1922; В. Л. Комарович. Достоевский. Л., 1925.

⁶ Ср. свидетельства барона Врангеля («Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири»). СПб., 1912, стр. 32), А. П. Милокова («Литературные встречи и знакомства»), В. Соловьева («Воспоминания о Достоевском»), Н. Н. Страхова, О. Починковской и др.** Ср. дневник А. Г. Достоевской (М., 1923).

⁷ Ср.: *Письма Достоевского****, стр. 9, 11, 16 и мн. др. Ср., например, письмо от 2 января 1863 г. к А. П. Милокову: «Нет ли у вас Христа ради «Les Misérables» (Hugo) не более как на день или два? Если нет всего, то хоть начала? Нет начала, то хоть из середины, или что-нибудь? Нет по-французски, так хоть в каком бы то ни было русском переводе. Мне это надобно для одного соображения, компонирую статью». Такие настойчивые обращения к В. Гюго знаменательны.

листической переработки и приемами переосмысления их в данном композиционном плане.

1. Значение «*Le dernier jour d'un condamné*» В. Гюго для изучения проблем композиции в романах Ф. Достоевского несомненно. Не в вопросе о влиянии тут суть. Важно, что сам Достоевский пояснял композиционные принципы своего искусства и существеннейшие особенности своей поэтики, своего художественного отношения к миру ссылками на «Последний день приговоренного к смерти». В предисловии к «Кроткой», касаясь одного из основных вопросов своей эстетики — о «реальном» и «фантастическом» в искусстве⁸, Достоевский опирается на этот роман Гюго. Поясняя подзаголовок «Кроткой» — «фантастический рассказ», он пишет: «Я озаглавил его «фантастическим рассказом», тогда как считаю его в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, а именно в самой форме рассказа». Далее раскрывается ситуация: муж — перед трупом жены-самоубийцы, за несколько часов перед тем выбросившейся из окошка, — «разговаривая» сам с собой, уясняет себе случившееся и *правду* о нем.

«Вот тема. Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемежками, и в форме сбивчивой: то он говорит сам себе то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности. Если бы мог подслушать его и все записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, не обделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем все стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим. Но отчасти подобное же не раз допускалось в искусстве: Виктор Гюго, например, в своем шедевре «Последний день приговоренного к смертной казни» употребил почти такой же прием и хоть и не вывел стенографа, но допустил еще большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту. Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения — самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных».

И не только сферой композиционно-стилистической ориентации, но и источником символики, своеобразным справочным поэтическим лексиконом был для Достоевского «Последний день приговоренного к смерти».

2. Семантическая сфера, связанная с темой смертной казни и предсмертных томлений, уже по общим тенденциям тематики Достоевского, по общему строю сюжетной композиции его романа должна быть особенно актуальной в поэтике Достоевского.

В самом деле, в структуру «Идиота», в самый зачин его, как острый прием раскрытия образа князя Мышкина, центрального символа в тематике этого романа, — врезывается монолог князя лакею о смертной казни, рисующий — в освещении Мышкина — сцену восхождения на эшафот осужденного и полный страстного протеста против «надругатель-

⁸ См. об этом в статье Б. М. Энгельгардта «Идеологический роман Достоевского». — В сб.: «Достоевский. Статьи и материалы», II. Под ред. А. С. Долинина. Л., 1925, стр. 76 и сл.

ства над душой» («Ну вот я вам говорю, верьте не верьте, на эшафот всходил — плакал, белый как бумага. Разве это возможно? Разве не ужас? Ну кто же со страху плачет? Я и не думал, чтоб от страха можно было заплакать не ребенку, человеку, который никогда не плакал, человеку в сорок пять лет. Что же с душой в эту минуту делается, до каких судорог ее доводят? Надругательство над душой, больше ничего! Сказано, не убий, так за то, что он убил, и его убивать? Нет, это нельзя»). В символику этой одушевленной речи включен предельный сюжетный пафос «Le dernier jour d'un condamné». И та же тема раскрывает образ князя перед Епанчиными. В его речи вмещены две новеллы: одна — о «впечатлениях» человека, пережившего до последнего момента томление смертной казни как неотвратимую реальность, но затем в последнюю минуту помилованного (ср. хотя бы новеллы Жанена в «L'âne mort» — правда, с иными эмоциональными красками), — и другая, в связи с проектом сюжета картины — «нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины», — другая, воспроизводящая во всех деталях быт, движения и мысли приговоренного к смерти в последний день до конечного, предсмертного мгновения, которое должно быть запечатлено картиной: «Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо, бледное, как бумага; священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы и глядит, — и все знает. Крест и голова — вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу — все это можно нарисовать как бы на третьем плане, в тумане, для аксессуара... Вот такая картина».

В этих конструктивных элементах романа «Идиот» мы имеем лексический ряд, общий с композиционными формами «Последнего дня приговоренного к смерти» В. Гюго. Конечно, его символическая функция в общей структуре романа Достоевского иная. Но морфология отрезка, если его рассматривать как некий примитивный художественный синтез, говорит о возрождении романтических традиций, связанных с трактатом о смертной казни В. Гюго, и их стилистической деформации в новой художественно-идеологической системе «идеал-реализма».

3. Однако в композиции романов Достоевского отыскиваются еще более интересные — и притом иного функционального ряда — художественные связи с «Le dernier jour». Этот роман дает в высшей степени интересный материал для сопоставлений самоубийства Кириллова с «последним сном» приговоренного к смерти.

Приговоренному к смерти снилась ночь. Он и два-три приятеля — в кабинете... Жена с ребенком спит. Вдруг как будто послышался шум — «слабый, странный, неизъяснимый»... Розыски по комнатам... Тишина — в спальне. И в гостиной — никого. Неподвижно висят портреты. Лишь показалось, что дверь из гостиной в столовую не на своем обычном месте. За гостиной — столовая...

«Подойдя к печи, увидел я, что шкаф с бельем отперт, а дверь его откинута на угол стены, как бы для прикрытия оног⁹».

⁹ На русский язык впервые переведен «Le dernier jour» в 1830 г. (СПб.). Из этого перевода в дальнейшем изложении берутся русские цитаты.

Это показалось мне странным... Кто-нибудь притаился за дверь. Я хотел запереть шкаф, но дверь от стены не отходила. В удивлении я стал тянуть дверь крепче, она вдруг отскочила, и мы увидели низенькую старуху. Руки у нее висели, глаза были сомкнуты: она стояла неподвижно и как будто вдавлена была в угол стены. Во всем этом было что-то отвратительно ужасное».

На все вопросы старуха «не отвечала, не пошевелинулась, не открыла глаз».

Друзья высказали предположение, что она — «соучастница мошенников, которые ушли, а она не успела убежать и спряталась тут...»

Старуха по-прежнему «пребывала без голоса, без движения, без взора».

«Один из нас толкнул ее, она упала. Она рухнула всем телом, как кусок дерева, как нечто мертвое.

Мы пошевелили ее ногой, потом двое из нас подняли ее и опять прислонили к стене. Она не подала ни малого знака жизни. Ей кричали на ухо, она молчала, как глухая.

Мы теряли терпение и страх наш был не без досады...» (il y avait de la colère dans notre terreur). «Я поднес к лицу ее горящую свечу. Она раскрыла немного один глаз; впалый, мертвенный, ужасный глаз сей не глядел...

— Кто ты? — Глаз закрылся, как будто сам собою...

Опять свечу! Опять! Надо же добиться от нее ответа.

Я поднес опять огонь к подбородку старухи.

Тут стала она медленно открывать оба глаза, посмотрела по очереди на всех нас, потом, вдруг наклонясь, задула свечу холодным дыханием. В ту же минуту почувствовал я, что в темноте укусили меня в руку три острые зуба». Приговоренный к смерти проснулся, весь дрожа и обливаясь холодным потом.

Вот текст подлинника:

«J'ai fait un rêve.

J'ai rêvé que c'était la nuit. Il me semblait que j'étais dans mon cabinet avec deux ou trois de mes amis, je ne sais plus lesquels.

Ma femme était couchée dans la chambre à coucher, à côté, et dormait avec son enfant.

Nous parlions à voix basse, mes amis et moi, et ce que nous disions nous effrayait.

Tout à coup il me sembla entendre un bruit quelque part dans les autres pièces de l'appartement: un bruit faible, étrange, indéterminé.

Mes amis avaient entendu comme moi. Nous écoutâmes: c'était comme une verrou qu'on scie à petit bruit.

Il y avait quelque chose qui nous glaçait: nous avions peur. Nous pensâmes que peut-être c'étaient des voleurs qui s'étaient introduits chez moi, à cette heure si avancée de la nuit.

Nous résolûmes d'aller voir. Je me levai, je pris la bougie; mes amis me suivaient, un à un.

Nous traversâmes la chambre à coucher, à côté, ma femme dormait avec son enfant.

Puis nous arrivâmes dans le salon. Rien. Les portraits étaient immobiles dans leurs cadres d'or sur la tenture rouge. Il me sembla que la porte du salon à la salle à manger n'était point à sa place ordinaire.

Nous entrâmes dans la salle à manger: nous en fîmes le tour. Je mar-

chais le premier. La porte sur l'escalier était bien fermée, les fenêtres aussi. Arrivé près du poêle, je vis que l'armoire au linge était ouverte, et que la porte de cette armoire était tirée sur l'angle du mur, comme pour le cacher.

Cela me surprit. Nous pensâmes qu'il y avait quelqu'un derrière la porte.

Je portai la main à cette porte pour refermer l'armoire; elle résista. Etonné, je tirai plus fort, elle céda brusquement, et nous découvrit une petite vieille, les mains pendantes, les yeux fermés, immobile, debout, et comme collée dans l'angle du mur.

Cela avait quelque chose de hideux, et mes cheveux se dressent d'y penser.

Je demandai à la vieille: — Que faites-vous là?

Elle ne répondit pas.

Je lui demandai: — Qui êtes-vous?

Elle ne répondit pas, ne bougea pas et resta les yeux fermés.

Mes amis dirent: — C'est sans doute la complice de ceux qui sont entrés avec de mauvaises pensées; ils se sont échappés en nous entendant venir; elle n'aura pu fuir, et s'est cachée là.

Je l'ai interrogée de nouveau; elle est demeurée sans voix, sans mouvement, sans regard.

Un de nous l'a poussée à terre, elle est tombée.

Elle est tombée tout d'une pièce, comme un morceau de bois, comme une chose morte.

Nous l'avons remuée du pied, puis deux de nous l'ont relevée et de nouveau appuyée au mur. Elle n'a donné aucun signe de vie. On lui a crié dans l'oreille, elle est restée muette comme si elle était sourde.

Cependant, nous perdions patience, et il y avait de la colère dans notre terreur. Un de nous m'a dit:

— Mettez lui la bougie sous le menton!

Je lui ai mis la mèche enflammée sous le menton. Alors elle a ouvert un oeil à demi, un oeil vide, terne, affreux, et qui ne regardait pas.

J'ai ôté la flamme et j'ai dit: — Ah! enfin! répondras tu, vieille sorcière? Qui est-tu?

L'oeil s'est refermé comme de lui-même.

— Pour le coup, c'est trop fort, ont dit les autres. Encore la bougie! encore! il faudra bien qu'elle parle.

J'ai replacé la lumière sous le menton de la vieille.

Alors elle a ouvert ses deux yeux lentement, nous a regardés tous les uns après les autres, puis, se baissant brusquement, a soufflé la bougie avec un souffle glacé. Au même moment j'ai senti trois dents aiguës s'imprimer sur ma main, dans les ténèbres.

Je me suis réveillé frissonnant et baigné d'une sueur froide».

У Достоевского этот сон превращается в явь. И роль старухи разыгрывает Кириллов. В соответствии с тем новым композиционным планом, в который вовлекается эта новелла, она лишается некоторых своих аксессуаров: спящей с ребенком жены, друзей и их догадок, ослабляющих кошмарный характер сцены. Остаются только два действующих лица.

Резко меняется темп и характер действия.

У Виктора Гюго — на фоне бредовых грез и мучительных раздумий приговоренного к смерти — сон ставится в непосредственное семанти-

ческое с ними соотношение, понимается как их субъективно-символическое разрешение. В частности, протягиваются нити смысловых связей к неразрешенным вопросам: «Mais si ces morts-là reviennent, sous quelle forme reviennent-ils? Que gardent ils de leur corps incomplet et mutilé? Que choisissent-ils? Est-ce la tête ou le tronc qui est spectre?

Hélas! qu'est-ce que la mort fait avec notre âme? qu'elle nature lui laisse-t-elle? qu'a-t-elle à lui prendre ou à lui donner? où la met-elle? lui prête-t-elle quelquefois des yeux de chair pour regarder sur la terre et pleurer?» («Но если эти мертвецы возвращаются в мир, то под какой формой? Что сохраняют они от своего тела, неполного, изувеченного? Что выбирают они? Голова или туловище становится призраком? Увы! Что делает смерть с нашей душой? Что отнимает и что оставляет она ей? Куда девать ее? Дает ли ей иногда телесные очи, чтобы смотреть на землю и плакать?») Поэтому старушонка является во сне как загадочный образ, таинственная символика которого остается не разъясненной до конца. Формы раскрытия этого образа контрастны. Старуха остается до заключительной сцены безжизненной — *sans voix, sans mouvement, sans regard*. Лишь однажды, как бы механически, сам собою (*comme de lui-même*) полукрывается и закрывается ее невидящий глаз (*vide, terne, affreux*). Она до своего внезапного и странного оживления (открытые глаза, задутая холодным дыханием свеча и укус трех острых зубов) буквально реализует собою сравнение: *comme un morceau de bois, comme une chose morte*. Этот необъяснимый контраст мертвенности и пробуждения в конце, сопровождавшегося странными движениями, сгущает ту атмосферу ужаса, тоскливой неизвестности, которой окутано все повествование о сне и которая создается не только через изображение эмоций героя и друзей, но и соответствующим подбором эпитетов и сравнений («Еще до шума — *ce que nous disions nous effrayait*», «в внезапном глухом шуме, как бы от открываемого замка или поднимаемого засова — *il y avait quelque chose qui nous glaçait: nous avions peur...*» «*Cela avait quelque chose de hideux, et mes cheveux se dressent d'y penser...*» Ср. эпитеты: *un bruit faible, étrange, indéterminé, un oeil vide, terne, affreux* и т. п.). В контрастную семантику символа вторгается и истолкование образа старухи как соучастницы мошенников, которые скрылись (ср. целый ряд образов, связанных с этой смысловой цепью: шум — «*c'était comme une serrure, qu'on ouvre sourdement, comme un verrou, qu'on scie à petit bruit*» и т. п.).

Таким образом, у Виктора Гюго вся «сонная» новелла символически связана с тематикой художественного изображения предсмертных томлений, но она не входит органически в «биографию» героя.

У Достоевского же позы и движения загадочной старухи передаются Кириллову, довершая становление его художественного образа. В соответствии с этим меняется не только значение всех компонентов взятой у Виктора Гюго сцены, но преобразуется весь рисунок движений, которые получают судорожную напряженность. Стремительное бегство Кириллова в другую комнату, томительное ожидание у ее дверей Петра Верховенского со свечой, прерываемое попыткой проникнуть туда, беспорядочно-взволнованный монолог — сгущают жуткую атмосферу. Игра неожиданностями, антитезами, порывисто разрушающими нарастание эмоциональной насыщенности фраз, усиливает эффект встречи. «Вдруг он быстро обернулся и что-то необычное сотрясло его».

Далее совпадение в основной ситуации с новеллой Виктора Гюго поразительно.

«Вправо от двери стоял шкаф. С правой стороны этого шкапа, в углу, образованном стеною и шкапом, стоял Кириллов, и стоял ужасно странно, — неподвижно, вытянувшись, протянув руки по швам, приподняв голову и плотно прижавшись к стене, в самом углу, казалось, желая весь стусеваться и спрятаться. По всем признакам он прятался, но как-то нельзя было поверить...

Фигура, несмотря на крик и на бешеный наскок его (Верховенского. — В. В.), даже не двинулась, не шевельнулась ни одним своим членом — точно окаменевшая или восковая. Бледность лица ее была неестественная. Черные глаза совсем неподвижны и глядели в какую-то точку в пространстве.

Петр Степанович провел свечой сверху вниз и опять наверх, освещая со всех точек и разглядывая это лицо. Он вдруг заметил, что Кириллов хоть и смотрит куда-то перед собой, но искоса его видит и даже, может быть, наблюдает. Тут пришла ему мысль поднести огонь прямо к лицу «этого мерзавца»...

Затем произошло нечто безобразное и быстрое... Едва он дотронулся до Кириллова, как тот быстро нагнул голову и головой же выбил из рук его свечку... В то же мгновение он почувствовал ужасную боль в мизинце своей левой руки».

Таким образом, в этом действии все ситуации сна приговоренного к смерти Виктора Гюго налицо: мертвенно неподвижная фигура в углу между стеной и шкафом, двукратное приближение огня к ее лицу, потухшая свеча и укус зубами в руку. Выброшена лишь сцена падения фигуры, «как куска дерева», и ее установки. Она внесла бы неуместный комизм. Кроме того, сделано Достоевским несколько — с первого взгляда — мелких дополнений; однако они существенно изменили общий характер действия. У Гюго неподвижная фигура старухи сразу вся выступает перед читателем. Загадкой лишь остается, кто она и что тут делает. К ее разрешению направлен медленно движущийся допрос терпеливой компании («мы теряли терпение»). Затем, как средство против молчания, начинается пытка огнем.

Так как в роли *неизвестной* старухи выступил *определенный* персонаж «Бесов» — Кириллов, в *определенный* момент своего художественного становления, то загадочность, переносась с лица на *положение*, становится более напряженной и страшной. Жуткая таинственность возрастает от того, что фигура Кириллова, рисуясь в преломлении через восприятие Верховенского, предстает пред зрителем не сразу во всех своих частях. «Петр Степанович... мог наблюдать *только выдающиеся части* фигуры. Он все еще не решался подвинуться влево, чтобы разглядеть *всего* Кириллова». Далее в контрастном освещении вырисовываются сразу оба действующие лица: яростно сорвавшийся с места, кричащий и топающий ногами Верховенский и окаменевшая фигура Кириллова с неестественною бледностью лица и совсем неподвижными черными глазами.

В соответствии с таким медленным раскрытием фигуры Кириллова первое движение свечи в руках Верховенского имело целью «осветить со всех точек это лицо».

После того как фигура Кириллова дана в полном освещении, начинаются над нею эксперименты («тут пришла ему мысль... поджечь и

посмотреть, что тот сделает»). И вместе с тем осуществляется новый контраст между освещенным фоном, на котором она должна теперь выступить, и помрачением сознания Верховенского, через восприятие которого преломляется изложение («Вдруг ему почудилось...», «Петр Степанович никак не мог потом уладить свои воспоминания в каком-нибудь порядке»). Благодаря этому приему открылась возможность придать движениям, которыми обмениваются два действующих лица, характер причудливого гротеска («насмешливая улыбка» Кириллова как ответ на пытку огнем; Верховенский «крепко схватил Кириллова за плечо» — ответ: выбитая наклоненной головой свечка и укус в руку), и образовавшийся таким образом «узел психологических загадок» не мог разгадать даже А. Вольнский (в «Книге великого гнева»)*.

Так своеобразно переработанный кошмар приговоренного к смерти превратился у Достоевского в «литературную действительность», в предсмертные движения самоубийцы.

Применение символа Виктора Гюго в «Бесах» было связано с темой «приговоренного к смерти». Но в словесной структуре «сна» преступника из «Le dernier jour» звучали семантические нюансы, которые могли оправдать включение этого символа и в иной композиционный план. Ведь образ старушонки предположительно вмещался в обстановку воровства. В романе Достоевского «Преступление и наказание», где образ старушонки, погубленной Раскольниковым и его сгубившей, выступал как символ сложного построения и острого семантического притяжения, есть явные осколки символики В. Гюго, подвергшиеся своеобразному переосмыслению. Измученному Раскольникову видится сон. Он идет в тот дом, по той лестнице, где жила старушонка. «Двумя лестницами выше слышались еще чьи-то мерные, неспешные шаги». Потом они стихли. Раскольников предполагает, что это шел впереди тот загадочный мещанин, который назвал его «убивцем», и теперь он где-нибудь спрятался. «Идти ли дальше? И какая там тишина, даже страшно...» Но он пошел. Шум собственных шагов его пугал и тревожил... «А! квартира отворена настежь на лестницу; он подумал и вошел. В передней было очень темно и пусто, ни души, как будто все вынесли; тихонько, на цыпочках прошел он в гостиную: вся комната была ярко облита лунным светом; все тут по-прежнему: стулья, зеркало, желтый диван и картинки в рамках. Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна. «Это от месяца такая тишина,— подумал Раскольников,— он верно теперь загадку загадывает». Он стоял и ждал, долго ждал, и чем тише был месяц, тем сильнее стучало его сердце, даже больно становилось. И все тишина. Вдруг послышался мгновенный сухой треск, как будто сломали лучинку, и все опять замерло. Проснувшаяся муха вдруг с полета ударилась об стекло и жалобно зажужжала. В самую эту минуту в углу, между маленьким шкафом и окном, он разглядел как будто висящий на стене салоп. «Зачем тут салоп? — подумал он.— Ведь его прежде не было... Он подошел потихоньку и догадался, что за салопом как будто кто-то прячется. Осторожно отвел он рукою салоп и увидел, что тут стоит стул, а на стуле в уголку сидит старушонка, вся скрючившись и наклонив голову, так что он никак не мог разглядеть лица, но это была она. Он постоял над ней: «боится!» — подумал он, тихонько высвободил из петли топор и ударил старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже и

не шевельнулась от ударов, точно деревянная. Он испугался, нагнулся ближе и стал ее разглядывать; но и она еще ниже нагнула голову. Он пригнулся тогда совсем к полу и заглянул ей снизу в лицо, заглянул и помертвел: старушонка сидела и смеялась,— так и заливалась тихим, неслышным смехом, из всех сил крепясь, чтобы он ее не услышал».

Тут кончается параллелизм развития сна Раскольникова со сном приговоренного к смерти. Дальше Раскольников в бешенстве начинает наносить старухе по голове удар за ударом, а она вся так и колыхается от хохота. «Он бросился бежать, но вся прихожая уже полна людей... Всюду, на площадке, на лестнице и туда вниз — все люди, голова с головой, все смотрят,— но все притаились и ждут, молчат!.. Сердце его стеснилось, ноги не движутся, приросли... Он хотел вскрикнуть и — проснулся...» Сон этот — звено символической структуры образа Раскольникова.

В композиции этого сна легко отметить структурные части, общие со сном приговоренного к смерти (поиски по комнатам, вид гостиной, место в углу, за шкафом, где пряталась старушонка, деревянная неподвижность старушонки, разглядыванье, ее истязания). Но семантическое движение резко изменилось не только потому, что образы сна Раскольникова пестрой сетью смысловых соответствий связаны с общей структурой романа (мещанин, символический хохот убитой и во сне вновь убиваемой старухи, притаившиеся люди). В самой композиции сна вершиной, к которой направлена вся динамика действий, является смех старушонки, полный глубокого символического смысла. Поэтому экспрессия лица ее дана как загадка («на стуле в уголку сидит старушонка, вся скрючившись и наклонив голову, так что он никак не мог разглядеть лица, но это была она»), и с разглядыванием ее связан весь дальнейший рисунок движений («нагнулся ближе и стал ее разглядывать; но и она еще ниже нагнула голову. Он пригнулся тогда совсем к полу и заглянул ей снизу в лицо, заглянул и помертвел»).

Так в мире искусства сложен процесс бытия художественного произведения, которое входит с измененной морфологией частей, с изменчивой семантикой их и всего целого в литературные контексты разных эпох. Сквозь это произведение, ставшее «материалом» для новых художественных синтезов, прорастают новые литературные формы.

РОМАНТИЧЕСКИЙ НАТУРАЛИЗМ

Жюль Жанен и Гоголь



I

Художественное наследие писателя почти никогда не представляет прямого ряда объектов, движущихся в одном направлении. Лишь в редких случаях все произведения автора образуют такую тесную литературную систему, что среди них каждое познается в эстетическом существе своем только путем сравнения друг с другом и путем соотношения с хронологически смежными, родными произведениями *одного цикла*. Вершинных художников, органически развивающих единственную систему формально-эстетических средств, очень мало. У большинства писателей — *несколько разных ликов* художественной индивидуации. Поэтому жалкой карикатурой на реальное многообразие должны считаться все современные попытки расставить корифеев прошлого в пределах каждого жанра по двум-трем линиям и схематически начертить путь их загробного шествия.

Художественная индивидуальность, даже если она умерщвляется абстракцией исторического «эволюционного» схематизма, в большинстве случаев отбрасывает свои тени сразу на десятки литературных дорог, вступает рассеченными членами своими в звенья нескольких литературных цепей. Эти разные лики художественной индивидуации все же скреплены неким субстанциальным единством, исторически понять и объяснить которое — задача историка литературы. Ее решает он, ища *в литературно-историческом контексте эпохи* обоснования как для многообразия проявлений художественной индивидуальности, так и для сведения *всех ее ликов к единству литературной личности*. И, конечно, в этом случае историк литературы, прежде чем производить вивисекцию, распределение продуктов индивидуального искусства по литературным системам эпохи, должен исторически понять и осмыслить самое художественную индивидуальность во всей конкретной сложности ее эстетического развития как замкнутый мир с сменяющимися и преобразующимися системами художественных форм в их многообразных функциональных объединениях. Тогда ему яснее сделаются связи художника с теми или иными литературными традициями и их характер.

И вот бывает так, что в острую пору своих эстетических исканий писатель, как бы экспериментируя, выполняет одновременно противоположные художественные задания. Историко-литературное значение таких опытов, как бы ни мала была их объективно-эстетическая ценность, вне сомнения. В них — исток тех художественных приемов, которые затем, укрепившись в стилистической системе писателя, сочетались с другими устремлениями в причудливую амальгаму и подвергались своеобразным функциональным преобразованиям. И вместе с тем здесь — в экспериментах новых — открывается часто в непосредственной

простоте путь ранних воплощаемых в них литературных форм, их генезис за пределами данной поэтической системы и способ их преобразования в ней.

С точки зрения такой прозрачной обнаженности структуры для уяснения путей творчества Гоголя чрезвычайно важен его «Кровавый бандурист» (глава из романа)*.

В этом произведении с яркостью бесспорной проявилась плененность Гоголя поэтикой «неистой» школы юной Франции. Профессор Никитенко в своем цензурном запрете так охарактеризовал избранный здесь жанр: «Это картина страданий и унижения человеческого, написанная совершенно в духе новейшей французской школы, отвратительная, возбуждающая не сострадание и даже не ужас эстетический, а просто омерзение»¹.

Дух «новейшей французской школы», заразивший Гоголя и существенно изменивший направление его эстетических интересов, отвлек его от сентиментальной идеализации, от поэтики «украшенной природы» к поискам новых форм воплощения «голой природы». На русской почве при самом начальном моменте прививки «неистой» поэтики роль теоретического возбудителя новых принципов, как это бывает нередко при переходе в новую литературную среду, сыграл не столько Виктор Гюго, сколько теперь забытый романтический писатель и художественный критик Жюль Жанен (Jules Janin) своим романом «L'âne mort et la femme guillotinée». Во всяком случае в среде тех литературных школ 30-х годов, которые объединялись под знаменем «неистой словесности», одно течение было связано с именем Жюль Жанена и формами, утверждаемыми его «L'âne mort» (в меньшей степени — «La confession»). Остановиться на впечатлении, этим романом в русских литературных кругах произведенном, уяснить значение разгоревшихся вокруг него споров о принципиальных основах поэтики «голой природы» как антитезиса сентиментальной идеализации и связать с этой борьбой один изгиб в художественном пути Гоголя — задача моей статьи². Ее «пафос» — наблюдения над одним притоком натурализма.

Здесь открывається лишь уголок сложнейшей проблемы: какие побуждения столкнули Гоголя вообще в русло «неистой» поэтики? Как осуществлялось движение Гоголя в этих цепях? Какие следы их остались в его творчестве после того, как он вышел на новую дорогу, преодолев «кошмарный» жанр? Не было ли в «неистой» поэтике таких художественных принципов, которые, подвергнувшись синтезам многообразным, вошли затем в поэтическую характеристику «натуральной» школы?

Всестороннее освещение этих вопросов предполагает ряд частных исследований об эстетической культуре Гоголя.

Конечно, «необъятный своей величиною»³ Victor Hugo — одна из звезд, за которыми пошел Гоголь после «Вечеров на хуторе близ Диканьки». И проблема отражений его поэтики в художественных искажениях Гоголя требует более сложных и веских ответов, чем те, которые

¹ Литературный музей. Цензурные материалы I отд. IV секции Государственного архивного фонда, т. I. Под ред. А. С. Николаева и Ю. Г. Оксмана. Пг., стр. 352**. Ср. также статью Ю. Г. Оксмана в «Атенее», III***.

² Целиком вопрос о приемах «романтически-ужасного» жанра в творчестве Гоголя я пытаюсь разрешить в книге «Гоголь и «неистовая словесность» 30-х годов»****.

³ Письма Гоголя, т. I, стр. 188.

предлагались. А для их подготовки необходимо во всей ширине воссоздать «неистовый» фон литературы 30-х годов в сложном многообразии ее систем.

Но есть следы ясные, как глубоко воспринял Гоголь «неистовый» манифест Жюль Жанена и как близки сделались ему те проблемы новой поэтики, вокруг которых разгорелась в русской литературе борьба после появления перевода «*L'âne mort et la femme guillotinée*».

Имя Жюль Жанена, которым пестрели все журналы и газеты 30-х годов⁴, упоминается в журнальных статьях Гоголя. В «Современнике» А. С. Пушкина Гоголь поместил коротенькую рецензию на «Сорок одну повесть лучших иностранных писателей», в числе их и Жюль Жанен (Соч. Гоголя, т. V, стр. 528). В черновых набросках статьи о журнальной литературе в 1834 и в 1835 гг., где Гоголь становится уже в позу строгого критика «неистой» поэтики, как поэтики «преувеличенного» и «неестественного», различая, однако, в ней «истинно хорошее» и «наружную оболочку», Жюль Жанен называется рядом с Бальзаком, Сю и Гюго (Соч. Гоголя, т. VI, стр. 337).

О более раннем знакомстве Гоголя с сочинениями Жанена, совпадающем по времени с выходом в свет перевода романа «Мертвый осел и обезглавленная женщина», говорит П. В. Анненков: «Надо сказать, что около 1832 года, когда я впервые познакомился с Гоголем, он дал всем своим товарищам по Нежинскому лицее и их приятелям прозвища, украсив их именами знаменитых французских писателей, которыми тогда восхищался весь Петербург. Не знаю, почему я получил титул Жюль Жанена, под которым и состоял до конца»⁵.

Интерес Пушкина и его кружка к Ж. Жанену не мог не отразиться и на Гоголе. Есть сведения об одном общем замысле — Гоголя, Одоевского и Пушкина, близком по духу к поэтике Ж. Жанена. Предполагался альманах под заглавием «Тройчатка, или Альманах в три этажа». Об этом так писал кн. В. Ф. Одоевский Пушкину: «Скажите, любезнейший Александр Сергеевич, что делает наш почтенный г. Белкин? Его сотрудники Гомозейка и Рудый Панек, по странному стечению обстоятельств, описали: первый — гостиную, второй — чердак; нельзя ли г. Белкину взять на свою ответственность — погреб? Тогда бы вышел весь дом в три этажа, и можно было бы к Тройчатке сделать картинку, представляющую разрез дома в три этажа с различными в каждом сценами. Рудый Панек даже предполагал самый Альманах назвать таким образом: «Тройчатка, или Альманах в три этажа», соч. и пр.» (1833 г., 28 сент.)⁶.

Как известно, Пушкин отказался, сославшись на хозяйственные хлопоты и лень: «Не дожидайтесь Белкина, не на шутку, видно, он покойник; не бывать ему на новосельи ни в гостиной Гомозейки, ни на чердаке Панька. Недостойн он, видно, быть в их компании... А куда бы не худо до погреба-то добратся»⁷.

⁴ Г. А. Гуковский в своей статье «Жюль Жанен в эпоху романтизма и его русские читатели» собрал значительный материал литературных суждений о творчестве Ж. Жанена в русских журналах и газетах 30-х годов. Приношу Г. А. благодарность за дружеское ознакомление меня с рукописью этой статьи*.

⁵ П. В. Анненков. Воспоминания и критические очерки, т. I. СПб., 1877, стр. 173**.

Ср.: Письма Гоголя, т. I, стр. 346, 404, 423, 427, 487, 512***.

⁶ См.: Соч. Пушкина. Переписка. Под ред. В. И. Саитова, т. III. СПб., 1911, стр. 47.

⁷ Ibid., p. 56.

Вся эта идея коллективного «романа», посвященного изображению жизни столичного дома — в разных его этажах, вела литератора 30-х годов к тем главам «La confession» Жанена (XLII—XLIII), которые к тому же были самим Жаненом выделены из романа (в «Revue de Paris», 1830, т. XII) как наиболее яркая иллюстрация принципов новой поэтики, поэтики его школы.

«Il existe quelque chose de plus curieux que les pyramides d'Egypte, de Kremlin, ou les glaciers de la Suisse, de plus étonnant que toutes les merveilles qu'on va voir avec tant de frais et de fatigues: c'est une vaste maison parisienne, dans un quartier populeux, habitée depuis les fondations jusqu'aux toits. L'extrême luxe au premier étage, l'extrême indigence dans les combles, l'industrielle activité dans le milieu. Des charlatans, des hommes de loi, des financiers; Phryné sur la paille et Phryné sur le duvet, et à chaque pas une décoration nouvelle. Au rez-de-chaussé l'enseigne marchande qui se balance au gré du vent; à l'entresol des commis, une caisse, le son de l'or et des chiffres sans fin; puis l'étude du notaire et la foule qui se presse, et les actes qui s'entassent, mariages ou testaments; puis l'homme, qui n'a qu'à être heureux, qu'à faire ou à recevoir de visites de grands laquais et de petits chiens; plus haut les ménages s'entassent, l'air se portage, le travail isolé habite là: c'est le dernier degré de la médiocrité, l'extrême échelon après lequel il n'y a plus de bien-être, l'étroite et active bourgeoisie, une femme, qui travaille, un enfant qui pleure, un serin, qui chante; et plus haut des portes muettes, des chambres à coucher petites et étroites, une ardoise silencieuse attachée à la porte, inutile valet d'antichambre qui se morfond comme dans un jour de disgrâce et qui ne trouve personne à annoncer; puis enfin l'artisan sur les toits, l'artisan qui fait crier le fer, qui scie le bois, qui construit des mémoires et les poèmes; la grisette aux pensées romanesques élevant son chateau en Espagne vis-à-vis une fenêtre, ombragée de capucines et s'il y a quelque chose de plus élevé, un grabat de le paille, des pleurs, les prisons de plomb de Venise en été, la glace en hiver, une souffrance de toute la vie. Et là pas un reflet des bougies du premier étage, pas même l'odeur des cuisines, pas le bruit des chansons, pas le mouvement de la cour; pour tout spectacle des gréniers qui regorgent, le foin qui passe à travers les guichets, qui parfume les escaliers d'une odeur champêtre, insultante abondance, qu'on dirait placée là exprès, pour mieux faire comprendre quelle distance sépare un malheureux homme d'un beau cheval *⁸.

Соблазнительно на фоне этого призыва к изображению столичного большого дома рассматривать «Тройчатку».

У Гоголя, по-видимому, от этого предприятия сохранились неоконченные отрывки повести «Страшная рука» из книги под названием. «Лунный свет в разбитом окошке чердака на Васильевском острове, в 16 линии»⁹. По формам стиля они близки к «Невскому проспекту». Но в свидетельстве Одоевского есть одна смущающая деталь: Гоголь выступает в образе Рудого Панька. Для петербургского цикла Гоголь не прибегал к языковой маске Панька, и описание чердака являло бы совершенно новые черты этого литературного персонажа. Впрочем, можно думать, что, говоря о Рудом Паньке, Одоевский имел в виду при-

⁸ «La confession par Jules Janin». Paris, 1861, p. 217—219.

⁹ Соч. Гоголя, т. V, стр. 95—97. Впрочем, необходимо вспомнить, что и в «Портрете» Чартков сначала живет на чердаке.

вычное для той поры литературное имя Гоголя — и несколько этим упоминанием не характеризовал стилистических форм повести о чердаке. Во всяком случае, предположение о связи альманаха «Тройчатка» с «Confession» Ж. Жанена не исключено.

Таковы внешние номенклатурные факты. Эти веки помогают отыскать внутренние отражения глубокой художественной заинтересованности Гоголя романом Жанена «L'âne mort et la femme guillotinée».

Но прежде необходимо остановиться на эстетическом восприятии этого романа в русской литературной среде.

II

«Кошмарный» жанр юной Франции с конца 20-х годов XIX столетия волнует русское читающее общество, вызывая протесты и подражания. Имена Виктора Гюго, Жюль Жанена, Э. Сю, Бальзака, Дюма мелькают неустанно на страницах журналов, в статьях оригинальных и переводных¹⁰. Русская «неистовая словесность» разбивается на несколько литературных школ, иногда враждебных одна другой, но объединенных отрицанием форм сентиментально-классической поэтизации. Однако на более широкую принципиальную основу вопрос о «неистой словесности» вступил лишь в связи с тем впечатлением, которое произвел роман Жюль Жанена «Мертвый осел и обезглавленная женщина» (2 ч., М., 1831. Ценз. разр. дек. 22 дня 1830 г.)^{11**}.

Воспринятый в русских литературных кругах как манифест «неистой» поэтики «Мертвый осел и обезглавленная женщина» представляет чрезвычайный интерес по своей композиционной структуре¹². В самом его заглавии обозначено ясное задание создать антитезис сентиментального романа. И эта цель подчеркивается в зачине: «Не о Стерновом осле хочу говорить я: было время, и сладкие слезы лились на описание его смерти и надгробное ему слово... Я не стану придерживаться чувствительного путешествия... по многим причинам» (стр. 3). «Пошлая натура» в сентиментальной рисовке представляется автору «приторною», «смешной и скучной». «Нет, нам надобна натура ужасная, мрачная; и она не затруднит писателя, и она возбудит общий восторг. Итак, смелее! тоненькое бордоское вино для нас слишком слабо; выпьем лучше большой стакан водки... И та не очень крепка для нас... Мы мо-

¹⁰ См. примеры в кн.: *И. И. Замотин*. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе, т. I. СПб.— М., 1911, стр. 176, 188, 216 и др. Ср.: *Н. К. Козмин*. Очерки из истории русского романтизма. Н. А. Полевой как выразитель литературных направлений современной ему эпохи. СПб., 1903, стр. 71—75, 349—352, 402 и др. Ср. в моей статье «О литературной циклизации»*.

¹¹ О Жюле Жанене и его школе во французской литературе некоторый материал приведен Б. В. Томашевским в его статье «Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово». — В кн.: «Письма Пушкина к Е. М. Хитрово». Л., 1927.

¹² Общие нормы композиции романов Ж. Жанена и его школы так характеризуются в «Revue de Paris» (22 мая 1831 г.) в рецензии на роман Бюра де Гюржи «La grimpe donna et le garçon boucher»: «В этом заголовке, заключающем в себе противопоставление, выражается целая литературная школа. «L'âne mort et la femme guillotinée», «Louisa ou les douleurs d'une fille de joie» — как известно — это главы с эпиграфами в начале каждой, заимствованными частью у современных авторов как можно более далеких — в них изящество и ужас, перекрещивающийся с чувственными описаниями, драма, которую начинают, бросают, снова начинают, прерывают и заключают наконец кровавой катастрофой» (цит. по статье Б. В. Томашевского. стр. 224).

жем глотать винный спирт; скоро дойдем просто до эфира... Но крайности да приведут нас к опиуму» (ч. 1, стр. 45).

В поисках такой природы герой приходит к «травле», где совершается бойня лошадей, «худых, жалких, старых, слабых, изнуренных от работ и побоев» (стр. 8), и там ему предлагается в виде забавы картина казни искалеченного осла, растерзанного в клочья собаками («английскими мордашками»). И в этом страдальце, издохшем в ужаснейших мучениях, он узнал своего знакомого — Шарло. И образ этого осла, как разбиваемый сентиментальный сувенир, влечет мысль автора к другому символу, при посредстве которого также освещается путь преодоления и усложнения поэтики сентиментализма, — к красавице Ганриэтте (стр. 16). Начинается «горестный и меланхолический рассказ о ней».

В сентиментальных красках рисуется первая встреча с ними — невинной красавицей и ослом, на котором она скакала, — среди идиллической обстановки. Но очарование разрушает вторая встреча, сперва с ослом, — уже в «натуральном» окружении: «...неуклюжий крестьянин, мужик во всем смысле слова... перед ним тянулся с навозом гнусный осел; крестьянин немилосердно погонял его» (стр. 29—30). И автор узнал знакомого Шарло: «Это он! изгибается под тяжестью навоза, и его бьют кнутом. Какая грубая противоположность! Какое неожиданное превращение!» (стр. 30). Трагические контрасты быта поразили героя: «Я страдал целые восемь дней; девушка — и мужик; я — и навоз на той же спине...» (там же).

Так символически мотивируется отход от принципов сентиментализма к рисовке «голой природы». И, естественно, образ осла теперь отступает на задний план, являясь под формой воспоминания как контрастный намек, — при картинах падения красавицы.

Но прежде автор указывает темы новой поэтики «романтически-ужасного» жанра и приемы их стилистического оформления. Рассуждения эти мотивируются ссылкой на психическое перерождение и полное погружение в «новую поэзию»: «...я стал совсем иной... Теперь избегаю застольного веселья, ищу уединения, не хочу песен и слушаю драмы, и какие драмы, боже мой! Даже я сам соорудил драму наиужаснейшую: можно принять первый акт за пятый — так много кровопролития» (стр. 33). «Чувствительность» остается, но направляется на новую сюжетологию.

И вот каков теперь путь творчества героя: «На Олимпе, мною устроенном, я нагромоздил преступления на злодеяния, гнусность физическую на подлость моральную; я ободрал натуру и, лишив ее белой упитанной оболочкой, украшенной нежным румянцем и персиковым пухом, раскрыл все ее сосуды столь многосложные, показал, как переливается кровь, как все жилы пересекаются во всех направлениях... чтоб могли слышать сухо бьющееся в груди сердце... Настоящая живая бойня! Представьте операцию: молодой, здоровый человек лежит на широком черном камне, а два опытные палача сдирают с него кожу, парную и окровавленную, как с зайца, не отделяя от всего ни лоскуточка. Вот избранная мною натура» (стр. 34—35). Это — «голая истина».

И теперь сентиментальные образы в ином виде предстают: «Но что такое пастух в самой сущности? Оборванный горемыка, умирающий с голода, за пять копеек провожающий несколько паршивых овец в сторону от большой дороги... А пастушка? Жирный кусок мяса, имеющий рыжее лицо, красные руки, засаленные волосы, воняющие коровьим

маслом и чесноком. Феокрыт и Виргилий нагнали на них. Итак, смелее! и помиримся с натурой, которую мы имели честь открыть впервые» (стр. 37).

И на основе этих общих принципов новой поэтики — на ряде примеров рисуется перемена в способе поэтического восприятия мира, в приемах обработки прежних сентиментальных мотивов и в характере рисовки вещей и пейзажа — теперь городского. Те же самые образы, которые раньше казались герою «мирными и невинными», составляя его ежедневное «блюдо счастья», теперь резко меняют свою форму и значение. «Я убедился, что в пышных жилищах гнездится разврат; что молоденькая девушка готова отдаться всякому, кто поведет ее на гулянье; что старый холостяк не иное что, как бедный эгоист, а учтивость его — подлость; что эта горничная соблазнила мужа и развратила сына воспитавшей ее госпожи; что все эти гнусные купцы встают рано для одной цели — обмануть, а подают милостыню из суеверного страха...» «Все обезображивается». «Истину», к которой стремится поэт, он сравнивает с огромными выпуклыми зеркалами. «Подходите и ужасайтесь, видя кровавые глаза, морщиноватую кожу, покрытые винным камнем зубы... И это — вы. Это ваш портрет, молодой человек... Так для меня сделалось невозможностью видеть что-либо, кроме безобразной природы» (стр. 47). Изнанка мира раскрылась пред поэтом.

«Неумолимый» анализ героя теперь «дерзостно срывал ...пышные наряды, разрушал малейшие преграды, с удовольствием открывал сокровеннейшие недостатки...» (стр. 47—48). Прекрасного человека нет. «В самом деле порода людская есть самая низкая порода» (стр. 50). Поэтическая система открывала герою все новые и новые свойства «изнанки» жизни.

С изменением фона и героиня как символ природы новой в виде ином предстала перед поэтом — в виде проститутки. Ее история как лейтмотив проходит через нанизанные один на другой «ужасные» эпизоды, свидетелем или слушателем которых автор себя изображает. Среди картин нищеты, через «выставку мертвых тел», через трупы убитых и самоубийц, проходит она в беззаботной порочности, за ней — регистрирующий все детали обнаженные автор.

Как «большой шаг на поприще ужаса» (si ce n'est qu'impossible, ça se peut) выдвигается сцена неудавшегося оживления гальванизмом трупа юноши, который бросился в Сену, не перенеся контраста между прекрасной внешностью Ганриэтты и бездной ее падения. «Мертвец встал, защелкал челюстями, отделившаяся нога рухнула на паркет... На этот тяжелый удар отозвались печальные звуки фортепьяно — и все было сказано» (стр. 80).

Далее — раздумье об ослаблении ужасов, решимость «быть веселее вперед» и возвращение к своему любимому учению. Намечается тон рассказов об ужасах: «...казаться снаружи покойным и все хоронить внутри, как тяжесть, подвешенную к сердцу!.. Так человек, умирающий от жажды, держит в руках бутылку, полную благодетельной влаги, но эта бутылка ни каплею не освежает его, потому что слишком полна» (стр. 84).

И среди сверкающего дня, отблесков солнца на «восхитительной головке мадонны» является вновь Ганриэтта — юная красавица — в образе тщеславной и бездушно-легкомысленной сборщицы денег на мнимую помощь несчастнорожденным: «...холодная, суетная, неблагодарная эго-

истка — и со всем тем так мила» (стр. 92). Автор отказывает Ганриэтте в ее просьбе, но решается, как тень, следовать за героиней. Размышление об участи женщины дает новый вывод для «теории романа»: «...несчастнейшее существо на свете есть женщина» (стр. 93). И автор указывает цикл тем для построения ее истории, которая должна завершиться «нищетой», «распутством», «мостовой». «Я видел женщин, притом прекрасных, которые для пропитания позволяли разбивать камни на животе своем; другие выходили замуж за шпионов. Скажите, стоило ли это труда быть красавицею?» (стр. 94—95).

Тогда проблема счастья и добродетели встает перед «угрюмым» поэтом, и он заставляет давать на вопрос о них противоречивые ответы — каждого с своей точки зрения: мошенника-бродягу, ростовщика и его жертву, освобожденного преступника и жандарма. «Добродетель есть железная цепь, рогатка, крепкая тюрьма с тройною задвижкой», — сказал жандарм и погнал их перед собою. И вот как я узнал, что есть добродетель» (стр. 109—110). Далее следует «Рассуждение о нравственном безобразии». В связи с этим поэт-автор обогащается новым открытием: «...мерзость нравственная несколько не уступит мерзости физической... если нам нужны во что бы то ни стало ужасы, то всего благоразумнее не останавливаться на телесных мучениях. Вот задача, которую я предложил себе для разрешения, и отныне становлюсь между сими двумя преступными натурами» (стр. 112). И автор упражняется теперь в игре контрастами нравственного безобразия и внешнего благоприличия, смесью порока и добродетели, выставляя этот прием изображения как требование новой поэтики. «Что мне в ваших нравах большого света, который перестанет существовать в тот самый день, когда отнимут у него шпионов, тюремщиков, палачей, лотерейные и развратные дома, трактиры и спектакли... Сих-то главнейших агентов общественного движения должно было мне узнать, потому что того требовала моя система... Итак, я начал изучать сих героев моей истории» (стр. 113). И перед нами проходят в сменяющемся освещении образы — «честных, добрых граждан» в роли шпионов; «содержателя карточной игры» — разорителя семейств, сострадательно дарящего плащ свой продрогшему бедняку; попрашайки-нищего в лохмотьях, который дома превращается в нарядного господина почтенной наружности и идет на обед к судье (стр. 113—116). «Эта смесь порока и добродетели, жестокости и сострадания» (стр. 116) испугала автора еще более.

Но так как эффекты романа покоятся на непрестанном изменении лика героя (образа художественного «я»), который из апологета и провозвестника новой поэтики неприметно превращается в действующее лицо драмы, построенной по ее принципам, то герой — вслед за раскрытием проблемы «нравственного безобразия в поэзии» — решается на самоубийство. «...Поэзия привела меня до ненависти к людям; существенность поселила во мне ненависть к жизни» (стр. 117). Но среди лирических предсмертных воспоминаний, посвященных теперешней любви и прежним любовницам, «с пистолетом, поднятым до головы», герой был застигнут и остановлен приглашением на свадьбу хорошенькой Женни, которую он считал за ребенка, не заметив в думах своих, как она распустилась в красавицу. «Проклят тот, — закричал я, — кто первый из ужасов сделал ремесло и товар; проклята да будет новая поэтическая школа, с ее палачами и привидениями; они всё ниспровергли вокруг меня; и в то время как я наблюдал нравственный мир и его

таинственное влияние, я не заметил, что эта хорошенькая Женни уже выросла!» (стр. 131—132). И герой возвращается вновь к действительности обыденной и ее тине мелочей.

Но присутствие на свадьбе, «натуральные» образы участников торжества, пошлость длинных церемоний, будничныи характер этого события — навеяли на него грустные пророчества о грядущей судьбе Женни и вместе с тем напомнили о судьбе другой красавицы — Ганриэтты, с которой он соединил свою жизнь. И среди задумчивого пути домой, ища развлечений, он встретил человека, прекрасного телом и лицом («совершеннейшую человеческую натуру» — стр. 138), который за деньги разыграл перед ними разные роли (Аполлона, римского невольника, высеченного за кражу, взбунтовавшегося раба), отказавшись лишь передразнивать пьяного: «...нынешний же вечер увидишь меня мертво пьяным у тротуарного столбика, — и увидишь даром» (стр. 141).

И этот контраст между красотой его облика и пошлостью его жизни заставил автора рассмеяться: «...Я был очень доволен, что могу еще забавляться» (стр. 142).

Но как антитеза «спокойствию», которым веяло на автора от таких веселых сцен, перед ним воздвигается новая картина: отречение Ганриэтты от своих родителей — дряхлых бедняков, которые, нищенствуя, встретили ее в увеселительном саду «роскошно одетой» и лишь об одном молили: «...узнай нас, мы так о тебе много плакали!» (стр. 149).

И вновь, как символ, является воспоминание о Шарло, именем которого безуспешно пробовал склонить Ганриэтту к состраданию автор.

Но Ганриэтта презрительно уходит. А старик — отец ее — прочувственно вспоминает об осле, на котором «по двадцати раз в день возил... навоз» (стр. 150) и которого он предоставлял иногда любимой дочери для прогулок, навьючивая тогда ношу на себя. Выясняется, что в город, где он был искалечен и погиб, осел попал вместе с убежавшей на нем Ганриэттой. И его потеря превратила крестьянина в нищего.

Тогда автор в свою очередь рассказывает старику о гибели осла. И видит он: возмущенно родители Ганриэтты «удалились, пораженные моим варварством более, чем жестокостью собственной их дочери. И, подлинно, какое право имел я огорчать их? я, совсем для них посторонний?» (стр. 153).

И вновь ища веселья, герой встречается с висельником-разбойником, который с юмористической трактовкой трагических деталей повествует о том, как был повешен он за усердие к вере. «Этот веселый рассказ о восхитительной виселице и смерти занял меня чрезвычайно; я никак не воображал прежде, что виселица может быть приятным предметом и возбуждать веселые воспоминания; никогда не слышал я, чтобы описывали смерть такими красками; напротив, каждый разрабатывает этот изобильный ощущениями родник, стараясь как можно более омрачить картину, окровавить сцену... Как будто между нами смертная казнь — не общепринятое действие, не подать, постоянно уплачиваемая» (стр. 168—169). А бывший разбойник весело описывает свои ощущения после повешения: «Я даже помню, что это качанье имело свою прелесть. Я различал предметы, как будто сквозь тонкую ткань... Совершенная тишина удручала мой слух. Я о чем-то думал, не знаю теперь о чем именно, а кажется о деньгах, выигранных накануне у моего товарища Грегорио. Вдруг воздуха не стало, я ничего не мог видеть, не ощущал уже качанья — я умер... — Однако, — сказал я (автор. —

В. В.), — вот вы, слава богу, живы и здоровы, с чем сердечно поздравляю вас. — Это величайшее чудо, — отвечал с важностью разбойник» (стр. 171). И рассказал, как, спустя час после его смерти, товарищ снял его с виселицы, а юная Мария его выходила. Давши ей обет стать честным человеком, воскресший разбойник шел в Париж искать работы. Автор перебирает все знакомые тому ремесла и искусства и признает их нищенскими для Парижа. Но когда узнал, что разбойник, помимо всего, — еще и повар, предсказывает ему блестящую карьеру и расстается с ним, «уверенный в его счастья» (стр. 183).

В этом «юморе висельника» трудно видеть пародию на роман В. Гюго «Le dernier jour d'un condamné». Ведь встреча с повешенным разбойником — лишь один из этапов художественного становления «образа автора» — в его отношении к «литературной действительности» (что, в сущности, и является центральной темой романа «L'âne mort»). Но ирония «писателя» возвышается и над этой сферой эмоционально-артистической настроенности героя романа, заставив его вслед за тем по контрасту с «новой школой публицистов во Франции, Англии и даже Швейцарии», выступить на защиту самой смертной казни. «Мне казалось, что я нашел неопровергаемое доказательство в пользу закона о наказаниях, отвергаемого нашими мудрецами, и ждал только случая, чтобы вполне развить его».

Рассказ висельника открыл автору новые перспективы.

И вот герой, воспользовавшись обстановкой большого собрания, когда «великий вопрос о смертной казни расшевелил страсти», горячо начинает культивировать новый жанр юмористически-ужасной новеллы. Не встретив первоначально сочувствия своей повести о повешенном («надобно было слышать ее от самого бандита, чтобы поверить ей; рассказанная мною, она казалась невероятною сказкою»), он неожиданно затем получает поддержку от мусульманина, который со стилизованной небрежной простотой, спокойно-деловым тоном рассказывает о том, как он был посажен на кол за проникновение в гарем султана, как, сидя на колу, любовался морем и Константинополем, как был спасен. Из этого рассказа автор делает методологический вывод: «Я заметил не один раз, что занимательное происшествие, просто рассказанное, удивительно как оживляет умы» (ч. 2, стр. 17).

В ином тоне дана смертная новелла изящного молодого человека, стилизовавшего женскую манеру сказа. «Издали можно было обмануться и подумать, что говорит не он, а дама, подле которой виднелась его голова» (стр. 20)*. Это — рассказ о том, как он, «находясь в блаженном состоянии человека, упившегося опиумом», бросился в воду, увлекаемый видением «прекрасной, идеальной женщины», и «утонул», но потом очнулся в деревенской хижине.

После этих образцов нового жанра, за которыми потянулась цепь новелл на сходные темы, «наконец решили все единогласно, что смерть не есть страдание» (стр. 29), что «смерть за преступление не есть наказание от общества, но предохранительное средство для его спокойствия». И как комический рефрен, обостряющий гротеск, завершает эту главу выступление аббата с заявлением: «Рассуждения ваши превосходны. Но, господа, если бы вам случилось так, как мне, умирать от несварения желудка, вы заговорили бы о смерти с большим почтением» (стр. 30).

«И все напрасно — я не мог развеселить себя».

«Все эти эпизоды в моей любимой науке, — заключает автор, — вы-

звали во мне какое-то странное желание, исчерпав весь ужас, наконец узнать, кто из нас кого переселит» (стр. 31). «Я уже знал, что ужас мой там, где Ганриэтта» (стр. 32).

И тогда автор ведет читателя в венерическую больницу, заставляя его присутствовать при операции над Ганриэттой. «Мне повстречались кормилицы, зараженные вскармливаемыми ими детьми, которых они еще держали у своих иссохших грудей с видом более жалким, чем сердитым; мне повстречались бедные деревенские девушки... они плакали и, не понимая ни своей болезни, ни насмешливой улыбки тех, которые их встречали, закрывались своими передниками. У дверей, жертва мужа, молодая женщина стояла неподвижно, как статуя, в ожидании постели подле какой-нибудь мерзавки. Я вошел в обширнейший зал: там хохотали во все горло, играли в разные игры; иная нарядилась в шерстяное платье; другая в спальный шлафрок; самые молоденькие, полунагие, спорили друг с другом о своих летах; другие страшно ругались или распевали пьяные, развратные песни» (стр. 36—37). И вся эта «беспорядочная толпа разнообразных красот» спешит к медику, ожидая очереди у дверей операционной. Вот вызывают Ганриэтту. «Тот же высокомерный взгляд, та же гордая улыбка, и столь же прекрасна, как прежде. Она бросилась на кровать так же непринужденно, как на Ванврской лужок; общее молчание; оператор начал действовать — и когда боль исторгала из нее стоны, ей отвечали бранью и ругательствами».

Волнуемый ужасом и состраданием, герой выбегает из «бедственного места». Преобразившись в извозчика, он едет с Ганриэттой и еще одной выздоровевшей молодой женщиной сперва к мужу этой несчастной, который ее систематически обрекал на болезни; затем привозит Ганриэтту по ее просьбе в дом терпимости. И далее — все действие сосредоточивается на гибели этой красавицы-проститутки, которая «через преступление (убийство своего первого соблазнителя.— В. В.) делается неприступнее, чем сама добродетель» («крайности сходятся») (стр. 80). К месту преступления приходит герой и его «двойник», его друг Сильвио. Для Сильвио «женщина есть все: он видит в ней нечто высшее человеческой природы». Он — мечтатель. Но герой («я» романа) стремится разрушить его высокие мечты. Он спрашивает друга: «Знаешь ли ты, Сильвио, чего стоит женщина... женщина прекрасная, создание идеальное, какой не воображалось тебе и в мечтах?.. Знаешь ли, за сколько ты, я и всякий может владеть ею?..» Сильвио трепетал, слушая меня. «Та, которую ты любишь, чего стоит?» — спрашивает он.— Рассказчик берет золотую монету. «Вот во что она оценивает себя, смеясь над твоей простотой». Отсчитав серебром половину этой монеты, он прибавляет: «И вот цена ей от всех прочих». Но «солдат или какой-нибудь старый скряга дадут ей не более пяти франков». «Сказав это, я устыдился самого себя и впал в изнеможение». Сильвио, взяв у героя золотую монету, решает купить красавицу. «Мне хочется узнать ту, которая внушила тебе страсть, мне хочется пересказать тебе, какое блаженство и спокойствие в объятиях этой женщины». И оба вместе идут в дом терпимости, «ужасаясь мысли, что можно владеть созданием столь превосходным за такую ничтожную цену». Но красавица стала недоступной. Она — преступница и уже «не принадлежит публике». У дома — толпа, солдаты и полиция. «В ее комнате мы поражены были нестерпимым запахом; платья, шляпки, вуали, башмаки разбросаны были по полу, везде — сор, грязь, и за занавесками труп и кровь».

Ганриэтту влекут в тюрьму — под аккомпанемент ругательств и общего крика. Герой предается ужасной радости при мысли о купленной этим преступлением неприступности своей красавицы. Он говорит Сильвио: «Я могу быть свободным и гордым; могу любить ее теперь с большей уверенностью, чем ты свою жену двадцать четыре часа после свадьбы». И герой хочет следить теперь за «очищением жизни, столь бедственно употребленной». Неотступно и невидимо, как дух, он следит за Ганриэттой в тюрьме.

Темница и в ней на полусгнившей соломе — молодая женщина, приговоренная к смерти; явление безобразного тюремщика в роли соблазнителя, который предлагает ей материнством, связью с ним купить свободу; беременность Ганриэтты и поэтому отсрочка казни — бегут одно за другим описания этих сцен, происходящих на глазах героя, который «сделался как бы сверхштатным тюремщиком». Когда Ганриэтта переходит в родильный дом, герой тем временем предается «своему любимому занятию» — «наблюдениям над мелочами домашней жизни», «подсматривая, так сказать, простонародную натуру и открывая в ней тысячи невинных таинств, чересчур простых для ученых наблюдателей, но столь обильных впечатлениями» (стр. 104). Описывается любовное свиданье — на гильотине, и приводится рассказ из «Американского журнала», в котором от лица самого казненного изображаются мысли, сны и психическая усталость приговоренного к смерти в его последний день.

И затем вновь — путем ярких контрастов — автор возвращается к Ганриэтте, у которой тюремщик отнимает ребенка, и рисует последний день ее — приговоренной к смерти. Перед смертью она просит прощенья у героя: «...ведь я вас слышала, я вас понимала... я любила вас, как и вы меня... Но я была унижена и погибла с того дня». А после казни тело у палача было куплено героем и земле с честью предано.

Но на следующий день, возвратившись на кладбище, нашел он: «Могила уже не существовала; тело было украдено для медицинской школы; соседние женщины взяли белье для собственного употребления».

«Тогда я понял, что иначе и не могло быть: судьба несчастной несовершенно бы исполнилась» (стр. 179).

Таково движение романа.

Поэтические принципы, в нем изложенные, и приемы реализации их в драме Ганриэтты вызвали оживленные дебаты в русской литературе. В центре их стал вопрос о поэтическом оформлении «натуры».

III

В романе «Мертвый осел и обезглавленная женщина» широкие литературные круги староверов увидели прежде всего вызов поэтике «украшенной природы». Так рассуждали о нем. «Его можно назвать венцом господствующего ныне грязного рода литературы. Эта квинтэссенция мерзостей, до каких в состоянии унизиться человеческая природа, возможна только французскому романтизму в б е с и в ш е м у с я», — писала «Северная пчела» (1831, № 158). «Без нравственной тошноты нельзя следовать за автором в смрадную яму разврата и порока, по всем ступеням ее, начиная с первой слабости до самого гнусного злодейства...» (там же). И вот, приводя на память читателей принципы поэтики немецких теоретиков романтизма по вопросу об употреблении

«низкого и обыкновенного в искусстве», «Северная пчела» выступала на защиту «очищенной, облагороженной природы» против «раболепного списывания голой природы» (№ 159—160). «Невозможно, чтоб человек образованный хотел снова находить в стихотворениях те же предрасудки, те же низкие нравы, ту же пустоту духовную, которые пугают его в действительной жизни» (№ 160). Вся статья эта — горячий призыв к борьбе за сохранение форм сентиментально-романтической идеализации природы «облагороженной».

В иной и более глубокий план перенес эту проблему рецензент «Сына отечества и Северного архива» — В.* Он, относя автора «Мертвого осла» к «ученикам кровавой философии г-на де Местра» (стр. 229) и видя в нем изобразителя «обнаженного человека», живописца, выставяющего «с ужасною откровенностью» «последние отправления человеческого организма», — в то же время признает, что «разбираемое произведение имеет значительность жизни» (стр. 230—231). Он полемически восстает против враждебной оценки русскими журналами романа Жанена и пытается дать ему новое толкование в плоскости эстетико-литературной и социально-психологической. Прежде всего указывает на глубоко личный тон автора «Мертвого осла» — тон, который поднимает его «гораздо выше простого копииста и автора «Последнего дня приговоренного к смерти»» (стр. 235). Отмечаются своеобразные формы построения образа художественного «я», вращающегося в среде «гражданского сентиментализма». Отсюда рецензент делает вывод, что было бы грубым заблуждением видеть в романе лишь «ряд обнаженных чудовищ, с холодной рельефностью спокойно вылитых», картину «мускулистой нищеты» (стр. 234).

С точки зрения формы повесть Жанена представляется рецензенту «сцеплением явлений внешних», «атома с атомом»: «...она имеет самое слабое содержание или — лучше сказать — только протяжение, как ряд происшествий без внутреннего отношения» (стр. 237). Причина такого строения кроется в приеме воспроизведения «натуры» посредством «взгромождения целого мира опытов» (стр. 235—236) и аналитического расчленения природы. «Представьте себе море, мгновенно остановленное: какое безобразие! Это то же болото, покрытое кочками; но пусть оно качается перед вами в своей колыбели: какое величие!» (стр. 236). И в романе все лица — «без движения, отдельные рельефы, только что на одной доске». «Жизнь изложилась... только поверхностью своею, только наружным объемом» (стр. 237). Герой повести, от имени которого ведется рассказ, «видел только, так сказать, *плоскость жизни* и не нашел основы для собственного деятельного изложения» (стр. 239). «Мышление тащится вяло от опыта к опыту, но к чему ведет оно? Напрасно человек, при помощи одного рассудка, усиливается свести мертвые наросты в живое целое!» (стр. 237).

Эти приемы художественного оформления природы диаметрально противоположны принципам сентиментализма. Однако рецензент старается установить между ними связь — не только по контрасту в формах изображения мира, но и по сходству — в структуре образа художественного «я». Он относит «L'âne mort» к ответвлениям «стернианской» традиции **. Вся разница между героем «Мертвого осла» и Стерном (по его мнению) «состоит во времени: любители отвлеченной природы, силою истории, изменились в любителей гражданственности; но характер и Стерна и нашего героя один и тот же — болезненное страдательное мы-

шление, ведущее к сентиментальности, у первого — пастушеской, у второго — гражданской»¹³ (стр. 239—240).

«Стерн, подчиненный природою, пустился забавлять себя, прикрашивая оную; Сент-Илер захотел обнажить ее, хотя, правда, для того только, чтобы скорее дойти до крайности, но это есть уже деятельность. Отсюда происходит прекрасное томление души, чувствующей сладость гармонии и пораженной отсутствием ее между собою и внешним миром! Сие святое внутреннее чувство характеризует нашего героя» (стр. 240).

Вследствие этого рецензент отказывался признать роман Жюль Жанена «литературным чудовищем, выставкой на позор нравственной жизни нашей — скорее, оно есть громкий призыв духа человеческого к просвещению и жизни с верою и упованием» (стр. 243).

Таким образом, в этой статье с отчетливостью редкой раскрыты те принципы художественного построения, которые, пройдя мимо главной волны «нейстовых» романов и новелл на русской почве, в иной стилистической оправе, вошли затем в поэтику «натуральной» школы. Ведь эти формы изображения городских коллизий, ироническая поза автора, вскрывающего всю тину пошлых мелочей быта, показ трагического в обыденном — все это характеризует не только французскую школу Ж. Жанена, но и гоголевский натурализм 30-х годов.

В несколько иной форме и с иным ходом мыслей, но с тем же конечным выводом вопрос о «прозе жизни», перенесенной в литературу, поставлен — в связи с романами Жанена — в статье «Литературной газеты» (1830, 23 окт., № 60) о «La confession» Ж. Жанена¹⁴: «Главнейшее искусство сочинителя, еще яснее обличающееся в первом его произведении, «L'âne mort et la femme guillotinée», состоит в равнодушном рассказе событий самых ужасных, в холодном описании предметов, возмущающих душу. Для него, по-видимому, нет ничего умильного, ничего отвратительного... Мы не скажем ничего в похвалу сей цели: благороднейшее стремление писателя, по нашему мнению, должно состоять в том, чтобы давать возвышенное направление своему веку, а не увлекаться его странностями и пороками. В противном случае, мы в созданиях ума и воображения будем встречать ту же прозу жизни, к которой пригляделись уже в обыкновенном нашем быту; и от сего мир житейский и мир фантазии сольются для нас в одну непрерывную, однообразную цепь ощущений давно знакомых, давно изведанных и уже наскучивших нам бесконечными своими повторениями».

«Тревога» других журналов при появлении романа Жюль Жанена выразилась не в таких широких по принципиальной постановке вопроса статьях, но не менее явственно.

¹³ Любопытно, что Стерн постоянно цитируется французскими романтиками — В. Гюго (ср. хотя бы эпиграф в «Hans d'Islande»), Бальзаком (ср. «Le peau du chagrin») и др. Ср. сочинения Жанена: «Le voyage sentimental de Sterne précédé d'un essai sur la vie et les de Sterne», 1839. И еще раньше: Sterne et Mackenzie. Morceaux choisis avec notice sur chaque auteur par Janin, 1829.

¹⁴ Эта рецензия приписывается А. С. Пушкину Н. Лернером. — См.: Пушкин. Полн. собр. соч. Под ред. С. А. Венгерова, т. VI. Новые приобретения пушкинского текста. Но оспаривается это предположение Б. В. Томашевским (Б. В. Томашевский. Пушкин. Л., 1925, стр. 121—122) *. Об отношении Пушкина к Жанену см. «Письма Пушкина к Е. М. Хитрово» и статьи о взглядах Пушкина на французскую литературу П. Н. Сакулина и Б. В. Томашевского **.

«Московский телеграф» по обыкновению своему перепечатал рецензию из «Парижского журнала», в котором «Мертвый осел» рассматривался как «пародия и отражение» романа Victor Hugo «Le dernier d'un condamné», на фоне растущего тяготения к гротеску, к «предательскому смешению образов прелестных и ужасных», «шутовского с страшным». «Могу ли я наслаждаться,— вопрошал себя рецензент,— когда вижу очаровательное лицо девы, на котором отвратительная прихоть живописца намазала гренадерские усы?» («Московский телеграф», 1831, № 2, стр. 353). Но, высказываясь против «тягостного усилия выставить уклоненную болезненной, безобразной природы», он кончает призывом к примирению и восторженным удивлением перед блеском стиля Жюль Жанена: «Простим ему! Он — художник: может ли душа его не быть благородна? Среди стольких гадостей перо его сохранилось в удивительном целомудрии»¹⁵.

«Телескоп», возражая «Московскому телеграфу», утверждал, что «это не пародия, а продолжение, второй акт ужасной пытки, начатой Виктором Гюго над бедною природою человеческою» (1831, ч. IV, стр. 102). В романе Жанена критик восхищался «энергической дикостью» языка, «которой на русском не приметно и тени» (стр. 104), но не хотел видеть в нем что-нибудь иное, помимо «ужасной картины смрадного гниения нашего внутреннего организма» (стр. 102), «труса бытия» «во всей ужасающей наготы», «освященного ярким факелом фантазии» (стр. 101). Сходными красками рисует общее впечатление от романа Ж. Жанена «Карманная книжка для любителей русской старины и словесности» Олина (1830, т. 1). Заметка в ней называет структуру «L' ne mort» «концепцией странной, ужасной и, вместе, прелестной, которую вкус отвергает, но любопытство, так сказать, пожирает».

Впечатление от романа Жюль Жанена было тем сильнее, что носились слухи об отражении в нем петербургских впечатлений автора. «Северный Меркурий», воспользовавшись случаем обломить несколько копий в полемике с «Литературными прибавлениями к Русскому инвалиду»*, заявлял о «Мертвом осле»: «Мы слышали, что сочинитель оно-го, молодой французский автор г. Жанен, жил некоторое время в Петербурге (по-видимому, не без наблюдения) и по возвращении своем в Париж написал упомянутое сочинение, в котором, по словам г. Воейкова, ярко и сходно изображена человеческая натура: униженная, искаженная, почти дьявольская» («Северный Меркурий», 1831, № 41, стр. 167).

Отголоски «страшных» романов Ж. Жанена волнуют русское общество и после того, как первое впечатление улеглось. Н. Полевой в статье «О романах В. Гюго и вообще о новейших романах (против статьи г-на Шове)» старался романтической борьбой духа объяснить «неразборчивость, с какою источает все ужасы жизни человеческой Жанен», «срывая в своих романах маску с безобразного лица нынешнего общества» («Московский телеграф», 1832, ч. 43, № 3, стр. 376).

Таким образом, у части русских литераторов Жюль Жанен соперничает с Гюго в том обаянии, которое распространялось от его произведений (ср. оценку А. С. Пушкина**). Еще в 1834 г. «Библиотека для чтения», излагая «мнение известного английского журнала «Edinburgh

¹⁵ Отголоски разнообразных суждений французской критики можно найти в préface Жюль Жанена к 4-му изд. «L' ne mort et la femme guillotinée» (Paris, 1832).

Review» «о нынешней французской словесности» (здесь «Мертвый осел и обезглавленная женщина» характеризовался как «одно... из тех гнусных смешений крови, болезни и сладострастия, которые могут гнездиться только в голове безумного мясника, заключенного в Бедлемском доме сумасшедших»), принуждена была доказывать, что «со стороны относительной степени литературного достоинства» произведений «первое место» принадлежит не Жюлю Жанену, а Виктору Гюго («Библиотека для чтения», 1834, т. I, отд. II, стр. 67).

Так, литературному восприятию русских современников своих Жюль Жанен предстал как законодатель «неистойвой» поэтики или, вернее, одной из ее вариационных форм. И, как видно из откликов на его роман, на почве увлечения его поэтикой могли распуститься одновременно и риторический пафос кошмарных сцен в новеллах и романах, убранных в стилистическую оправу школы Марлинского, и гротескная гиперболизация анекдотической повседневности.

И между этими полюсами — по тропам спутанным и разносторонним — могла бродить поэтическая интуиция не только искателя выгодного литературного ремесла, но и глубокой художественной индивидуальности. И через путь преодоления поэтики «неистойвой школы» посредством сложных и многообразных синтезов ее отдельных элементов с другими эстетическими устремлениями прошел Гоголь.

IV

Творческий путь Гоголя — на обрыве сентиментализма — круто изгибается в сторону «ужасного» жанра в его первом разветвлении сгущенной рисовки физических пыток — красками стиля изысканно-цветистого на фоне экзотического пейзажа. «Кровавый бандурист» — первый этап этого направления. Он — как бы точная реализация завета Жюль Жанена: «Представьте операцию: молодой, здоровый человек лежит на широком черном камне, а два опытные палача сдирают с него кожу, парную и окровавленную, как с зайца, не отделяя от всего ни лоскуточка». Вот избранная Гоголем натура. Но стилистические приемы построения «ужасной» природы в «Кровавом бандуристе» уводят в сторону от основной линии традиций Ж. Жанена на русской почве.

«Кровавый бандурист» окутан тонами символики «смертной». Как часто бывало в романах «неистовых», действие в нем развивается среди ночного пейзажа «ужасающей тишины» на «дне провала», в котором «лепился небольшой городок». И вся природа, и вся обстановка, одушевляясь, вовлекаются в атмосферу томления предсмертного.

Месяц бы, «верно, блеснул в каплях кровавого пота, катившегося по щекам» пленника.

Монастырь «носил на себе всю летопись страны, терпевшей кровавые жатвы».

«...дряхлаые монастырские стены... испустили умирающий голос, уныло потерявшийся в воздухе».

И сам пленник рисуется как заживо похороненный, с повторением непрерывным и однообразным символов погребальных и контрастным оттенением их грезами «лазурными».

«Есть что-то могильно-страшное во внутренности земли. Там царствует в оцепенелом величии смерть, распутившая свои когтистые чле-

ны под всеми цветущими городами, под всем веселящимся, живущим миром. Но если эта дышащая смертью внутренность земли населена еще живущими, теми адскими гномами, которых один вид уже наводит содрогание, тогда она — еще ужаснее...

Ему казалось, что крышка гроба захлопнулась над ним, а стук бревен... казался стуком заступа, когда страшная земля валится на последний признак существования человека, и могильно-равнодушная толпа говорит как сквозь сон: его нет уже».

«Ужас существования» прерывается изображением иного мира, мира фантастических красок. Этот контраст осложняется своеобразиями в формах выражения самой «ужасной сущности»: тут видения страшные перемежаются с рисунками шутовскими, гротескными. Такие приемы описания «любопытных жителей». «Любопытные жители, с разинутыми ртами, иногда решались подступить поближе, но, увидя угрожающий кулак или саблю одного из провожатых, пятались и бежали в свои шедушные домики, закутываясь покрепче в наброшенные на плеча татарские тулупы».

В формах гротеска набросан портрет предводителя: «Один из толпы с неизмеримыми, когда-либо виданными усами, длиннее даже локтей рук его...» Ср. далее: «...непостоянный огонь светильни, окруженный туманным кружком, бросал в лицо ему какое-то бледное привидение света, тогда как тень от бесконечных усов его подымалась вверх и двумя длинными полосами покрывала всех».

Но преобладает атмосфера ужаса. Все движения действующих лиц драмы, пытки мучителей, моторная экспрессия истязаемых переданы в формах патетической, напряженной риторики.

«Раздирающий душу крик раздался из уст ее...»

«Голос, произнесший эти слова, несмотря на тихость, был невыразимо пронзителен и дик... В нем было какое-то, можно сказать, нечеловеческое выражение; слышавшие чувствовали, как волосы шевелились на голове, и холод трепетно бегал по жилам; как будто бы это был тот ужасный черный голос, который слышит человек перед смертью...»

Особенно «живописны» и напряженно-риторичны изображения пыток: «Немногие глаза выдержали бы то ужасное зрелище, когда один из них, с варварским зверством, свернул ей два пальца, как перчатку. Звук хрустевших костей был тих, но его, казалось, слышали самые стены темницы. Сердцу, с не совсем оглохлыми чувствами, не достало бы сил выслушать этот звук. Страшно внимать хрипению убиваемого человека...»

В соответствии с этим кругом символов и сравнений чувства героев, особенно тех, кто подвергается мучениям, обозначаются формулами резкими, патетическими, судорожными. А когда речь дошла до вершины ужасов, до явления «ободранной натуры», Гоголь попытался осуществить в стиле тот «неистовый» завет, о котором ему, по поводу «Вия», замечал Шевырев: «Создайте мне для этого (для описания ужасов.— В. В.) какой-нибудь новый, другой, прерывающийся язык, в звуках, в бессвязи которого был бы след нашего собственного страха» («Московский наблюдатель», 1835, ч. 1, стр. 410).

И этот «романтически-ужасный» язык Гоголем создавался так: «Ужас оковал их. Никогда не мог предстать человеку страшнейший фантом!.. Это был... ничто не могло быть ужаснее и отвратительнее этого зрелища! Это был... у кого не потряслись бы все фибры, весь

состав человека! *Это был... ужасно!* — это был человек... но без кожи...

Так в «Кровавом бандуристе» Гоголь отдавал первую покорную дань «неистой» поэтике. Нет нужды возводить художественный генезис «Кровавого бандуриста» к тематическим формам Жюлья Жанена. «Неистовый» цикл тогда распался на несколько художественных систем, в которых — на фоне некоторых общих черт сюжетно-тематической направленности — еще ярче выступали стилистические отличия, борющиеся тенденции. В самом начале 30-х годов отдельные сферы «ужасных» сюжетов стали уже приобретать устойчивые очертания и вместе с тем определилась основная линия их стилистического движения. В томе № 2 «Библиотеки для чтения» за 1834 г., для которого предназначен был «Кровавый бандурист» Гоголя, «Литературная летопись» так комментировала роман де Сентина «Изувеченный» («*Le mutilé*»), где описывались страдания поэта — с вырезанным языком и отрубленными руками: «Когда недавно французская словесность или книжная торговля объявила премию тому, кто выдумает ужаснейшее истязание для человека, некто г. Сентин, весьма посредственный писатель, в одно утро перешеголял всех тогдашних палачей... Эта выдумка имела большой успех целую неделю. Но скоро другие распилили человека надвое, *третьи содрали с него кожу*¹⁶, четвертые повесили его за ноги, и изувеченный г. Сентина был помрачен изящнейшими картинами страданий, оставлен, забыт» («Библиотека для чтения», 1834, № 2, «Литературная летопись», стр. 6). Таким образом, фабулярный узор «Кровавого бандуриста» и его стилистические аксесуары говорят лишь о том, что Гоголем в выборе художественных тем среди исторического материала руководила апперцепция «неистой» эстетики. Тот жанр «исторического романа», к которому тяготеет «Кровавый бандурист», прикреплен был в 30-х годах к именам Бальзака (ср. его «*Le dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*») и В. Гюго, иногда соприкасаясь с вальтер-скоттовской традицией. Но стилистические формы, осуществленные в «Кровавом бандуристе», характеризовали очень широкий круг «неистовых» романов — как исторических, так и «светских» — первой половины 30-х годов. Гоголь здесь примкнул к господствовавшей русской «неистой» системе. Вот иллюстрационные формы этой разновидности «кошмарного» стиля из произведений мелкого писателя 30—40-х годов, впоследствии балансировавшего между Гоголем и Кукольниковом, — П. Машкова («Повести и мечты», ч. 1—3. М., 1833—1834). Из повести «Три креста» (1833), где цикл злодейств завершается кровосмещением (отца с дочерью), смертью дочери и самоубийством отца: «Бедный, отчаянный Преклонский поспешно выбежал из ужасного вертепа людей... Он бежал, как будто догоняла его толпа убийц...»

«Зарезов стоит, как мрамор, как оледенелый мертвец». «Ночь была темна для взора, грустна для души... Могильная тишина владычествовала на черных берегах. Казалось — смерть оцепенила природу».

«Преклонский... со взором дикого отчаяния смотрел на распростертую пред ним Наталью. Глаза его сверкали заревом внутреннего пламени, волосы и борода были всклокочены, жилы напряжены, посинелые губы дрожали...»

¹⁶ Нет ли в этих словах намек на не пропущенного цензурой «Кровавого бандуриста» Гоголя? Вообще обстановка цензурного запрещения этого отрывка должна, несомненно, рисоваться иначе, чем ее воспроизвел Ю. Г. Оксман*.

Из повести «Институтка (Из записок Александры Р.)»: *«Разделяющая темнота окружала грядущих в объятия смерти... В одно мгновение буря души утихла; так затихает природа за минуту извержения ужасного вулкана. Мы стояли бесчувственны, как два дерева, как две могильные тени... Скоро... бледный, потухающий месяц осветил бесчувственные останки Константина. Я взглянул на мертвеца, потом на небо, затрепетал и, подобно Каину... спешил укрыться в лесу...»*

Эта волна «неистовых» форм, несшая и «Кровавого бандуриста» Гоголя, проходила в стороне от литературной системы Ж. Жанена. Но Гоголь в последующем творчестве своим движется уже по иным руслам «неистового» течения. И в системе Ж. Жанена находят себе опору натуралистические тенденции поэтики Гоголя.

От «Кровавого бандуриста» через «Тараса Бульбу» — произведение, в котором как стилистические детали, так и вообще направление трех сюжетных нитей (драма Андрия, Остапа и Бульбы) подчинены требованиям «кошмарного» жанра (сыноубийство, казнь Остапа, гибель всех героев), — «неистовая» линия гоголевского творчества осязательно тянется к «Невскому проспекту» и «Портрету».

И вот в «Невском проспекте» эпизоды романа Жюль Жанена (*«L'âne mort et la femme guillotinée»*) проступают смутно, но зримо, как фон затушеванный, на котором Гоголь стремится чертить узоры близкие — и все же отличные, отбросив «наружную оболочку» «неистой» поэтики и привлекая «истинно хорошее». Близкие современники ощущали эту связь. И те из них, которые постигали индивидуальное своеобразие гоголевского гения, естественно, стремились подчеркивать принципиальное отличие в сюжетной тематике «Невского проспекта» от «неистового» жанра. В письме о сочинениях Гоголя Грабовский по этому вопросу рассуждает так: «Я, впрочем, не ставлю этой повести («Невский проспект». — В. В.) Гоголя *наряду с множеством, по-видимому, подобных вымыслов французской школы*. Здесь любовь живописца есть потребность молодого сердца, которое может тем более увлечься своим чувством, если молодой человек, живя в большом городе, удален от всяких общественных связей, — и потому драма Гоголя имеет колорит истины и действительности» («Современник», 1846, т. 41).

Но если таков суд польского критика, то русская читающая публика, конечно, еще живее восприняла связь истории художника Пискарева и красавицы-проститутки с драмой Ганриэтты и вообще с романом Жюль Жанена, хотя могла и не отдавать себе ясного отчета о ее характере.

Во всяком случае в «Невском проспекте» выступают совершенно иные формы художественного построения, чем в «Кровавом бандуристе». Та «наружная оболочка» «неистового» стиля, которая режет глаза в «Кровавом бандуристе», отброшена в «Невском проспекте». И приемы рисовки изменились. Тяготения кдробному воспроезведению кровавых сцен здесь нет. Напротив, сцена самоубийства Пискарева нарисована «в профиль»: она не раскрывается перед глазами читателя в последовательном течении своем, а происходит за кулисами — «в закрытой комнате». И «бездыханный труп его с перерезанным горлом» не останавливает длительно внимания рассказчика: он сообщает только о том, как нашли самоубийцу другие, сам на это время скрываясь («выломали дверь и нашли бездыханный труп его с перерезанным горлом. Окровавленная бритва валялась на полу»). На муки художника есть

лишь тихие намеки («по судорожно раскинутым рукам и по страшно искаженному виду можно было заключить, что рука его была неверна и что он долго еще мучился»). Таким образом, здесь — явный отход от тех описаний предсмертных и мучительных явлений, в которых первоначально специализировался Гоголь, бросившись в основное русло «неистойвой» русской школы, и которые теперь он считал «преувеличенными, неестественными». В «Невском проспекте» развитие темы переносится в плоскость художественного разрешения проблемы *нравственных* коллизий, трагических противоречий в быту большого города, разлада «мечты» и «существенности жалкой» — среди игры контрастов.

Поэтому-то Сенковский, сражавшийся в своих рецензиях с «ужасами» и «грязной натурой», ограничился по поводу главной сюжетной линии «Невского проспекта» лишь колко-эвфемистическим намеком: «Гоголь описывает *известные места, которых другие не описывают...* Это значит, что автор все знает...» («Библиотека для чтения», 1835, т. IX, стр. 10).

Но — и при изменениях в стилистических тенденциях, и общих приемах рисовки — образ девушки падшей, «с красотой нежной» как символ «существенности отвратительной», обстановка дома терпимости как «пейзаж», среди которого разыгрывается трагедия ее духовного умирания, контрастное мелькание облика красавицы-проститутки сквозь призму его отражений в восприятии художника — сплетение всех этих мотивов в начале 30-х годов могло сложиться и восприниматься, конечно, лишь на фоне морфологически сходных построений Жюль Жанена, поразившего своим романом русский литературный мир. Любитель литературных параллелей мог бы найти в деталях описания приюта разврата у Гоголя реминисценции из «Мертвого осла». Здесь Ганриэтте, после больницы, сужден выход один — дом терпимости. Герой, влюбленный в нее, ее туда везет. «На половине дороги я повстречал несколько молодых гвардейских солдат, гуляющих с девками огромного роста, преотвратительной наружности...» После пререканий одна из них, «протянув указательный палец, у которого ноготь, длинный, грязный, пробился сквозь перчатку», указывает дорогу к публичному дому. И вот как рисуется открывшаяся герою картина. «Мы вошли по темной и грязной лестнице, — читается у Жюль Жанена. — Старуха в трауре — бог знает по ком — встретила нас и ввела в обширный покой. Хотя был день, но эта комната освещалась лампою... Ее печальный свет уныло боролся с лучами осеннего солнца, которые проникали сквозь маленькое отверстие в стекле. Кругом стола сидели три женщины...» Далее следуют жанровые сценки из быта проституток.

Из сходных легких штрихов слагается картина, представшая Пискареву в его первом путешествии к красавице. «Лестница вилась... В темной вышине четвертого этажа незнакомка постучала в дверь... Женщина довольно недурной наружности встретила их со свечою в руке, но так странно и нагло посмотрела на Пискарева, что он опустил невольно свои глаза. Они вошли в комнату. Три женские фигуры в разных углах представились его глазам». Но, конечно, суть дела — не в этих скользких параллелях. Важно то, что сюжетная структура «Невского проспекта» в существеннейших особенностях своих совпадает с теми принципами поэтики Ж. Жанена, которые определяют своеобразие позиции автора «Мертвого осла» в кругу «неистойвой словесности». Ведь в «Невском проспекте» проступающая сквозь туман мечты «сущест-

венность» первого эпизода создается не из перебоев «кошмарных» явлений со сценами комических заострений, а целиком из эстетически оформленных кусков повседневности, которые, как бы расплавленные, в изменчивых переливах романтической иронии, слагаются в мозаичную картину. Вместе с тем любопытно, что трагическая история Пискарева лишена самостоятельности — путем контрастного оттенения ее романтического пафоса, создаваемого авторской реализацией и утверждением грез Пискарева («Красавица, так околдовавшая бедного Пискарева, была, действительно, чудесное, необыкновенное явление»), — через дробный параллелизм со всеми ее моментами композиционной динамики пироговского анекдота. Однако и это «снижение» романтического стиля посредством сопоставления его с натуралистической рисовкой грязной суеты повседневности осуществляется в «Невском проспекте» Гоголем по композиционным схемам, близким к тем, которые завещаны были Жюлем Жаненом. Как в романе «Мертвый осел» пересекаются в разных направлениях несколько плоскостей, между которыми разбиваются эпизоды, как здесь сцепление явлений внешних, «атома с атомом», объединенных лишь личностью участника-повествователя («я») и его эмоциональным истолкованием их, — так и в «Невском проспекте» обе половины новеллы о любви Пискарева и Пирогова, осуществлявшие эмоционально диссонансный синтез, обрывисто висят между фельетонным прологом, изображающим повседневные картины Невского проспекта, которые вдруг — внедрением новеллы о двух приятелях — превращаются в картину одного известного дня («Стой!» — закричал в это время поручик Пирогов, дернув шедшего с ним молодого человека во фраке и плаще)¹⁷, и эпилогом, где сам рассказчик,

¹⁷ Зачин «Невского проспекта», повествование о жизни этой «улицы-красавицы», выделяющееся остротой стилистических комбинаций, — своей композиционной схемой уходит в традицию нравоописательных фельетонов. Таковы, например, «сцены Невского проспекта» — «Предупреждение публики» в «Северном Меркурии», 1831 г., 18 февраля, написанные смесью из прозы и стихов:

«Бьет 12. Невский проспект еще не многолюден: лавочники спешат свежим товарцем пополнить убывшую всякую всячину; дворники тащатся с водою; подмастерья с просроченными заказными вещами, горничная бежит за парикмахером...

На башне бьет 2 часа. Шляпки, цветы, перья, капоты движутся по всем направлениям.

Все кипит нарядом,
Прелестью, обновой...
Волшебный сад передо мной
Мелькает пестрой полосой.
Ряд шляпок с перьями, цветами.
Везде блестит двойной лорнет,
И молодой, лихой корнет
Прельщает публику усами.
И в галстух скрытый в завитках
Вертится статский франт в очках.
Благодаря разумной моде,
Коротким платьям, вкусу дам
Живые ножки на свободе
И воля полная глазам.
Любуйтесь ими...
Пробило пять. Толпы редели.
Подобно сохнувшей реке,
Коляски легкие летели,
И стук сливался вдалеке.

Потемкин».

вступая на Невский проспект, преобразует гримасно свою повесть в символический рассказ об обманчивом Петербурге¹⁸.

И не только сюжетная схема и общие приемы архитектоники «Невского проспекта» соответствуют нормам поэтики Ж. Жанена; образ художественного «я», играющий такие сложные роли в композиции «Невского проспекта», близок к эйдолологии «я» в «Мертвом осле» (отчасти в «Исповеди»). Это образ постоянно меняющейся, ломкой эмоциональной структуры, образ, непрестанно переключаемый из одной тематической и экспрессивной сферы в другую. Патетико-ироническая концепция его, утверждаемая прологом («Нет ничего лучше Невского проспекта... Я знаю, что ни один из бледных и чиновных ее жителей не променяет на все блага Невского проспекта.. Но, увы! я не служу и лишен удовольствия видеть тонкое обращение с собою начальников...» и т. п.), сменяется постепенно лирическими формами «я», которое как бы сливается с сознанием Пискарева («Нет, это уже не мечта! боже, сколько счастья в один миг!.. Он был в эту минуту чист и непорочен, как девственный юноша, еще дышащий неопределенной духовною потребностью любви...» и т. п.). Образ Пискарева не только окружен атмосферой «сочувствия» со стороны художественного «я», но это «я» утверждает и ту «действительность», которая открывается Пискареву: «В самом деле, никогда жалость так сильно не овладевает нами, как при виде красоты, тронутой тлетворным дыханием разврата... Красавица, так околдовавшая бедного Пискарева, была, действительно, чудесное, необыкновенное явление». И сама отрешенность Пискарева от «вседневного и действительного» оправдывается гротескным показом «жизни» — через окно во двор, «где грязный водовоз лил воду, мерзнувшую на воздухе, и козлиный голос разносчика дребезжал: стар о г о п л а т ь я п р о д а т ь...» Вместе с тем, художественное «я», подымаясь на высоты «гражданского сентиментализма», от сочувствий индивидуальной драме Пискарева переходит к общему риторическому обличению «существенности» столицы — «отвратительного приюта, где основал свое жилище жалкий разврат, порожденный мишуруно образованностью и страшным многолюдством столицы», — того приюта, «где человек святотатственно подавил и посмеялся над всем чистым и святым... где женщина, эта красавица мира, венец творения, обратилась в какое-то странное, двусмысленное существо...» Но эмоциональная структура образа «я» в его динамике (даже в пределах драмы Пискарева) еще сложнее и противоречивее: художественное «я» иногда вонзает иглы иронии и в образ Пискарева — «нового проповедника». И, наконец, как бы совсем отвертывается от него, облекшись в маску иронического защитника Пирогова: «Я не люблю трупов и покойников, и мне всегда неприятно, когда переходит мою дорогу длинная погребальная процессия и инвалидный солдат, одетый каким-то капуцином, нюхает левою рукою табак, потому что правая занята факелом». Проводив Пискарева с чувством досады, обвеянной грустью, художественное «я» погружается в мир пошлой существенности — в мир «означенных господ» пироговского сорта — с их достоинствами, которых «никогда не можно исчислить вдруг всех», в мир Гофмана и Шиллера, показанный низ-

¹⁸ Подробнее о художественном замысле «Невского проспекта» и его стилистическом воплощении буду говорить в особой статье «Об образе автора в литературной системе Гоголя»*.

нанку. Нормы оценки контрастно ломаются. Художественное «я» как бы принимает низкий быт, иллюзорно примиряется с нормами самого изображаемого мира, чтобы тем острее выступала потом колючая ирония приемов повествования и тем сильнее был яд окончательного посрамления и успокоения Пирогова. Эта эмоциональная игра повествователя рельефно обнаруживается, например, сопоставлением таких символических единств:

«В самом деле, никогда жалость так сильно не овладевает нами, как при виде красоты, тронутой тлетворным дыханием разврата. Пусть бы еще безобразие дружилась с ним, но красота, красота нежная... она только с одной непорочностью и чистотой сливается в наших мыслях».

«Красота производит совершенные чудеса. Все душевные недостатки в красавице, вместо того, чтобы произвести отвращение, становятся как-то необыкновенно привлекательны; самый порок дышит в них милловидностью; но исчезни она — и женщине нужно быть в двадцать раз умнее мужчины, чтобы внушить к себе если не любовь, то по крайней мере уважение».

Завершив круг Пирогова, художественное «я» само нисходит на Невский проспект, чтобы привести оба контрастных происшествия к символическому единству: «Все происходит наоборот... Как странно играет нами судьба наша!»

Но такое осмысление происходило «третьего дня» («думал я, идя третьего дня по Невскому проспекту и приводя на память эти два происшествия»). Теперь же новым, внезапным скачком в литературном времени и семантике («Как странно играет нами судьба наша.— Но страннее всего происшествия, случающиеся на Невском проспекте...») повествование переносится в иной тематический план: художественное «я» повествователя, облекшись в маску ратора, полного бичующей иронии, снимает покровы с «действительности» и показывает ее в подлинной наготе: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется... Все дышит обманом. Он лжет во всякое время этот Невский проспект, но более всего тогда, когда... сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде». Трудно отрицать близость этих форм построения образа художественного «я» к поэтике Ж. Жанена.

Так на почве «неистой» поэтики и отчасти в борьбе с господствовавшими в ней устремлениями вырастает поэтিকা «натуральной» школы в сложных синтетах, не всегда органически примиренных, с остатками романтизма и с «гражданским сентиментализмом»¹⁹.

Здесь удобно оборвать нить этих рассуждений о связи «Невского проспекта» с романом Жюль Жанена, которые стремились утвердиться на субъективном истолковании художественных сходств в сюжете и приемах архитектоники. Для того чтобы эти рассуждения получили характер общей объективно-фактической достоверности, необходимо доказать, что в эпоху создания «Невского проспекта» сплетение сродных мотивов о превращении красавицы невинно-нежной в женщину падшую на фоне картин дома разврата действительно понималось как вариации на сюжет «Мертвого осла».

¹⁹ О процессе эволюции поэтики «натуральной» школы подробно см. в моей работе «Сюжет и композиция романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы»*.

Такое указание можно извлечь из повести Безумного «Любовь и долг» (Повести Безумного. М., 1834. Ценз. разр. февр. 26 дня, 1834 г.), где эта тема перенесена в обстановку светского быта.

Красавица Елена, «супруга и мать», под влиянием «преступного» увлечения Леонидом Струйским, «глубже и глубже падала в пропасть порока» (стр. 68). И вот «та Елена, дыхание которой было чисто, как дыхание майского вечера, неопытная душа которой была непорочнее первой слезы любви, та Елена согласилась быть собеседницей человека в вертепе разврата» (стр. 72): здесь ей назначил свидание Леонид.

И, приступая к описанию притона и его обитательниц, Безумный *en toutes lettres* * обозначает тот источник, из которого он черпает свою воду,— роман Жюль Жанена: «В столицах, ежели смею выразиться, в этих средоточиях разврата есть класс женщин, для которых слова: добродетель и невинность — суть только слова оскорбления. Эти презренные существа... у которых дыхание заразительно и тлетворно, как язва всепоглощающая, эти *вдовы порока, по выражению Жанена*, дают приют бешеной страсти или утонченному сладострастию, воздвигаемая на развалинах добродетели ближнего золотой алтарь свой... К ним, как в бездонную пропасть, безвозвратно повергает неопытная юность и святую невинность свою, и высокие создания поэтических вдохновений, и цветущее здоровье, и достоянье отцов...» (стр. 70—71).

Сюжет новеллы Безумного обрывается контрастно построению «Невского проспекта» — самоубийством кончает жизнь героиня. «Но не об этом дело» (так говорила тетушка Ивана Федоровича Шпоньки). Для данной ситуации существенно то, что весь круг мотивов, вращавшихся около темы о падении женщины чистой на дно порока, в 30-х годах ассоциирован был неразрывно с именем Жюль Жанена, как своеобразного Колумба этого цикла. И с этим обстоятельством, конечно, не мог не считаться Гоголь, когда он творил свой «Невский проспект». Так иным, кружным путем устанавливается связь «Невского проспекта» с романом «Мертвый осел и обезглавленная женщина» Гоголевский натурализм соприкасается с романтизмом.

На этом фоне в новом свете рисуется та постановка проблемы «натурализма», которая намечается Гоголем в новелле «Портрет». Ее герой при виде портрета старика, который перешел к Гоголю из «Мельмота-Скитальца» Матюрина **, т. е. от писателя, причислявшегося русскими критиками 30-х годов к «неистойвой» школе, спрашивал: «Или за воображением, за порывом следует, наконец, действительность,— та ужасная действительность, на которую соскакивает воображение с своей оси каким-то посторонним толчком,— та ужасная действительность, которая представляется жаждущему ее тогда, когда он, желая постигнуть Прекрасного человека, вооружается анатомическим ножом, раскрывает его внутренность и видит Отвратительного человека. Непостижимо... Или чересчур близкое подражание природе так же приторно, как блюдо, имеющее чересчур сладкий вкус». Что здесь — отголоски разговоров, возникших под влиянием «неистойвой словесности», — нельзя сомневаться: Чартков повторяет стереотипные фразы, которыми отзывались русские критики на произведения «неистового» жанра, воспроизводившие «ужасную действительность». Так, например, Ф. Булгарин («Северная пчела», 1840, № 150) характеризует их близкими метафорами и сравнениями: «Французы с удивлением слушали курс анатомии человеческого сердца в юной своей литературе и с содроганиемзира-

ли на человечество, которое юная литература показывала из окон госпиталей и из-за решеток тюремных...» Эта фразеология к концу 30-х годов потеряла индивидуальный привкус.

Но едва ли можно сомневаться в том, что в те годы, когда создавался «Портрет», тирада Чарткова близко напоминала толки, впервые разгоревшиеся во всем блеске вокруг романа Жанена «Мертвый осел». И хотя новелла «Портрет» в целом ведет к другому кругу **«неистовых» проблем, тем не менее и в нее попадают отражения некоторых общих эстетических норм, связанных с тем понятием «литературной действительности», которое входило в поэтику Ж. Жанена.**

На этом указании прервать поток сопоставлений и «неистовых» отражений в творчестве Гоголя уместно. Здесь теряются видимые следы эстетической общности великого «натуралиста» с Жюлем Жаненом. И поэтому пока общие контуры движения Гоголя в пределах «неистой» поэтики лишь обозначены, но не вырисованы. Освещение связи художественных исканий Гоголя с поэтикой Жюля Жанена — лишь прелюдия к углубленной работе, где эволюция композиционных и стилистических приемов творчества Гоголя, направленных на оформление сюжетов «романтически-ужасного» жанра, выступит во всем своем сложном многообразии — на фоне разных литературных систем 30-х годов.

К МОРФОЛОГИИ НАТУРАЛЬНОГО СТИЛЯ¹

Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник»



«Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал!»

*«Петербургские сведения
в стихах и прозе»**

I

Петербургская поэма «Двойник», всегда высоко с идейной стороны ценимая самим Достоевским, не имела успеха у публики при своем появлении и даже подорвала у автора репутацию будущего гения². Критика в оправдание своего холодного, иногда даже враждебно-иронического отношения к этой повести указывала на слабость ее формы. Между тем архитектоника «Двойника», намеченные в нем стилистические задания и приемы их осуществления не были выяснены ни современными его появлению рецензентами, ни последующими исследователями творчества Достоевского. Они искали и находили вслед за Аполлоном Григорьевым** в «петербургской поэме» лоскуты из различных произведений Гофмана³ или анализировали «поприщинскую» психологию Голядкина. И особенно соблазняла эта вторая, генеалогическая точка зрения. Приключения Голядкина до последнего времени воспринимаются на фоне социопсихологической трактовки Аксентия Ивановича Поприщина (особенно резко у В. Переверзева в кн. «Творчество Достоевского». М., 1912), и сопоставление «Двойника» с «Записками сумасшедшего» сделалось общим местом литературы о Достоевском. Между тем Белинский, к которому прикреплается цепь мнений о «Двойнике» как о художественной переработке «Записок сумасшедшего» («Отечественные записки», т. XLV, № 3, отд. V, стр. 8), лишь сдержанно на-

¹ Стиль «Двойника» в предлагаемой статье описывается мною только в проекционной плоскости. Я рассматриваю «Двойник» как окаменелый памятник прошлой жизни литературного языка и стараюсь выяснить его лишь внешнюю, грамматическую, так сказать, структуру.

² См.: Р. Аванесов. Достоевский в работе над «Двойником». — В сб.: «Творческая история. Исследования по русской литературе». М., 1927.

³ См., например: И. И. Замотин. Достоевский в русской критике, ч. I. Варшава, 1913, стр. 27; А. И. Кирпичников. Достоевский и Писемский. Опыт сравнительной характеристики. Одесса, 1894; Л. Гроссман. Гофман, Бальзак и Достоевский. — «София», 1914, № 5, стр. 91—93; С. И. Родзевич. К истории русского романтизма. (Э. Т. А. Гофман и 30—40 гг. в нашей литературе). — «Рус. филол. вестник», 1917, т. LVII, № 1—2, стр. 223—230. Ср. еще: Л. Гроссман. Библиотека Достоевского. Одесса, 1919, стр. 109—110.

мекнул на общность некоторых стилистических приемов этих произведений — маскировку юмором «глубоко трагического колорита и тона». Но решительно отрицал ближайшее литературное родство их типов — Поприщина и Голядкина*. Большинству рецензентов «Двойника» бросалось в глаза совпадение сцен, ситуаций и фигур «Двойника» и с другими сочинениями Гоголя. «Вначале тут беспрерывно кланяешься,— писал С. П. Шевырев,— знакомым из Гоголя: то Чичикову, то Носу, то Петрушке, то индейскому петуху, в виде самовара, то Селифану» («Москвитянин», 1846, № 2, стр. 172)⁴.

В самом деле, сходство в основном образе «Двойника» и «Записок сумасшедшего» (Поприщина — Голядкина) не могло поразить и удивить современника-читателя. «Подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура» мелкого чиновника-неудачника с «амбицией», образ, канонизированный Гоголем, ко времени Достоевского успел уже стать традиционным. П. В. Анненков констатировал, что «этот тип окаменел в нашей литературе» («Современник», 1849, т. 13, стр. 10). Я. Бутков и целый ряд других писателей «натуральной» школы, упражняясь в различных видах стиля и комбинируя разнообразие сюжетные схемы, взбирались на «петербургские вершины» (Я. Бутков. Петербургские вершины, т. I—II. СПб., 1845—1846) и рисовали здесь образы мелких чиновников «с амбицией», сходящих с ума. (Кроме «Записок сумасшедшего» Гоголя, например, в «Северной пчеле» за 1834 г. от 15 февраля: «Три листка из дома сумасшедших»; в «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду» за 1835 г., № 54: «Листок из записок сумасшедшего» Е. Г.; в «Петербургских вершинах» Я. Буткова повести «Сто рублей» и «Первое число».) В «Двойнике» же современники увидели совершенно новую трактовку традиционного сюжетного построения. «Записки сумасшедшего» Гоголя стали представляться непосредственным оригиналом для «Двойника» позже, когда некоторая хронологическая даль скрыла промежуточные литературные холмы. Между тем различие художественных заданий и стилистического их выполнения в обоих произведениях несомненно. Близость ограничивается лишь частичными совпадениями фабульной схемы. Как в «Записках сумасшедшего», так и в «Двойнике» разрабатывается один из вариантов мотива о несчастной любви титулярного советника к генеральской (или почти генеральской) дочери (дочь директора — Клара Олсуфьевна), предпочитающей ему блестящего светского молодого человека (камер-юнкера Теплова, Владимира Семеновича). «Кознями врагов» в той и другой фабуле руководит начальник отделения («начальник отделения» — Андрей Филиппович). Однако элементы этого традиционного узора использованы Гоголем и Достоевским совершенно различно. У Гоголя эта любовная интрига вставлена в рамку дневника Поприщина. Но дневник в собственном смысле включает в себя «дела и дни» только одного Поприщина, а сюжетная разработка отношений и интимных событий в директорском домете построена в форме собачьей переписки, захваченной автором дневника. Прием обрисовки вещей с собачьей точки зрения, которая в ремарках Поприщина иронически сопоставляется

⁴ Ср. отзыв К. С. Аксакова: В «Двойнике» «Достоевский постоянно передразнивает Гоголя, подражает часто до такой степени, что это выходит уже не подражание, а заимствование... перед лицом всех Достоевский переиначивает и целиком повторяет фразы Гоголя». — «Московский литературный и ученый сборник на 1847 год», Отдел критики, стр. 34.

с человеческой («Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека. Я требую духовной пищи»), создавая цепь неожиданных комических воспроизведений, ведет к эффектному разнообразию стиля. Включение в дневник переписки Меджи и Фидели мотивировано сумасшествием Поприщина («Признаюсь, с недавнего времени я начинаю иногда слышать и видеть такие вещи, которых никто еще не видывал и не слышивал»), и в связи с этим совершается обрыв основной канвы новеллы и резкая перемена стиля. Дело в том, что мотив навязчивой идеи в художественном воплощении Гоголя предполагает применение одного из излюбленных творческих приемов его — реализации словесной метаморфозы: в данном случае — превращения сумасшедшего в объект преследующей мысли (в «Записках сумасшедшего» — в испанского короля, во «Владимире 3-й степени» — во Владимира 3-й степени)⁵. В соответствии же с пересечением основной новеллы новым мотивом изменяется и стиль, переходя постепенно в мозаичное сцепление фраз, логически не связанных, иногда механически скрепленных общностью отдельных слов, с патетическими переборами, имитирующими манию величия, и с резким обрывом лирической концовки. Образ сумасшедшего служит оправданием языковых новшеств.

Такой склейки двух различных сюжетных построений не было в поэме «Двойник», и она осуществляла иной композиционный план⁶.

Аполлон Григорьев, который с особенным постоянством подчеркивал связь творчества молодого Достоевского с «Записками сумасшедшего» Гоголя, усматривал ее не в формах сюжетной динамики, а в принципах соотношений «образа автора», художественного «я» и «литературной действительности». Он утверждал, что возглавляемая Достоевским «натуральная» школа (школа сентиментального натурализма) взяла у Гоголя «только тот болезненный тон юмора, который звучит в «Записках сумасшедшего» и в «Шинели» (отделив его от стремления к идеалу.— В. В.), и пустилась расплывать в бесчисленных, хотя постоянно уныло-однообразных «вариациях» («Русская изящная литература в 1852 году») ⁷. Рисую распад гоголевской системы в двух школах *протокольного* (дескриптивного) и *сентиментального* натурализма, Аполлон Григорьев так характеризовал отношение «Двойника» к традиции «Записок сумасшедшего»: «Взгляните на Акакия Акакиевича с сентиментальной точки зрения, проникнитесь в отношении к нему не общечеловеческим, правдивым сочувствием, а исключительною, болезненною симпатиею,— пойдите, одним словом, против вечной мудрости природы, плачьте о том, что безобразно — безобразно, смешное — смешно, жалкое — только жалко;— возведите на степень права требования героев «Записок сумасшедшего»,— и вот явились Макар Алексеич

⁵ Навязчивая идея, мучившая Поприщина, подсказана современной газетной литературой, в которой со второй половины октября 1833 г. «испанские дела» начинают занимать главное место («Северная пчела» за 1833 г.— 19 октября, 24 октября и особенно с 28 октября). Ср. также у Гофмана в «Fragmente aus dem Leben dreier Freunde» эпизод с Неттельманом (A. Stender-Petersen. Gogol' und die deutsche Romantik.— «Euphorion», Bd. XXIV, 1922, Н. 3).

⁶ Вопреки мнению Л. П. Гроссмана не нахожу сюжетного сходства между «Двойником» Достоевского и «Отрывком неоконченной повести» Лермонтова, хотя общие приемы изображения Петербурга и его мечтателей в лермонтовской новелле являются предвестниками «манеры Достоевского»*.

⁷ Полн. собр. соч. и писем Ап. Григорьева в 12 томах. Под ред. Вас. Спиридонова, т. I. Пг., 1918. стр. 151**.

Девушкин, господин Голядкин, господин Прохарчин, все эти герои зло-
вонных, темных углов...» («Русская литература в 1851 году») ⁸.

Таким образом, зависимость «Двойника» от «Записок сумасшедше-
го» устанавливалась здесь в некоторых нормах построения художест-
венного мира, а не в канве сюжетной композиции, не в прямом преем-
стве их типов.

Даже совпадавшая с «Записками сумасшедшего» часть сюжетной
схемы «Двойника» терялась в пестрых красках иного фабулярного
узора. Если литературное сумасшествие в пределах «натуральной» шко-
лы до Достоевского, при разработке сюжетов из мелкочиновничьего
мира, было лишь орудием развязки, как у Буткова, отчасти у Гоголя
во «Владимире 3-й степени» (у П. Машкова «Адам Адамович Адам-
гейм»), или связано с мотивировкой новых стилистических приемов,
как у Гоголя в «Записках сумасшедшего», то Достоевский в «Двойни-
ке» сделал сумасшествие Голядкина «натуралистической» темой. Обри-
совка «сумасшествия для сумасшествия» — так формулировали совре-
менники сюжетное задание «Двойника» (Анненков) ^{*}, и новизна его
была ими болезненно воспринята («неприятный и скучный кошмар» ^{**},
«скудная до утомления повесть», «нарушение приличия, нестерпимое
для круга образованных читателей» ^{***} и т. п.). «Двойник» — это исто-
рия сумасшествия, разанализированного, правда, до крайности, но тем
не менее отвратительного, как труп» («Финский вестник», 1846, т. IX,
стр. 30) ^{****}.

На новый стилистический и композиционный фон был опрокинут
старый романтический мотив ⁹, и возникла новая сюжетная форма.

В «Двойнике» Достоевский применил характерный для своей поэти-
ки прием сюжетного построения, состоящий в стилистическом транс-
понировании известных литературных конструкций (часто даже из от-
вергаемой художественной школы). Получилась своеобразная двуплан-
ность сюжетной семантики, когда в новых приемах композиции как бы
просвечивали силуэты старых форм, причудливо измененные. Художест-
венная действительность, возникавшая в словесной ткани произведения,
будто накладывалась на отвергаемый литературный мир, который яв-
ственно сквозил в новом сюжетном построении. В сущности — это не
только индивидуальная особенность писательской манеры Достоевско-
го: это — один из принципов литературной борьбы, литературной рефор-
мации. Пародическая направленность здесь необязательна. Стилизации
и вовсе нет. Есть некая «метафоризация» цельной словесной компо-
зиции или ее частей. В аспекте двойного литературного бытия вос-
принимается сюжетная тематика. Такой задний план сюжетной семан-
тики (вернее — несколько планов), стоящий за непосредственно откры-
вающейся системой смыслов, можно найти и в «Двойнике», если это
произведение вставить в литературно-исторический контекст его эпохи.
Сюжет «Двойника» Достоевского понимается в этой плоскости как на-
туралистическая трансформация романтических «двойников» русской
гофманианы. Легко для примерной иллюстрации обнаружить литера-

⁸ Ibid., p. 128.

⁹ Необходимо мотив сумасшествия связывать с романтической поэтикой 20—30-х го-
дов. Он играл сложные сюжетные роли в гофмановской традиции. «Журналы кон-
ца 20-х годов охотно помещали факты о сумасшедших и рассказы о них». —
(В. Гиппиус. Гоголь. Л., 1924, стр. 91; примеры см. там же, стр. 91—92). Ср.
тому сумасшествия во французской «неистовой словесности» 30-х годов.

турную связь поэмы «Двойник» с новеллами типа «Двойника» Евг. Гребенки (1836) (из серии «Рассказы пирятинца». СПб., 1837 *). Сюжетно-стилистические корни этого рассказа Гребенки уходят в разные стороны, но часть их, несомненно, близко подходит к традиции «Блаженства безумия» Н. Полевого (ср. у Гребенки авторские размышления: «Не отыскала ли душа бедняка в душе панночки своей половини? А что вы думаете, гг. философы? Ведь это может быть»).

Рассказчик в новелле Гребенки, то патетически декламируя и предаваясь сентиментальным излияниям, то с болтливой фамильярностью комически живописуя, в манере Гоголя, рассказывает о своей встрече с сумасшедшим Андреем.

«Увеличьте... суслика аршина в два с четвертью, оденьте в ляхмотья, поставьте на задние лапы — это будет верный портрет человека, который попался нам на дворе». Сумасшедшего преследует «двойник». История жизни больного заинтересовала рассказчика, и спутник познакомил его с ней.

Андрей был славный казак, герой околотка. Он влюбился в панночку Улясю. «И правда, Уляся стоила внимания: семнадцатая весна только что образовала роскошные ее формы... Но я не хочу, не стану описывать пластические красоты: об этом и без меня много говорили и писали. Да и можно ли сказать: мне нравится девушка, потому что у нее черные локоны, тонкая талия, маленькая ножка? Нет, так можно хвалить лошадь, можно хвалить охотничью собаку, но отнюдь не прекраснейшую половину прекрасного создания божия — человека».

Андрей томится, ищет случая посмотреть на панночку, сидит против дома отца ее — Фомы Фомича, стараясь взором проникнуть за окно. Наступает день семейного праздника в панском доме. «Но все ли тут веселились?.. Наш мир так чудно устроен, что крайности в нем неизбежны... Крайности исчезают в противоположностях: рыдания переходят в хохот, продолжительный смех выдавливает слезы. А у Фомы Фомича был пир горой». Андрей со двора наблюдал «панские потехи»: к Улясе стремился он... Шли танцы. «...прыгал с ней тощий канцелярист, в синем фраке, с огромною сердоликовой печаткою на длинной цепочке; ноги его, точно два восклицательные знака, корчились и ломались под разными углами».

Андрей возмущен поведением канцеляриста, который, «ухмыляясь, как дурак перед пирогом, подходит к панночке, берет ее в охапку — и пошел вертеть!» Андрей проклинал наглого бездельника не только мысленно, но и вслух. Отец Уляси услышал крик и спросил казака: «Зачем ты сюда как баран смотришь?»

« — Сто тысяч десятков бочек чертей тебе, бездельнику, — ворчал Андрей, не видя Фомы Фомича и не слыша его слов».

Пан приказывает хлопцам выгнать со двора «этого пьяницу Андрея».

Резкий голос пана разбудил влюбленного, «и сердце бедняка судорожно сжалось...». «...Голодная челядь, осыпая его толчками и насмешками, повлекла со двора... он шел машинально, как животное, не понимая, что с ним делают; вся жизнь его, казалось, перешла в глаза, устремленные на дом Фомы Фомича; там еще раздавался вальс, старый немец бил такт, в окне мелькала Уляся в объятиях канцеляриста. А как страшно посмотрела на Андрея вся природа! Панский дом хохотал, как старый драгун, переваливаясь с боку на бок; сад значительно улыбался; речка злобно скалила зубы; даже кривобокая голу-

бятня, и та строила гримасы... а люди!.. Они торжествовали. Но как страшны были они: лица их вытянулись, глаза потемнели, уста неистово искривились, раскрылись груди; там было черно-черно; там кипел целый ад крови; они насмешливо мигают на Андрея; они приближаются к нему; они холодными перстами трогают его сердце». «Андрей разлюбил Андрея: ... он представлял себя в двух лицах, разговаривал с кем-то, называя его Андреем, и рассказывал, что он скоро бы женился, да Андрей помешал ему ...»

«Двойник» всюду заграждал пути помешанному. А Уляся «вышла замуж и — сделалась дамой».

Трудно отрицать в «Двойнике» Достоевского отражения той эволюционной цепи, в которую, как звено, входит и новелла Гребенки.

Вместе с тем легко понять, почему Достоевским не была избрана, подобно Гоголю, форма дневника или записок самого Голядкина. Она мало гармонировала с поставленным художественным заданием: дневник не мог бы так четко, в такой короткий срок (в четыре дня) и, главное, с таким тщательным описанием малейших движений героя, при обычной у Достоевского быстроте развития интриги, изобразить любопытные в своем роде приключения г. Голядкина. В соответствии с этим утверждается форма рассказа «постороннего наблюдателя», в которой и композиционная схема, и способ рисовки почти всегда у Достоевского обуславливаются стилем подставного лица. Поэтому «анатомо-морфологическое» описание «Двойника», как и других произведений Достоевского, должно начаться с стилистического анализа и лишь затем перейти к композиционной схеме.

II

В «Двойнике» изложение преломляется через маску «скромного повествователя походов» сумасшедшего господина Голядкина. Вследствие этого открылась возможность применить способ рисовки, сходный с тем, которым пользовался Гоголь в новелле, тоже трактовавшей о раздвоении,— в повести «Нос»¹⁰, а также в «Мертвых душах»,— прием точной и детальной регистрации мельчайших движений и ощущений героя. Например, у Гоголя во второй главе повести «Нос»: «Коллежский асессор Ковалев проснулся... и сделал губами *«брр...»*, что всегда он делал, когда просыпался... Ковалев *потянулся, приказал себе подать небольшое, стоящее на столе, зеркало. Он хотел взглянуть на прыщик... но, к величайшему изумлению, увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место! Испугавшись... велел подать воды и протер полотенцем глаза... Он начал щупать рукою... вскочил с кровати, встряхнулся... велел тотчас подать себе одеться и полетел...»*

С той же отчетливой подробностью воспроизводятся и действия Голядкина: «Голядкин очнулся... зевнул, потянулся и открыл, наконец, совершенно глаза свои. Минуты с две, впрочем, лежал он неподвижно... Господин Голядкин судорожно закрыл глаза ... через минуту он одним скачком выпрыгнул из постели... тотчас же подбежал ...к зеркальцу... поставил зеркало на прежнее место, а сам... побежал к окошку и... начал что-то отыскивать глазами... Потом, заглянув сначала за перегородку... на цыпочках подошел к столу, отпер в нем один ящик, пош-

¹⁰ См. мою статью «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»».

рил... вынул, наконец... бумажник, открыл... и с наслаждением заглянул...»¹¹ Таким образом, основной слой повести образует построенный под непосредственным влиянием гоголевского сказа деловой повествовательный стиль, комического оттенка, живописующий как малейшие движения и эмоции героя, так и детали окружающей обстановки, иногда выливающийся в форму подробного перечисления¹².

Составные элементы этого стиля не были новы. «Страсть к подробностям, разложение вещей, анализ бесконечно малых», детализация обстановки еще Анненковым признаны были характерной особенностью всей гоголевской школы. Эти приемы восходили к пестрым традициям литературы 30-х годов («стернианство», «манера Вальтера Скотта», Купера, школа Ж. Жанена, В. Гюго и т. п.). Значение этих аксессуаров в построении новеллы сентиментально-гротескного типа было осознано и использовано как Гоголем, так и его последователями (примеры из Я. Буткова и М. Достоевского см. в статье Анненкова — «Современник», 1849, т. XIII, стр. 10). Этот прием усвоил в начале своей литературной деятельности и Ф. М. Достоевский, видоизменяя его в зависимости от художественной структуры той или иной повести и развивая далее.

В первом произведении Ф. Достоевского, «Бедные люди», где повествовательный сказ отступал на задний план перед изменчивой экспрессивной диалогической формой речевого стиля, с его игрой интонаций, — там рисовка деталей обстановки и событий прошлой и настоящей жизни героев эффектно разнообразилась сменой оттенков эмоционального фона и лишалась хронологической последовательности. Здесь скопление подробностей было подчинено принципу экспрессивного отбора, который обуславливался соответствием их по сходству («изо всего что-нибудь выведешь сходное с своим положением, и это всегда так бывает») или по контрасту той эмоциональной рамке, в которую эти детали вставлялись (по контрасту, например, в письме Вареньки от 3 сентября, Макара Девушкина от 12 июня и др.; по сходству — в письмах Девушкина от 11 августа, от 21 августа и т. д.).

Увлекаясь упражнениями в стиле «бедного человека» на основе «слога лиц, выводимых Гоголем» (на это обратили внимание уже Шевырев — «Москвитянин», 1847, № 1, и Страхов — «Отечественные записки», 1867, т. 171, стр. 551)^{13*}, Достоевский здесь иногда злоупотреб-

¹¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. I. СПб., изд. Маркса, 1894, стр. 125. (Далее страницы указываются автором по этому изд.— *Ред.*)

¹² «Очнулся, зевнул, потянулся и открыл, наконец...»; «обрился... и ... вымылся, хлебнул чаю наскоро и приступил к... облачению: надел панталоны... потом манишку ... жилетку ... на шею повязал ... галстук и, наконец, натянул вицмундир ...» (стр. 128); «...пробормотал кое-что улыбаясь, покраснел, сконфузился, выразительно замолчал и, наконец, сел окончательно» (стр. 132); «Знакомо глянули на него... стены ... комод ... стулья ... стол ... диван ... и, наконец, платье ...» (стр. 125); «Словом, господин Голядкин вполне был доволен, во-первых, потому, что был совершенно спокоен, во-вторых, что не только не боялся врагов своих... в-третьих, что сам своею особю оказывал покровительство и, наконец, делал доброе дело» (стр. 186). Ср. даже ироническую игру нетерпеливо ожидаемым в длинном перечислении *наконец*. «Он только машинально отсмеивался. *Наконец*, он почувствовал, что на него надевают шинель, что ему нахлобучили на глаза шляпу; что, *наконец*, он почувствовал себя в сенях, в темноте и на холоде, *наконец*, и на лестнице. *Наконец*, он споткнулся...» (стр. 161).

¹³ Ср. письмо Достоевского к брату от 1 февраля 1846 г.: «...не понимают, как можно писать таким слогом. Им и не в догад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может»**.

лял деталями, нагромождая их как материал для игры стилем или для нюансировки художественных образов. Вследствие этого нередко сбитые в кучу подробности выступали далеко за пределы сюжетных требований, придавая всей композиции характер неуклюже растянутого сооружения, как бы вышедшего непосредственно из рук самих героев, а не автора. Этот диссонанс воспринят всеми критиками «Бедных людей». «Автор владеет даром выбора, хотя редко употребляет его», — писал А. Никитенко («Библиотека для чтения», 1846, т. 75, № 3, стр. 31). «Герои своевольно и эгоистически присваивают себе право говорить и делать для себя больше, чем для романа» (там же, стр. 30). «Макар Алексеевич — величайший болтун из всех возможных титулярных советников на свете» (стр. 31). «Он не подвигает многими из своих писем дела, т. е. романа, вперед» (стр. 31). «Говорливость сердца» тормозила действие.

Еще резче этот недостаток подчеркивает рецензент «Иллюстрации» (1846, 26 января, № 4, стр. 59): «Хотя эта странная чета и могла видиться ежедневно и виделась на гуляньях там и сям, но во время свиданий не разговаривала, а все, что сказать могла, излагала в письмах... Но, видно, у Федоры, которая в этом романе играет роль Меркурия, заболели ноги. Варенька сжалилась над нею и вышла замуж за своего соблазнителя»¹⁴.

Таким образом, в «Бедных людях» рисовка подробностей обстановки играла не только композиционную роль, но и получала значение материала для стилистических экспериментов.

В «Двойнике» же, где осуществлен переход от эпистолярной формы к форме рассказа *непосредственного наблюдателя*¹⁵, Достоевский соединяет с отделкой подробностей обстановки *тщательное описание всех движений, всех форм моторной экспрессии героя — в их хронологической последовательности, независимо от повторяемости*. Так направленные в эту сторону стилистические приемы «гоголевской школы» нашли здесь дальнейшее свое развитие и преобразование.

Предшественники Достоевского, избегая упреков в утомительном одообразии, к подробной рисовке обстановки¹⁶ не присоединяли хроно-

¹⁴ Эти замечания, при всей их логической справедливости, обнаруживают у рецензента недостаток историко-литературных сведений: история Вареньки Доброселовой была предопределена литературной традицией того «мещанского» sentimentalного романа, форму которого избрал Достоевский, подчеркнувши ее именами Вареньки Доброселовой и Макара Девушкина и назвавши слуг Терезой и Фальдоном (имена героев sentimentalного романа Леонарда). См. мою статью о «Бедных людях»*.

¹⁵ Ср. частое употребление наречного образования *по-видимому*, например: «*по-видимому*... остался совершенно доволен» (стр. 126); «*по-видимому*, и то, что он отыскал на дворе, совершенно его удовлетворило» (там же); «*По-видимому*, ни тема разговора, ни самый разговор не понравились господину Голядкину» (стр. 127); «Господин, сидевший на дрожках... *по-видимому*, крайне был изумлен» (стр. 130); «*по-видимому*, доставило ему крайнее удовольствие» (стр. 142); «не было, *по-видимому*, конца его хлопотам» (там же) и др. Ср. также выражения: «*Заметно было еще, что, во время осмотра, Петрушка глядел с каким-то странным ожиданием на барина...*» (стр. 128); «*Заметно было уже по одному виду* господина Голядкина, что у него хлопот полон рот...» (стр. 141); «*Заметно было, что герой наш был в крайнем волнении*» (стр. 143) и т. п. Ср. тот же прием в «Мертвых душах» Гоголя.

¹⁶ Ср. порицание Анненкова: «Великие писатели не все целиком берут от обстановки, а только те ее части, которые проявили значительную мысль» («Современник», 1849 г., т. XIII, стр. 11).

логически последовательной регистрации всех возможных действий героя, *независимо от их повторяемости*, а, наоборот, *производили выбор между движениями* по тому или иному принципу, тщательно вырисовывая обычно лишь первые шаги героя. Тем более, что в большинстве случаев сюжетная схема исчерпывалась только в значительный промежуток литературного времени. Так повелось от Гоголя, в «Мертвых душах» которого, при стремлении к хронологической-последовательному и полному описанию «дней» героя, подробно нарисованы лишь движения Чичикова в первые два дня (например: «Расспросивши подробно буточника... он отправился взглянуть на реку... дорогою оторвал прибитую к столбу афишу... посмотрел пристально на проходившую по деревянному тротуару даму недурной наружности... отправился домой прямо в свой номер... Накушавшись чаю, он уселся перед столом, велел подать себе свечу, вынул из кармана афишу, поднес ее к свече и стал читать, прищуря немного правый глаз... Потом перевернулся на другую сторону... протер глаза, свернул опрятно и положил в свой ларчик...»), а затем отмечались только новые события («на другой день...», «на другой день...»; «Словом, ни одного часа не приходилось ему оставаться дома»), вплоть до новых встреч при *новой обстановке* в период разездов Чичикова.

Точно так же и в повести «Нос» прием детальной и точной регистрации мельчайших движений применен к изложению лишь части дня как Ивана Яковлевича, так и майора Ковалева (ср.: «Он решил на другой же день, прежде представления жалобы, писать...»; «нос очутился... между двух щек майора Ковалева... уже апреля 7 числа»).

В «Двойнике» же *весь композиционный план* осуществляется при посредстве такой как бы исчерпывающей рисовки движений, которые застывают «*на мгновение*», чтобы потом сразу же резко смениться контрастной экспрессией: «*на мгновение смутился*» (стр. 132); «*на мгновение выразительно замолчал*» (стр. 135); «*на мгновение будто прирос к своему креслу*» (стр. 136); «*покраснел на мгновение*» (стр. 141); «*закрыл глаза на мгновение*» (стр. 180); «*прошептал, остолбенев на мгновение*» (стр. 193) и т. д.

Четкая, неспешная рисовка движений в их последовательности и порядок их смены подчеркивались особым стилистическим приемом. Это — постоянные указания на предшествующее основное действие, обособленное от других, его сопровождавших, путем повторения соответствующего глагольного образования, в той или иной форме, в новом синтаксическом целом¹⁷.

¹⁷ «Голядкин... *выпрыгнул* из постели... *Выпрыгнув* из постели, он тотчас же подбежал» (стр. 126);

«г. Голядкин *остановился* перед квартирою... *Остановившись, приготовился дернуть за шнурок*... *Приготовившись дернуть за шнурок*... он немедленно и довольно кстати рассудил» (стр. 131);

«побежал *закусить*, отдохнуть и выждать известное время. *Закусив*... Голядкин уселся...» (стр. 143);

«господин Голядкин *успокоил, наконец, вполне свою совесть*... *Успокоив теперь вполне свою совесть, взялся он за трубку*» (стр. 171). «Потом же, когда кончатся часы присутствия, *он примет меру одну*. Тогда же он знает, как ему поступить, *приняв эту меру*» (стр. 201);

«неожиданно *освободился* от слабых рук господина Голядкина. *Освободившись, он бросился с лестницы*» (стр. 203);

«г. Голядкин... поднял нос кверху и *осмотрелся*, где он и как. *Осмотревшись и заметив*... герой наш почувствовал вдруг щипки и щелчки по желудку» (стр. 207).

Такого же типа — ступенчатое расположение глагольных форм: «Так и вышло... запнулся и завяз... завяз и покраснел... покраснел и потерялся... потерялся и поднял глаза... поднял глаза и обвел их кругом... обвел их кругом и обмер...»

Помимо такого непосредственного упоминания о предшествующем действии порядок смены движений отмечается еще беспрестанным повторением связующей частицы *потом*¹⁸.

Покоясь на словесной передаче всех движений без исключения, независимо от их повторяемости, повествовательный стиль становится однообразным. Обозначения движений превращаются в застывшие формулы, которые повторяются на протяжении поэмы множество раз. В соответствии с этим неизменно повторяются и описания душевных переживаний, знаками которых являлись внешние движения¹⁹.

¹⁸ «Голядкин... оправился и огляделся, *потом* подошел к окну... *потом* опять сел на место» (стр. 143).

«Г. Голядкин... покачнулся вперед, сперва один раз, *потом* другой, *потом* поднял ножку, *потом* как-то пришаркнул, *потом* как-то притопнул, *потом* споткнулся» (стр. 160).

«Тут г. Голядкин-младший... прибавил, что он, со своей стороны, весьма рад... *потом* наклонился немного... *потом* опустил глаза в землю» (стр. 193).

«Герой наш... доказал бы, что он в своем праве, *потом* бы уступил немножко, *потом*, может быть, и еще немножко бы уступил, *потом* согласился бы совсем, *потом*... и помирился бы даже» (стр. 201). «С час времени ходил он по комнате, курил, *потом* бросил трубку... *потом* прилег на диван, *потом* опять взялся за трубку, *потом* опять начал бегать по комнате» (стр. 212).

¹⁹ Например: «судорожно потер себе руки» (стр. 129); «крепко потер руки» (стр. 126); «радостно потирал себе руки» (стр. 141); «говорил... *потирая* руки... от радости» (стр. 178); «с энергией потер себе руки» (стр. 203); «энергически потер себе руки герой наш» (стр. 227); «с восторгом он тер свои руки» (стр. 278) и др.

«Улыбался, что-то бормотал про себя» (стр. 130); «пробормотал кое-что, улыбаясь» (стр. 132); здесь же: «что-то пробормотал»; «отчасти улыбаясь, что-то бормотал про себя» (стр. 161); «улыбаясь, что-то бормотал себе под нос» (стр. 275) и др.

«Вспыхнул, как огонь» (стр. 130, 199, 249); «подумал... *вспыхнул, как огонь*» (стр. 209) и др.

«Он опустил глаза в землю» (стр. 156, 193, 200); «нечаянно опустил он глаза в землю» (стр. 252); «в недоумении своем опустил он глаза в землю» (стр. 263) и т. п. «Покраснел до ушей» (стр. 130, 183, 190); ср.: «красный, как рак» (стр. 199); «краснея, как рак» (стр. 208).

«Вздрыгнул от одного самого неприятного ощущения» (стр. 129); «вздрыгнул и поморщился от какого-то безотчетного и, вместе с тем, самого неприятного ощущения» (стр. 158); «Дрожа всем телом от какого-то болезненного ощущения» (стр. 217); «вздрыгнул от какого-то странного ощущения» (стр. 276); ср.: «вздрыгнул всем телом» (стр. 164); «дрознул всем телом» (стр. 165); «дрожа всеми членами» (стр. 253) и т. п., также: «чувствуя довольно значительную дрожь во всех членах» (стр. 226); «чувствуя дрожь во всех членах» (стр. 234) и мн. др.; «как лист, задрожал» (стр. 180 и 267) и т. д.

«Сгорел от стыда» (стр. 172); «сгорел со стыда окончательно» (стр. 273); ср.: «горел на мелком огне» (стр. 173); «говорил, горя на мелком огне» (стр. 273).

«Сорвался с места» (стр. 161); «вдруг срывался, как бешеный, с места и бежал» (стр. 163); «сорвался он, наконец, с места и бросился» (стр. 197); «как будто с места сорвавшись, бросился он вон» (стр. 253) и т. д.

«Продолжал он дрожащим, немного расслабленным от удовольствия голосом» (стр. 127); «продолжал г. Голядкин дрожащим, расслабленным голосом» (стр. 187).

«Бросил страшный, вызывающий взгляд» (стр. 130); «обеспечил себя тем же самым вызывающим взглядом» (стр. 132); «бросив вызывающий взгляд» (стр. 135); ср. стр. 145 и др.

«Чувствовал он в себе какое-то ослабление и онемение» — (стр. 148); «во всем существе своем чувствовал какое-то ослабление и онемение» (стр. 168).

Резкое выделение в качестве «доминанты» одного принципа, организующего повествовательный стиль, обусловило иерархию традиционных стилистических приемов и своеобразно видоизменило их семасиологическую роль — в зависимости от основного задания — детальной регистрации *всех* действий героя.

Благодаря такому способу рисовки рельефно выступал гротескный рисунок: действия героя механизировались, и сам он превращался в марионеточную фигуру, повторявшую по воле автора определенный круг движений²⁰.

Для того чтобы эти формулы движений и настроений не образовали замкнутого круга, воспроизводимого с утомительным однообразием, необходимо было разнообразить порядок их смены неожиданными нарушениями. Поэтому встречаются в тексте бесконечные указания на внезапный обрыв начатого действия и неожиданный переход к новому. Наречное образование *вдруг* отмечает пересечение одного ряда движений другим²¹.

Переход от одного ряда движений к другому часто мотивируется введением неожиданных «обстоятельств»: *«вдруг одно, по-видимому, весьма маловажное обстоятельство разрешило некоторые сомнения господина Голядкина»* (стр. 227); *«вдруг одно совершенно неожиданное обстоятельство совсем, как говорится, доконало... г. Голядкина»*

«Тут довольно странное ощущение отозвалось во всем существе господина Голядкина» (стр. 189); *«между тем какое-то новое ощущение отозвалось во всем существе г. Голядкина»* (стр. 164).

«Г. Голядкин мысленно обнаружил желание провалиться сквозь землю или спрятаться хоть в мышиную щелочку...» (стр. 148); *«он с величайшим бы удовольствием провалился в эту минуту сквозь землю»* (стр. 156); *«с величайшим бы удовольствием согласился наш герой пролезть теперь в какую-нибудь мышиную щелочку»* (стр. 273) и др.

«Какой-то новый свет пробивался сквозь весь неясный и загадочный туман, уже два дня окружавший его. Герой наш отчасти начинал понимать» (стр. 219); *«малопомалу, новый свет начал пробиваться сквозь смущение г. Голядкина...»* (стр. 240); *«новый свет проливался...»* (стр. 283); ср.: *«вдруг новым светом озарило»* (стр. 251) и др.

«Все это потрясло до основания господина Голядкина» (стр. 217); *«происшествия вчерашнего дня до основания потрясли г. Голядкина»* (стр. 222) и т. д.

²⁰ Ср. указания на это в тексте: *«господин Голядкин быстро подался вперед, словно пружину какую кто тронул в нем...»* (стр. 155); *«двигаемый тою же самой пружиной, посредством которой вскочил на чужой бал непрощенный, подался вперед»* (стр. 155); *«он все бежал да бежал, и словнодвигаемый какою-то постороннею силою»* (стр. 168) и др.

Ср. подчеркивание «машинальности» действий: *«машинально... бормотал»* (стр. 161); *«он только машинально отсменивался»* (стр. 161); *«машинально осмотрелся кругом»* (стр. 168); *«машинально оправился»* (стр. 146); *«машинально... водит пером»* (стр. 174) и т. д.

²¹ *«Вдруг, вспомнив, ...герой наш вспыхнул... Наконец, вдруг, по вдохновению какому-то, дернул он за шнурок»* (стр. 130); *«вдруг обернулся»* (стр. 141); *«вдруг герой наш изо всей силы дернул шнурок»* (стр. 148).

«Вдруг пред нею очутился г. Голядкин» (стр. 160); *«вдруг вспомнил все»* (стр. 161); *«вдруг... остановливался»* (стр. 163); *«вдруг срывался, как бешеный, с места»* (стр. 163); *«вдруг он вздрогнул всем телом»* (стр. 164); *«он вдруг очутился в шинели»* (стр. 241); *«вдруг пустился бежать без оглядки»* (стр. 167); *«вдруг Голядкин умолк»* (стр. 190); *«вдруг бросил трубку»* (стр. 205); *«вдруг и совсем неожиданно ретировался за ширмы»* (стр. 155); *«заплакал совсем неожиданно»* (стр. 131); *«неожиданно начал вдруг говорить»* (стр. 156); *«вдруг решительно топнул ногою»* (стр. 209); *«вдруг совсем неожиданно теперь опять... появился»* (стр. 166); *«вдруг глаза его остановились на одном предмете»* (стр. 217); *«почувствовал вдруг щипки и щелчки по желудку»* (стр. 207) и очень мн. др.

(стр. 235); «тут случилось совсем неожиданное обстоятельство» (стр. 277) и т. д. В общую атмосферу разливающегося от быстрой смены неожиданностей «изумления» вовлекается и марионеточная фигура самого Голядкина, удивляющаяся собственным своим действиям: «к собственному своему величайшему изумлению, совсем неожиданно начал вдруг говорить» (стр. 156); «к неопisanному своему и всех окружающих изумлению, вынул вместо платка склянку» (стр. 253) и др. под.

Помимо игры неожиданными пересечениями рядов движений, пересечениями, вследствие которых схема действий героя проектируется в форме зигзагообразно расположенных линий, те же эффекты комического использования моторных образов осуществляются также посредством особого приема рисовки действия, выполнению которого предшествует парализованная отступлением попытка. Комизм такого «триединого» движения подчеркивается контрастными сцеплениями фраз и слов и рождающимися отсюда каламбурами.

Пример²²: «...герой наш... приготовился дернуть за шнурок колокольчика... Приготовившись дернуть за шнурок колокольчика, он немедленно и довольно кстати рассудил, что не лучше ли завтра... Но... немедленно *переменил* новое решение свое и уже так, заодно, впрочем, с самым решительным видом позвонил...» (стр. 131).

В новелле, комические приемы которой так явно построены на игре моторными образами, вполне естественно ожидать указаний на *быструю их смену*, которая обозначается повторяющимся признаком действия: *немедленно, нимало не медля*²³.

В соответствии с таким темпом смены движений они обозначаются глаголами, с реальным значением которых соединено представление суетливой поспешности, судорожной торопливости действия. Герой почти не ходит, а «летает», «прыгает», «скачет» и т. д.²⁴

²² Другие формулы «триединого» движения: «Голядкин... взял стул и сел. Но вспомнив, что уселся без приглашения... поспешил исправить ошибку свою в незнании света и хорошего тона, немедленно встав... Потом, опомнившись... решился, ни мало не медля... и ...сел окончательно» (стр. 132); «В два шага очутился он у двери и уже стал отворять ее... Обнадежив себя... герой наш вдруг, и совсем неожиданно, ретировался за ширмы... Разрешив таким образом свое положение, Г. Голядкин быстро подался вперед... с двух шагов очутился в буфетной...» (стр. 155).

²³ «Немедленно кликнул...» (стр. 127); «немедленно понадобилось сказать...» (стр. 130); «немедленно... рассудил» (стр. 131); «решился, нимало не медля...» (стр. 132); «нимало не медля схватился за трубку» (стр. 204); «уселся он немедленно на диване» (стр. 209); «немедленно предупредил его в свою очередь» (стр. 199); «немедленно подошел кой к кому» (стр. 234); «не медля ни минуты, пристроился к столику» (стр. 251); «хотел он... в чем-то немедленно объясниться» (стр. 137) и мн. др. Ср. также: «Чтобы времени не терять... полетел домой» (стр. 204); «не теряя времени, взял свою шляпу» (стр. 212); «дорогую своего времени не теряя, вбежал он вверх по лестнице» (стр. 207); «абординировал он, не теряя времени, Андрея Филипповича» (стр. 237) и т. д. Ср.: «быстро пошел... как будто спеша нагнать потерянные две секунды» (стр. 166).

²⁴ «Одним скачком выпрыгнул» (стр. 126); «тотчас же подбежал к зеркальцу» (стр. 126); «подбежал к окошку» (стр. 126); «побежал под аркаду» (стр. 141); «забежал в лавочку» (стр. 142); «побежал закусить» (стр. 143) и т. д.; «стремглав побежал» (стр. 257); «стремглав бросился вон» (стр. 161); «отскочил в сторону» (стр. 164); «быстро вскочил с дивана» (стр. 171); «в один прыжок соскочил с крыльца» (стр. 209); «вскочил» (стр. 214) и т. д.; «прыгнул за печку» (стр. 232); «словно на крыльях летел» (стр. 243); «полетел в департамент» (стр. 171); «герой наш не шел, а летел» (стр. 250); «как стрелка, влетел» (стр. 168) и т. д. Ср.: «почти на лету обернулся» (стр. 249); «герой наш неся некоторое время по улице» (стр. 249) и т. д.

По преимуществу употребляются глагольные формы совершенного вида с «однократно моментальным» (по терминологии Шахматова) значением: *выпрыгнул* (стр. 126); *юркнул* (стр. 155); *скользнул* (стр. 155); *ринулся* (стр. 243); *шаркнул* (стр. 141); *захлопнул* (стр. 148); *дернул* шнурок (стр. 148); *сунулся* (стр. 154); *сунул* (стр. 155); *двинулся* (стр. 155); *шмыгнул* (стр. 228); *мелькнул* (стр. 168); *топнул* ногою (стр. 209); *встрепенулся* (стр. 214) и т. д. Порывистый характер движений подчеркивается частым присоединением к действию в качестве определяющего признака наречий: *судорожно* («судорожно закрыл глаза» — стр. 125; «судорожно потер себе руки» — стр. 129 и др.), *торопливо*, *суетливо* («торопливо, суетливо сбежал ...торопливо... прижался» — стр. 129; «торопливо осмотрелся» — стр. 167; «шел торопливо» — стр. 145 и т. д.); *поспешно* («поспешно распростился» — стр. 142; «перебил поспешно» — стр. 143); *быстро* («быстро вскочил» — стр. 171; «быстро пошел» — стр. 166; «быстро потом обернулся назад» — стр. 165 и т. п.); *живо* («живо умылся» — стр. 171); *стремглав* («стремглав бросился» — стр. 161; «побежал стремглав» — стр. 257 и т. п.); «без оглядки» («бежал без оглядки» — стр. 163; «бросился вон без оглядки» — стр. 209 и т. д.); *мигом* («все это делалось мигом» — стр. 224; «сразу в один миг разрушал» — стр. 223 и т. д.); *тотчас же* («тотчас же шмыгнул» — стр. 228; «тотчас же осекся назад» — стр. 232) и др.

Комическое своеобразие этих бесцельно торопливых в лихорадочной смене своей движений и ощущений усиливается внедрением в передающие их формулы «словечек» и выражений «просторечных», чаще всего — разговорно-чиновничьего диалекта, особенно погруженных в него иностранных наречий с оригинальной семантикой: «срезался» (стр. 130); «оглаждался» (стр. 143); «перебил... скандализируясь изумлением чиновников» (стр. 143); «делая ... молодца поневоле»; «заходил мнением своим в контору» (стр. 185) и т. п.²⁵

Сила комического впечатления, создаваемого таким лексическим подбором, заключается в нарушении соответствия между объективной точкой зрения на действие и передающей его формулой, которая как бы извлекается из языка самого действующего лица. Противоположный этому прием комической рисовки — закрепление действия в значительноторжественной фразе, комическая ощутимость которой покоится на не-

²⁵ «Начал стараться *улизнуть*» (стр. 157); «*улизнуть от греха*» (стр. 158, 198); «старух... едва не *прокинул в ретираде*» (стр. 161); «г. Голядкин *трусил шажком*» (стр. 162); «*дробил и семенял... с притрусочкой*» (стр. 165); «пришло в голову... *подбиться к чиновникам, забежать вперед зайцем*» (стр. 179, стр. 202, 224); «ощутил желание... *крюку дать*» (стр. 180); «сердце *насасывало*» (стр. 180); «*виляет бочком*» (стр. 182); «скомпрометировать себя в отношении *амбиции*» (стр. 183); «*исхарчился*» (стр. 185); «употреблял... усилия *найти* в г. Голядкине» (стр. 186); «вздумалось... *пожуривать жизнью*» (стр. 186); «пустился... желая *накрыть*... опасность» (стр. 192); «прямо *подкатился* к г. Голядкину-старшему» (стр. 196); «*щелкнул по брюшку*» (стр. 199); «*замарал себя*» (стр. 185, 200); «позволить же *затереть* себя, как *ветошку*... не мог» (стр. 201); «*полизался* с третьими» (стр. 202, 224, 235); «*адресовал улыбку*» (стр. 202); «отправил в свой рот, *чмокнув от удовольствия*» (стр. 209); ср.: «*чмокнул в самые губки*» (стр. 235); «*захрапел сном невинности*» (стр. 217); «*подлизался*» (стр. 224); «*лягнет ножкой*» (стр. 224); «*куртизанит* третьего» (стр. 224); «*гонят в толчки*» (стр. 224); «*абордировать* он... Андрея Филипповича» (стр. 237); ср.: «случалось ему *абордировать* кого-нибудь *ради собственных делишек своих*» (стр. 132); «позволили *ввернуть*... *полсловечка*» (стр. 263); «*проревел во все горло лакей*» (стр. 264); «*курныкая* головой» и т. д.

соответствии смыслового содержания составляющих ее лексических элементов. В большинстве случаев такая формула строится из соединения глагола с определениями, контрастирующими по своему значению с названием действия или подчеркивающими его «значительность»: «любовался *окончательно*» (стр. 128); «сел *окончательно*» (стр. 132, 142); «похолодел *окончательно*» (стр. 267); «посеменял *окончательно*» (стр. 202); «...с возмущающим душу бесстыдством щелкнул *окончательно*... по брюшку» (стр. 199) и т. п.²⁶

В этих двух приемах рисовки действий и состояний легче всего вскрываются два слоя повествовательного стиля — высокий и низкий, которые требуют раздельного рассмотрения.

Но при всем разнообразии лексической структуры формул движений и настроений в их словесном облике поражает одна общая черта, придающая своеобразный характер повествовательному стилю «Двойника». Это — отсутствие точного обозначения цели, причин и содержания передаваемого действия или состояния. Перенесенная в узкий до фантастичности мир искусственных переживаний, неопределенность обозначений, выражающаяся в непрестанном употреблении неопределенных местоимений и наречий, создает атмосферу таинственных полунамёков, жуткого ожидания, которое обычно разрешается комически. Это — приемы, подчеркивающие гротескный стиль новеллы и расширяющиеся от обозначений признаков действия на все ее аксессуары.

Примеры: «Начал *что-то* отыскивать глазами» (стр. 126); «Петрушка *что-то* рассказывал» (стр. 127); «как будто заранее *что-то* предчувствовал» (стр. 134); «он *отчего-то* улыбался» (стр. 160); «*что-то* сказал ему, *что-то* скоро сказал» (стр. 164); «с *каким-то* необыкновенным участием осведомился о здоровье» (стр. 174) и мн. др. Ср. иные функции этого приема у Гоголя.

От этой неопределенности обозначений как характерного приема описания движений и чувств, а также введения новых событий, возрастает комическое своеобразие действий, и оно нередко обнажается присоединением к форме глагола или существительного определяющего признака: *странно, странный*²⁷.

²⁶ «Улыбаясь *значительно*» (стр. 127); «*значительно* кивал головою» (стр. 262); «*значительно* взглянул» (стр. 144) и т. д.; ср.: «бросая *значительный* взгляд» (стр. 133); «остановился... с весьма *значительным* видом» (стр. 133) и др.; «*выразительно* замолчал» (стр. 132, 135); «*красноречиво* умолк» (стр. 145); «стал... *решительно* и *прямо* смотреть» (стр. 273); «*прямо, решительно, смело*... абродировал он» (стр. 237) и т. д.; «*уцепился* всеми данными ему природою средствами» (стр. 243); «*Уцепившись* за крыло дрожек всеми данными ему природою средствами, герой наш несся» (стр. 249); ср.: «всеми средствами *вцепившись* в воротник» и мн. др.

²⁷ Ср. тот же прием в повести Гоголя «Нос».

Примеры из «Двойника»: «Костюмирован он был *странно* *дднельзя*» (стр. 127); «Петрушка глядел с *каким-то* *странным* ожиданием на барина» (стр. 128); «Смех сменился *каким-то* *странным*... выражением в лице г. Голядкина» (стр. 129); «Крестьян Иванович... *как-то* *странно* и недоверчиво взглянул на г. Голядкина» (стр. 134); «...выразил на лице своем *какую-то* *странную*, даже можно сказать, *недовольную* мину» (стр. 132); «в нем произошла *какая-то* *странная* перемена» (стр. 136); «глаза его *как-то* *странно* блеснули» (стр. 136).

«Произошла *довольно* *странная* сцена» (стр. 136); «*необыкновенно* *странным* образом разрешилось и второе движение г. Голядкина» (стр. 136); «*Какое-то* *странное*... ощущение охватило всего г. Голядкина» (стр. 141); «Случилось *странное* происшествие» (стр. 160); «*странного* чувства, *странной* темной тоски своей все еще

В этой «странной» атмосфере непрерывно сменяющихся движений и событий, окруженных дымкой таинственной неопределенности, должны приобретать особую интенсивность и остроту чувства, и высшая степень их напряжения постоянно подчеркивается присоединением к формам их выражений гиперболизирующих определений: «неописанный», «неистоцимый», «крайний», «неизъяснимый», «величайший» и т. п.²⁸

Иногда напряженность чувства и действия как бы растет на глазах читателя. Это усиление достигается путем повторения одного и того же слова с градацией определений или посредством нагромождения близких по значению лексических сочетаний:

«...с беспокойством, с большим беспокойством, с крайним беспокойством смотрел» (стр. 136); «Первым делом г. Голядкина было протестовать, протестовать всеми силами, до последней возможности» (стр. 197); «... принял на себя вид самый занятой, самый деловой, самый форменный» (стр. 200); «...спешил, частил, торопился» (стр. 166) и мн. др.

Все эти стилистические приемы, объединенные общим художественным заданием — четкой и детальной рисовки движений героя и гиперболического описания сопровождающих их душевных переживаний, определяют и структуру предложения. Для «делового» стиля «Двойника» характерно обилие «слитных» предложений, со скоплением многих однородных членов.

К таким же объединениям приводят и аналогичные приемы для обрисовки аксессуаров действия и обстановки. В частях повествования, посвященных изображению обстановки, выступают сходные черты «слитных» предложений: *перечисление предметов* («Ночь была... чреватая флюсами, насморками, лихорадками, жабами, горячками всех возможных родов и сортов...» — стр. 162; «Среди ночного безмолвия, прерываемого лишь... гулом карет, воем ветра и скрипом фонарей, уныло слышались хлест и журчание воды» — стр. 162 и т. д.), особенно *скопление определений и обстоятельств* — наречий, обычно синонимического

не мог оттолкнуть от себя» (стр. 164—165); «все это было так странно» (стр. 169); «сомнения его вдруг разрешились, но зато самым странным и самым неожиданным образом» (стр. 172); «все это сопровождалось какой-то странной тоской» (стр. 222); «появлялась перед ним в каком-то странном... полусвете фигура Андрея Филипповича» (стр. 222); «как-то любопытно и странно посмотрел на г. Голядкина» (стр. 238); «как-то странно ответили сослуживцы на приветствие г. Голядкина» (стр. 236); «как-то странно съезжился» (стр. 242); «пожал ее с каким-то странным, совсем неожиданным внутренним движением» (стр. 236); «Вдруг во всех окнах разом обнаружилось какое-то странное движение» (стр. 272) и мн. др.

Можно сказать, что слово «странный» проходит сквозь строй всей поэмы.
²⁸ «Думал в неописанной тоске» (стр. 130); «подумал в неописанной тоске наш герой» (стр. 261); «в неописанной тоске своей бросился было он догонять своего неприятеля» (стр. 250); «в странной, неописанной тоске наш герой» (стр. 261); «к неописанному своему и всех окружающих изумлению» (стр. 253) и др.; «в неистоцимой тоске своей» (стр. 252); «в неистоцимой агонии» (стр. 274); «проговорил с невыразимой миной негодования» (стр. 157); «крайне был изумлен» (стр. 130); «с крайним беспокойством смотрел» (стр. 136); «был в крайнем волнении» (стр. 143) и т. д.; «смотрели с необъяснимым... участием» (стр. 275); «с неизъяснимым беспокойством начал он озираться кругом» (стр. 164) и т. д.; «с величайшим любопытством... стал заглядывать» (стр. 130); «с величайшим бы удовольствием провалился» (стр. 156); «к... величайшему изумлению... начал вдруг говорить» (стр. 156) и т. д.; «с необыкновенным участием осведомился» (стр. 174); «был в необыкновенной тарелке своей» (стр. 184) и мн. др.

характера («большого, капитального дома» — стр. 125; «дальний, по-таенный карман» — стр. 126; «снег валил еще сильнее, крупнее и гуще» — стр. 164; «ночь... ноябрьская, мокрая, туманная, дождливая, снежливая» — стр. 162 и мн. др.) и даже глагольных форм. Многочисленность «определений», тенденция к слитным «развертывающимся» формам обозначений, обилие повторений — все это придает повествованию медлительный характер. Эта тягучесть речевого темпа образует резкий контраст с судорожной динамикой изображаемых действий. В самих же приемах изображения намечен новый контраст между героем и обстановкой.

Любопытно, что в целях контраста с «пружинной» марионеткой домашняя обстановка и пейзаж, среди которых развертываются приключения Голядкина в «Двойнике», одушевлены. Нередко они представлены в виде свидетелей и посторонних наблюдателей действий г. Голядкина («глянули на него... стены... комод... стулья» — стр. 125; «осенний день так сердито и с такой кислой гримасой заглянул к нему сквозь тусклое окно» — стр. 125; «пачка ... бумажник тоже весьма приветливо и одобритительно глянула на г. Голядкина» — стр. 126; ср. даже: «борода его кучера опять глянула к нему» — стр. 270; и т. д.) или даже в образе его врагов, энергично содействующих его гонителям («струи дождевой воды прыскали... и кололи и секли лицо несчастного г. Голядкина» — стр. 162; «вьюга и хмара... вдруг атаковали... г. Голядкина ... пронимая его до костей, залепляя глаза, продувая со всех сторон, сбивая с пути... как бы нарочно сообщась и согласясь, со всеми врагами его» — стр. 162; «снег валил хлопьями и всячески старался, с своей стороны, каким-нибудь образом залезть под распахнувшуюся шинель настоящего г. Голядкина» — стр. 249). Это смещение категорий лица и вещи ставит «Двойник» в тесную связь не только с гофманской традицией рисовки образа по принципу куклы-автомата, но и с голевскими формами 30—40-х годов.

Из таких элементов соткан основной повествовательный сказ «Двойника».

III

Значительно переработанный и полный оригинальных дополнений, повествовательный сказ «Двойника» все же носит на себе яркий отпечаток влияния «Носа» и «Мертвых душ» Гоголя. Недаром чутким современникам связь «Двойника» с этими произведениями Гоголя казалась непосредственно ощутимой²⁹. В письмах самого Достоевского о «Двойнике» к брату 1846 г. встречаются указания на «Мертвые души» как на образец, который он, по мнению его поклонников, преодолел своей «поэмой». Веским доказательством формовки основного повествовательного стиля «Двойника» под влиянием соответствующих приемов «Носа» и «Мертвых душ» может служить ряд реминисценций по разным частям поэмы.

На фоне соответствующих выражений и ситуаций «Мертвых душ» воспринимаются следующие места «Двойника»:

²⁹ Ср.: Ю. Н. Тынянов. Достоевский и Гоголь. Пг., 1921 *.

«Мертвые души»

«...учитель ...казалось, *хотел ему вскочить в глаза...*»

«...пришпандорь кнутом вон того солового...» (слова мужика).

«...индейский петух... *заболтал ему что-то вдруг и весьма скоро на своем странном языке, вероятно: желаю здравствовать*»

«...он слегка трепнул себя по подбородку, сказавши: *ах, ты, мордашка эдакой!*»

«Он ...подходил дробным, мелким шагом, или, как говорят, семенял ножками... Посеменявши с довольно ловкими поворотами направо и налево, он подшаркнул тут же ножкой в виде коротенького хвостика, или наподобие запятой».

«Уже стал он было в сенях поспешно сбрасывать с себя шинель, как швейцар поразил его совершенно неожиданными словами:

— *Не приказано принимать!*

— Как, что ты, ты, видно, не узнал меня? Ты всмотрись хорошенько в лицо! — говорил ему Чичиков.

— Как не узнать, ведь я вас не впервой вижу, — сказал швейцар. — Да вас-то именно одних и не велено пускать, других всех можно».

«...зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня *полные ожидания очи?*...»

Менее ощутительны реминисценции из новеллы Гоголя «Нос».

«Коллежский ассессор Ковалев проснулся довольно рано... потянулся, приказал себе подать небольшое, стоявшее на столе зеркало. Он хотел взглянуть на прыщик, который вчерашним вечером вскочил у него на носу...»

«Доктор этот был видный собою мужчиной, имел прекрасные, смолистые бакенбарды, свежую, здоровую докторшу».

«Двойник»

«Господин Голядкин... смотрел так, что, казалось, готов был ему прыгнуть прямо в глаза».

«Что, дескать, ты, такой-сякой Вася, *пришпандорил*-таки свою дамочку, как хотел» (слова «блестящего кавалера»).

«...самовар... *что-то... с жаром быстро болтал на своем мудреном языке...* вероятно, то: что, дескать, возьмите же меня, добрые люди...»

«Эх ты, фигурант ты этакой, — сказал господин Голядкин, ущипнув себя оочеченшею рукою за оочеченшую щеку, — *дурашка ты этакой*, Голядка ты этакой!»

«Господин Голядкин... поднял ножку, потом как-то пришаркнул...»

«Лягнул своей коротенькой ножкой и шмыгнул в соседнюю комнату».

«Голядкин... дробил и семенял... частым, мелким шажком, немного с притрусочкой».

«— Дома-с, то есть нет-с, их нет — дома-с».

— Как? Что ты, мой милый? Я — я на обед, братец. Ведь ты меня знаешь?

— Как не знать-с! *Принимать вас не велено-с*.

— Ты... ты, братец... ты, верно, ошибаешься, братец. Это — я... — проговорил господин Голядкин, сбрасывая шинель...»

«Я изобразил бы вам... счастливых родителей... устремивших на него *полные ожидания очи*».

«Голядкин очнулся после долгого сна... потянулся... подбежал к небольшому кругленькому зеркальцу, стоявшему на комод».

«Вот бы штука была, — сказал господин Голядкин вполголоса, — вот бы штука была, если б я сегодня манкировал в чемнибудь, если бы вышло, например, что-нибудь не так, прыщик там какой-нибудь вскочил посторонний...»

«Доктор... весьма здоровый, хотя уже и пожилой человек, одаренный густыми седеющими бровями и бакенбардами... пил кофе, принесенный ему собственноручно его докторшей».

«Вдруг он стал как вкопанный у дверей одного дома; в глазах его произошло явление неизъяснимое... выпрыгнул согнувшись господин... и побежал вверх по лестнице. Каков же был ужас и вместе изумление Ковалева, когда он узнал, что это был собственный его нос! При этом необыкновенном зрелище, казалось ему, все переверотилось у него в глазах; он чувствовал, что едва мог стоять... весь дрожа, как в лихорадке... Бедный Ковалев чуть не сошел с ума... Он побежал за каретою... Наконец увидел его, стоявшего... «Милостивый государь,— сказал Ковалев, внутренне принуждая себя ободриться...— Вы ошибаетесь, милостивый государь...» Сказавши это, нос отвернулся».

«Только нет, не может быть... Это, верно, во сне снится или, просто, грезится... Майор ущипнул себя».

«С неизъяснимым беспокойством начал он озираться кругом... Остановился как вкопанный... вздрогнул, разглядел и вскрикнул от изумления и ужаса; ноги его подкосились. Это был тот самый знакомый ему пешеход...»

«Да что же это такое... что же это, я с ума, что ли, в самом деле, сошел?»— Господин Голядкин пустился догонять незнакомца... «Извините, я, может, и ошибся,— дрожащим голосом проговорил наш герой».

Незнакомец молча и с досадою повернулся... остановился перед... домом... нагнулся, мелькнул и исчез... при входе на... лестницу... Волосы встали на голове его дыбом, и он присел без чувств на месте от ужаса».

«Что ж это, сон или нет? — думал он,— настоящее или продолжение вчерашнего... Кто разрешил такого чиновника, кто дал право на это? Сплю ли я, грежу ли я?» Господин Голядкин попробовал ущипнуть самого себя».

Но у Гоголя стиль никогда не остается однообразным. Так, в структуре «Мертвых душ», помимо внедряющихся драматических отрывков, в самом повествовательном стиле происходит смена ровного течения эпически построенных фраз комического оттенка местами лирического подъема с чередованием напряженных интонаций и декламационно-патетических периодов.

Достоевский в «Двойнике» слишком открыто комбинирует различные приемы Гоголя в своих стилистических построениях. Правда, в отличие от Гоголя, он очень мало пользуется средствами звуковой игры. Каламбурные сцепления слов в «Двойнике» редки и довольно однообразного типа³⁰. Еще реже, можно сказать, единичны приемы звуковой игры, состоящие в подборе нескольких слов с созвучными окончаниями («веселый по-всегдашнему, с улыбочкой по-всегдашнему, вертлявый тоже по-всегдашнему, одним словом: *шалун, прыгун, лизун, хохотун*» — стр. 235; ср. в «Шинели» Гоголя: «рябоват — рыжеват — подслеповат»³¹). Но зато в «Двойнике» широко использован торжественно-декламационный сказ с его «высокой» лексикой, полной церковнославянизмов, и своеобразным строением периодической речи. Классическим об-

³⁰ «Андрей Филиппович ответил г. Голядкину таким взглядом, что, если бы герой наш не был уже убит вполне, совершенно, то был бы непременно убит в другой раз,— если бы это было только возможно» (стр. 156); «г. Голядкин выбежал... спасаясь от убийственных взглядов Андрея Филипповича. Г. Голядкин был убит — убит вполне, в полном смысле слова, и если сохранил в настоящую минуту способность бежать, то единственно по какому-то чуду» (стр. 161—162); «немедленно переменял новое решение свое и уже так, заодно, впрочем, с самым решительным видом, позвонил у дверей» (стр. 131) и др.; «герой наш... словно победу схватил, когда пришлось ему уцепиться за шинель...» (стр. 243).

³¹ Ср. статью Б. М. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя» *.

разцом комического использования этого торжественного сказа была повесть Гоголя «...о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Отголоски этой новеллы в «постройке фразы» * «Двойника», правда единичные, были указаны уже Переверзевым (В. М. Переверзев. Творчество Достоевского, стр. 23—24). Есть даже реминисценции оттуда. Наиболее характерно заимствование из этой повести того «страшного, всеуничтожающего взгляда», которым в течение поэмы трижды обеспечил себя г. Голядкин.

«Он бросил на Ивана Никифоровича взгляд, и какой взгляд! Если бы этому взгляду придана была власть исполнительная, то он обратил бы в прах Ивана Никифоровича».

«Герой наш бросил страшный, вызывающий взгляд, так и назначенный с тем, чтобы испелить разом в прах всех врагов его».

Но ссылка на «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» ни в коем случае не уясняет всех приемов высокой стихии «Двойника». Той игры непрерывной сменой восклицательных и вопросительных интонаций, которая так характерна для этой новеллы Гоголя, в повествовательном стиле «Двойника» почти нет, если не считать зачина четвертой главы, в котором воспевался «день, торжественный день рождения Клары Олсуфьевны, ознаменовавшийся обедом». Начало этой главы — несомненные вариации стилистических приемов того лирокомического сказа, которым рассказана новелла об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче. Здесь — все его характерные черты: растущая лестница «высоких» эпитетов, заканчивающаяся гиперболическим определением комически-обесмысленного характера («блистательным, великолепным званым обедом, таким обедом, который походил более на какой-то пир валтасаровский, чем на обед,— который отзвывался чем-то вавилонским...»); игра контрастными сцеплениями слов («блистательным балом, семейным, маленьким, родственным балом, но все-таки блистательным») на фоне общей антитезы комических положений и восторженно-лирического их воспроизведения; смена повествовательных и восклицательных интонаций; риторические вопросы («да и как, спрошу я, как могу я, скромный повествователь... как могу я изобразить?», «как изображу я вам, наконец, этих блестящих чиновных кавалеров?»); постоянные употребления так называемой фигуры *praeteritio* («я ничего не скажу, но молча, что будет лучше всякого красноречия — укажу вам...», «я не скажу ничего, хотя не могу не заметить...», «я не буду описывать...») и соединенные с нею постоянные жалобы на «слабость, вялость и тупость пера» и незнание «тайны слога, высокого, сильного, слога торжественного»; тавтологии и амплификации; фигуры умолчания, символизирующие невыразимость описываемых событий («он казался чем-то другим... я не знаю только, чем именно»); церковнославянизмы, своей обнаженной архаичностью выдающие иронию их употребления («упитанными тельцами», «благоговейное молчание», «маститый старец, лишившийся употребления ног на долговременной службе»; «слезящиеся очи»; «с цветущих ланит»; «в сию торжественную минуту»; «седовласого хозяина» и т. п.) — в некоторых случаях противопоставленные словам низкого ряда («с меньшим талантом соваться нельзя»); частое употребление уменьшительных, не вяжущееся с «торжественным стилем»; внедрение синтагм обыденной речи («музыканты в числе целых одиннадцати штук» и т. п.); комическое исполь-

зование иностранных слов («гомеопатическими, говоря высоким слогом, ножками»; «божественный нектар», «пир валтасаровский» и т. п.) и сложных определений («прилично-завистливые очи»; «кавалеров прилично-туманных») и другие особенности комической риторики гоголевского повествования.

Замечательно, что именно в это место «Двойника», стиль которого целиком разлагается на приемы «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», вставлены клаузулы, отражающие влияние «Записок сумасшедшего». Здесь использована в многочисленных вариациях клаузула: «платье, больше похожее на воздух, чем на платье» («Записки сумасшедшего», 11 ноября). В «Двойнике»: «балы, более похожие на семейные радости, чем на балы»; «молчание и ожидание, более похожее на демосфеновское красноречие, чем на молчание»; «вином, более похожим на божественный нектар, чем на вино»; «дам, более похожих на фей, чем на дам» и др. Во всяком случае любопытно, что единственное более или менее яркое стилистическое отражение «Записок сумасшедшего» восходит не ко второй части этой новеллы, в собственном смысле рисующей сумасшествие, а к первой, по своим стилистическим приемам близкой к «Мертвым душам», «Носу» и к «миргородской» повести. Но параллельное изучение «высокого стиля» «Двойника» и комически-торжественного сказа гоголевской новеллы о двух Иванах лишь этими сопоставлениями и должно было бы ограничиться.

Для уяснения других сторон торжественной декламации «петербургской поэмы» исследователь стиля, усвоивши мысль современных ее поведению рецензентов, что в ней Достоевский «подражает до заимствования приемам и голый внешности Гоголя»*, мог бы привлечь к сравнению и гоголевскую «Шинель», откуда в «Двойник» переселилась немка Каролина Ивановна, и даже «Вечера на хуторе близ Диканьки», откуда в заключение появлялись «Господа Басаврюковы, хорошая дворянская фамилия, выходяцы из Малороссии». И в самом деле, внедряющаяся в основной комически-деловой сказ «Двойника» в начале седьмой главы сентиментально-мелодраматическая декламация невольно напоминает о знаменитом «гуманном» месте «Шинели» (тот же зачин: «что-то униженное, забитое и запуганное выразалось во всех жестах его...», та же напряженно-растущая интонация и тот же прием сцепления фраз начальным «и»: «и краснеет человек, и теряется человек, и страдает амбиция...»).

Но при современном состоянии исторической стилистики русского литературно-художественного языка опасно углубляться в область таких генеалогических разысканий без предварительного «микроскопического» описания всех форм стилистических построений сказа «Двойника» и достигаемых ими эффектов.

IV

«Высокий стиль» лишь в редких случаях определяет строение больших композиционных частей «Двойника» (как, например, начало IV, V, X глав). Обыкновенно он чередуется с другими формами повествования и контрастным столкновением разнородных лексических сочетаний рождает комические эффекты. Он накладывает на основную массу по-

вестовательного стиля как бы совершенно иной лексический слой, вводя в мир торжественных образов, связанных с церковнославянизмами³².

От несоответствия соединенных с этими словами значений общему тону рассказа и семантике соседящих с ними лексических групп возрастает комическая сила повествования. Именно для этого торжественного стиля характерны *метаморфозы* («он обратился весь в слух и зрение» — стр. 242; «обратился весь в зрение» — стр. 136; «обратил в ветошку г. Голядкина» — стр. 202 и др.); *оксюмороны* («приличным забвением приличия» — стр. 151; «с яростным хладнокровием» — стр. 200 и др.); *антитезы* («не старый г. Голядкин, не герой нашей повести, а другой г. Голядкин, новый г. Голядкин» — стр. 209; «вскипел и смолчал... до времени, впрочем» — стр. 245; «господин Голядкин отряхнулся немного, стряхнул с себя снежные хлопья... но странного чувства, странной, темной тоски своей все еще не мог оттолкнуть от себя, сбросить с себя» — стр. 164—165; «тоска — не тоска, страх — не страх... лихорадочный трепет пробежал по жилам его» и др.); сравнения с неизмеримо распространенной второй частью (сравнение Голядкина с человеком, стоящим над стремниной; Голядкина-младшего с человеком в чужом платье) и особенно *плеонастические образования*.

В сущности плеоназм в его различных проявлениях, как своеобразная форма «ораторства», служит основным принципом, формирующим речь в высоком стиле. В обычном повествовательном сказе фраза, т.е. совокупность слов, соответствующих одному простому или сложному «представлению», и объединения нескольких фраз в синтаксические целые, передающие сочетания комплексных представлений, воспринимаются нами как более или менее адекватные символы этих представлений. Наоборот, в торжественном сказе напряженно-взволнованное чувство, имитируемое рассказчиком комической новеллы, спешит излиться в словесных построениях, в которых контрастно нарушено соответствие между словесным выражением и его «предметом». Отсюда — обилие в этом сказе тропов-фигур, подводимых под рубрики гиперболы и иронии, но с неожиданным комическим их разрешением обесмысливающего характера³³.

³² «Сокрушить рог гордыни и раздавить змею, грызущую прах в презрении бессилия» (стр. 201); «герой наш словно из мертвых воскрес» (стр. 243); «слова этой истории ложились на сердце его, словно манна небесная» (стр. 185); «в прах обратиться» (стр. 163); «ожесточенная адская злоба» (стр. 169); «В глубине души своей сложил он одно решение и в глубине сердца своего поклялся исполнить его» (стр. 200); «душой и телом предались» (стр. 224); «в исступлении стыда» (стр. 225); «сознал в глубине души своей всю степень своей беззащитности» (стр. 236); «тяжко почувствовал руку врагов на плечах своих» (стр. 237); «с возмущающим душу бесстыдством» (стр. 245); «со стоном и скрежеща зубами» (стр. 268); «мирную сень... успокоительной и охранительной кучи дров» (стр. 272); «покачал своею седовласою и внушающею всякое уважение головою» (стр. 274); «Сердце затрепетало от избытка чувств в груди героя» (стр. 276) и мн. др.

³³ В «Двойнике»: «г. Голядкин никаким уже образом не мог более сомневаться, что он находится не в тридесатом царстве..., а в городке Петербурге, в столице... Сделав такое важное открытие, г. Голядкин...закрыв глаза» (стр. 125). Ср. стр. 158: «Если снять этот парик, так будет голая голова. Сделав такое важное открытие, г. Голядкин вспомнил...»; «с яростным хладнокровием и с самую энергическою решимостью дошел г. Голядкин до стула и уселся на нем» (стр. 200); «известное своею неблагонамеренностью и зверскими побуждениями лицо в виде г. Голядкина-младшего... в один миг разрушало все торжество и всю славу г. Голядкина-старшего» (стр. 223); «народилась... страшная бездна совершенно подобных... и полицей-

Ведь вполне естественно, что в торжественном сказе, осуществляющем комические эффекты, лежащий в основе этих тропов-фигур контраст словесной формы и ее подразумеваемого «реального» значения иногда совершенно обнажался. От этого становилась интенсивнее комическая осязательность этих построений, и лик рассказчика выступал в своих экспрессивных формах как маска «мучителя», который «гримасничает» и «хохочет».

Например: «Чувствовал он в себе *присутствие страшной энергии...* Г. Голядкин мог смело надеяться, что в настоящую минуту *даже простой комар весьма бы удобно перешиб его крылом своим*» (стр. 243); «проговорил совершенно справедливый (впрочем, *единственно только в этом отношении совершенно справедливый*) г. Голядкин-младший» (стр. 247); «*в глубине души своей сложил он одно решение, и в глубине сердца своего поклялся исполнить его. По правде-то он еще не совсем хорошо знал, как ему поступить, т. е., лучше сказать, вовсе не знал, но все равно, ничего*» (стр. 200).

Но еще большую роль, чем комические срывы гиперболических построений, в формовке торжественного стиля «Двойника» играли напряженно растущие патетические подъемы. Если в первых имитация сильной патетики сравнительно быстро разрешается в коротких словесных построениях с пониженной тональностью, наоборот, во вторых интенсивность словесной экспрессии как бы возрастает по мере того, как элементы возбуждавшего ее сложного представления воплощаются в словесных формулах, которые оказываются уже не соответствующими увеличившемуся в напряженности своей чувству и выступившим при его свете новым сторонам в предмете. Вследствие этого возникают сцепления близких по значению фраз и предложений, которые располагаются как бы по восходящим ступеням эмоциональной возбудимости и произносятся с напряженной интонацией, формирующей периоды. И для торжественного стиля «Двойника» особенно характерны относящиеся сюда *разновидности синтагматического плеоназма*, повторения, синонимические расчленения и градации, которые нередко соединяются с тавтологическим повторением и завершаются комическим обрывом.

Виды повторений чрезвычайно разнообразны. Чаще всего повторяется стоящий в зачатке номинатив, и вследствие этого возникает ряд сравнительно коротких предложений, имеющих одно и то же начало: «Г. Голядкин ясно видел, что настало время удара смелого, время посрамления врагов его. Г. Голядкин был в волнении. Г. Голядкин почувствовал какое-то вдохновение» (стр. 159); «*Все спрашивало, все кричало, все рассуждало*» (стр. 161); «*Все стояло, все молчало, все выжидало*» (стр. 156); «*Гость просил покровительства, гость плакал, гость судьбу обвинял*» (стр. 185) (ср. у Гоголя — И. Мандельштам). О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс, 1902, стр. 161—162) *.

К тому же сцеплению коротких предложений с однозвучными начальными частями приводит иногда повторение выдвинутого наперед глагола: «*стоял один человек, стоял он, стоял сам господин Голядкин — не старый г. Голядкин, не герой нашей повести, а другой господин*

ский служитель... *принужден был взять этих всех совершенно подобных за шиворот и посадить в случившуюся у него под боком будку*» (стр. 225); «*не замечая значительно-наглой улыбки конторщика, улыбки торжества и спокойного могущества, выбрался из толпы*» (стр. 209) и мн. др.

Голядкин, *новый г. Голядкин*» (стр. 209); «*Чувствовал он в себе присутствие страшной энергии ... Чувствовал он еще, что опал...*» (стр. 243).

Оказываются нередко повторенными и другие члены в рядом стоящих предложениях (путем переноса слова или группы слов из одного предложения в другое). Замечательны в таких случаях заботы о расстановке лексических групп в этих соседящих синтаксических организациях; тавтологические сочетания помещаются обычно или в зачине, или же, как своеобразные клаузулы, замыкают синтагматические отрезки.

«Герой наш не шел, а летел, опрокидывая всех на дороге, — *мужиков и баб, и детей* — и сам, в свою очередь, отскакивая *от баб, мужиков и детей*» (стр. 250); «он даже ругнул себя *за эту мысль*, даже тут же и уличил себя в низости, в трусости *за эту мысль*» (стр. 204).

Значительно реже наблюдается хиастическое расположение повторенных слов: «Позволить же затереть себя... *г. Голядкин не мог. Согласиться на это не мог он*» (стр. 201); «вдруг пред нею очутился *г. Голядкин. Г. Голядкин был бледен*» (стр. 160).

Повторяются не только части синтагм, но и целые синтагмы и их сочетания, становясь в параллельные ряды и объединяя каждая вокруг себя зависимые члены («*не оставалось лица*, которого мнения не переделал бы в один миг безобразный *г. Голядкин по-своему*»; «*не оставалось лица*, даже самого незначительного ... к которому бы не подлизался бесполезный и фальшивый *г. Голядкин*» — стр. 224; «Чувствовал он, что решиться на что-нибудь... было для него сущего необходимою; даже чувствовал, что много бы дал тому, кто сказал бы ему, на что именно нужно решиться» — стр. 204). Но еще чаще — повторения синтагм, построенные так, что повторяемая синтагма из главной становится подчиненной, причем между рассказчиком и Голядкиным замечается трогательное стилистическое единодушие.

«*Рок увлекал его* Господин Голядкин *сам это чувствовал*, что рок-то его увлекал» (стр. 157); «он был... *еще... не побежден*; он это *чувствовал, что не побежден*» (стр. 203). Ср. также внесение чужих слов в повествовательный сказ: «...покамест *все идет хорошо*, Голядкин поставил зеркало» (стр. 126) и т. д.³⁴ Так создаются своеобразные формы «непрямой речи» в сказе. Образ рассказчика как бы придвигается к персонажу.

Часто с тавтологическим повторением соединяется градация, которая является другой основной фигурой, формующей синтаксические объединения в торжественном стиле³⁵. «*Странного чувства... странной темной*

³⁴ Но тавтологические повторения могут и не приводить к скоплению самостоятельных предложений, а осуществляться в пределах одного предложения, в котором, таким образом, оказывается градация двух или нескольких однозвучных членов.

Примеров — много:

«Он его часто видывал, этого человека, когда-то видывал, даже недавно весьма» (стр. 166); «возродилась бы новая дружба, крепкая, жаркая дружба, еще более широкая, чем вчерашняя дружба» (стр. 201); «То появлялась перед ним... фигура Андрея Филипповича, сухая фигура, сердитая фигура» (стр. 222); «Голядкин-младший разрушал все торжество и всю славу господина Голядкина-старшего, затмил собою Голядкина-старшего, втоптал в грязь Голядкина-старшего» (стр. 223); «он... стал вглядываться в мутную, влажную даль, напрягая *всеми силами* зрение и *всеми силами* стараясь пронзить близоруким взором своим мокрую средину» (стр. 164).

³⁵ Любопытные соображения о риторических функциях повторения можно найти в статье Б. В. Казанского «Речь Ленина (Опыт риторического анализа)». — «Лепф», 1924,

тоски своей все еще не мог оттолкнуть от себя, сбросить с себя» (стр. 165); «Тот, кто сидел теперь напротив г. Голядкина, был — ужас господина Голядкина, был — стыд господина Голядкина, был — вчерашний кошмар г. Голядкина, одним словом, был сам господин Голядкин» (стр. 173), «уже сперва все дело предчувствовал, уже сперва был обо всем предуведомлен» (стр. 173).

Освобождаясь от тавтологии, в «Двойнике» градация часто обнаруживается в чистом виде и ведет к еще более сложным синтаксическим построениям, чем повторение.

Например: «Г. Голядкин знал, чувствовал и был совершенно уверен, что с ним непременно совершится дорогой еще что-то недоброе, что разразится над ним еще какая-нибудь неприятность» (стр. 167); «Сознав в один миг, что погиб, уничтожился в некотором смысле, что замарал себя и запачкал свою репутацию, что осмеян и оплеван в присутствии посторонних лиц, что предательски поруган тем, кого еще вчера считал первейшим и надежнейшим другом своим, что срезался, наконец, на чем свет стоит,— господин Голядкин бросился в погоню за своим неприятелем» (стр. 200).

Можно сказать, что в торжественном стиле «Двойника» основной прием описания предмета и чувства — это прием градации, осложненной тавтологическими повторениями: лишь путем постепенного усиления выразительности одних и тех же словесных сочетаний, замены их более яркими по значению своему лексическими формами или иронического срыва их восходящей линии вниз находит себе полный исход возбужденная данной темой эмоция. В силу этого в высоком стиле «Двойника» предложения организуются в декламационно-патетические периоды, образуемые через соединение или подчинение простейших синтаксических единиц повторяющимися союзами, с растущей силой интонационного напряжения и очень часто — с неожиданным комическим ее срывом³⁶.

№ 1: «От поступательных повторений (служащих развертыванию сюжета, продвижению изложения, развитию и градации доводов, словом, поступательному или «повествовательному» движению ораторской речи) можно отличать другие, которые, напротив, останавливают движение, не нагнетая напора его, а обращая его как бы внутрь себя, образуя своего рода неподвижный «водоворот», воронка которого, говоря фигурально, засасывает и поглощает все внимание. Закрывая горизонт, они замыкают поле зрения, снимая, таким образом, момент движения» (стр. 124).

³⁶ Примеры периодической речи настолько многочисленны, что приходится ограничиться приведением двух-трех наиболее характерных. Любопытен рост эмоциональной насыщенности при помощи повторения союза *и* в словесных построениях с контрастно противопоставленными двумя частями (ср. у Гоголя.— *И. Мандельштам*, стр. 1).

«*И все* рады ему, *и все* любят его, *и все* превозносят его, *и все* провозглашают хором, что любезность и сатирического ума его направление не в пример лучшей любезности и сатирического направления настоящего г. Голядкина, *и стыдят* этим настоящего и невинного г. Голядкина, *и отвергают* правдоподобного господина Голядкина, *и уже гонят в толчки благонамеренного* г. Голядкина, *и уже сыплют щелчки* в известного любовью к ближнему настоящего г. Голядкина...» (стр. 224).

Периоды более сложного типа имеют резкие перебои интонаций и эффектно подчеркнутую игру несоответствием синтаксического строя и смыслового его разрешения, а также контрастами лексического состава.

Таковы декламационно-патетические периоды с комической концовкой: «Тот, кто сидел ... напротив г. Голядкина, был — ужас господина Голядкина, был — стыд г. Голядкина, был — вчерашний кошмар г. Голядкина, одним словом, был сам г. Голядкин — не тот г. Голядкин, который сидел теперь на стуле с разинутым ртом и с застывшим пером в руке; не тот, который служил в качестве помощника своего столоначальника; не тот, который любил стусеваться и зарыться в толпе; не тот,

Этому изысканно-ритмическому течению периодической речи в высоком стиле «Двойника» должно соответствовать и своеобразие в расстановке слов. И направленные на это усилия слишком очевидны и носят явственную печать влияния гоголевского стиля.

Очень часты случаи постановки «сказуемого перед подлежащим, дополняемого перед дополняющим, определяемого перед определением» (см. у И. Мандельштама, стр. 149—151, у Андрея Белого «Луг зеленый». Статья «Гоголь», стр. 117 *)³⁷.

Но рядом с этим в постановке глагола наблюдается следование архаическому порядку слов. И иногда изысканная преднамеренность этой необычной расстановки слов, в противоположность только что описанной, отодвигающей глагол на конец предложения, непосредственно и тягостно ощутима: «Оно не может замарать человека, *амбицию его запятнать и карьеру его загубить*» (стр. 185); «Они его давно уже *держали, приготавливали* и на черный день *припасали*» (стр. 227); «Смело,

наконец, чья походка ясно выговаривает: «не троньте меня, и я вас трогать не буду», или: «не троньте меня, ведь я вас не затрагиваю»,— нет это был другой господин Голядкин, совершенно другой, но, вместе с тем, и совершенно похожий на первого,— такого же роста, такого же склада, так же одетый, с такой же лысиной,— одним словом, ничего, решительно ничего не было забыто для совершенного сходства, так что если б взять да поставить их рядом, то никто, решительно никто не взял бы на себя определить — который именно настоящий Голядкин, а который поддельный, кто старенький и кто новенький, кто оригинал и кто копия» (стр. 173).

Иногда же период замыкается комически примененной фигурой умолчания: «...между тем как г. Голядкин начинал было ломать себе голову над тем, что почему вот именно трудно протестовать хоть бы на такой-то щелчок,— между тем эта же мысль о щелчке незаметно переливалась в какую-нибудь другую форму,— в форму какой-нибудь известной маленькой или довольно значительной подлости, виденной, слышанной или самим недавно исполненной,— и часто исполненной-то даже и не на подлом основании, даже и не из подлого побуждения какого-нибудь, а так — иногда, например, по случаю, из деликатности; другой раз из ради совершенной своей беззащитности, ну, и наконец, потому ... потому, одним словом, уж это господин Голядкин знал хорошо: почему!» (стр. 223).

Но едва ли не чаще рост интонационного напряжения и в связи с этим градация смысловых представлений — во второй части периода, после разрешения интонации первой части, сохраняются до конца (ср. особенно характерный пример такого построения на стр. 236: «каково же было изумление, иступление и бешенство, каков же был ужас и стыд г. Голядкина-старшего, когда... враг его... вырвал свою руку... мало того: вынул платок свой», и т. д.).

Сцепления самих периодов в логическом течении мысли нередко осуществляются по характерной для градации шкале усиления. Любопытны присоединяющие новый период ораторские формулы: «скажем более» (стр. 163, 167, 170); «скажем все, наконец...» (стр. 201). Другой употребительный способ сочетания периодов — контрастные противопоставления («*Не спорим, впрочем, не спорим*» — стр. 202; «И вдруг, ни с того, ни с сего» — стр. 220 и др.).

Даже наиболее обычный прием следования периодов одного за другим — «сочинение» логически развивающихся мыслей — в «Двойнике» достигает необыкновенной изысканности и сложности (например, в начале X главы: то... то... то...).

³⁷ «*Мучило крайне его воспоминание о вчерашнем вечере*» (стр. 186); «*Вошел г. Голядкин в свое отделение робко... робко присел он...* Ни на что не глядя, не развлекаясь ничем, *вникнул он* в содержание лежавших перед ним бумаг. *Решился он...*» (стр. 171);

«*Дух захватывало* всячески достойному сожаления г. Голядкину *от ужаса*» (стр. 225);

«*Словно на крыльях, летел он...* Чувствовал он в себе... Чувствовал он еще, что *опал и ослаб совершенно*» (стр. 243);

«*Все смотрели на него с видом самым зловецким и подозрительным.* «Высокая, плотная фигура, *лет пожилых*» (стр. 262);

«Особенного внимания *решительно ничего* не возбуждал с первого взгляда этот человек» (стр. 166).

почти сам себе удивляясь и внутренне себя за смелость похваливая, абордировал он...» (стр. 237).

С этим приемом замыкания синтаксических единиц глагольной формой надо сопоставлять также постановку причастия позади всех относящихся к нему слов: «Нет ли чего — нового и особенного, до него относящегося и от него с какими-нибудь неблагоприятными целями скрываемого» (стр. 172) и мн. др. подобных примеров.

В высшей степени характерно также частое употребление притяжательных местоимений с инверсией, хотя иногда для осуществления комических эффектов они выдвигаются и вперед определяемых слов: «томной тоски своей» (стр. 164); «в покойных креслах своих» (стр. 131); «подавляя краску свою» (стр. 223); «перешиб его крылом своим» (стр. 243) и т. д. Но ср.: «... г. Голядкин служил... в качестве помощника своего столоначальника» (стр. 173); «осиротел... сапог... покинутый своею калошею» (стр. 167) и др. под.

Таковы главные элементы торжественной струи стиля «Двойника», которая вливается в основной повествовательный слой комическо-делового характера. Часто органически соединяясь и образуя своеобразную амальгаму, оба эти сказа в «Двойнике» иногда проявляются в чистом виде.

Однако сделанной характеристикой все резкие особенности повествовательного стиля «Двойника» не исчерпываются.

V

Нередко повествовательный сказ «Двойника» как бы трансформируется в тягучий разговорно-речевой стиль. В этом отношении существенное наблюдение, правда, в чересчур обобщенном виде, сделано Белинским: «Автор рассказывает приключения своего героя от себя, но совершенно его языком и понятиями» («Отечественные записки», 1846, XLV, стр. 20*). Иными словами, Белинскому казалось, что стиль подставного повествователя «Двойника» часто строится по тем же образцам и по той же схеме, как и голядкинская «звукоречь». Это очень ценное замечание и нуждается в дальнейшем развитии. Оно определяет соотношения образов автора, сказителя и героя**.

Уже сказано было, какое значение для основного повествовательного стиля имеют лексические сочетания, как бы перенесенные из языка самого действующего лица. Это и понятно. Низкий стиль юмористического повествования осуществляется путем внедрения в литературно-обработанный слой выражений и оборотов «обыденной жизни, и то больше фабричных, мастеровых, городского люда». Так у Гоголя (см.: И. Мандельштам. О характере гоголевского стиля, стр. 255 и сл.). Видоизменяя этот прием, Достоевский вкрапляет в повествование *типичные черты канцелярского, разговорно-чиновничьего диалекта*, его своеобразную лексику, его строй и его метафоры. Недаром Голядкин «всегда осматривается кругом», «не отливается ли на его счет *какая-нибудь острота канцелярская*». В «Бедных людях» применение этого приема, даже внесение канцелярской фразеологии официального типа³⁸,

³⁸ «Доложу я вам», «в подробности узнать», «кабалу стряпал», «отнеслись намедни в частном разговоре Евстафий Иванович, что наиважнейшая добродетель гражданская — деньги уметь зашибить» и т. д.

мотивировано эпистолярной формой, вставлено в рамку писем, как бы «докладов» мелкого чиновника. В «Двойнике» уснащение повествовательного стиля особенностями канцелярского письменного и чиновничьего разговорного языка дается без всякой мотивировки в целях достижения комических эффектов³⁹.

Результатом применения этого стилистического приема явилась близость голядкинской «звукоречи» и частей повествовательного сказа, например, в отдельных словечках и образах: «срезался» — ср. в речи Голядкина: «срезал молодца-то», ср. в повествовании: «делая развязного и молодца поневоле»; в повествовании: «Голядкин сморщился, словно лимон разгрыз», ср. у Голядкина: «лимон съел, как по пословице говорится»; в повествовании: «заигрывал неприличным в обществе хорошего тона образом», ср. в речи Голядкина: «чем он именно берет в обществе высокого тона»; в повествовании: «замарать себя и запачкать свою репутацию» (стр. 115, 200), ср. в речи Голядкина: «фамилию мою замарают, мерзавец» (стр. 207); в повествовании: «позволить затереть себя, как ветошку... г. Голядкин не мог» (стр. 201), «никак не мог согласиться — позволить себя затереть, как ветошку, и, наконец, позволить это совсем развращенному человеку» (стр. 202), ср. в речах Голядкина: «как ветошку себя затирает я не дам... Не позволю покушаться на это человеку развращенному» (стр. 201, 206, 207) и т. п.; в повествовании: «впрочем, это все могло бы устроиться к лучшему» (стр. 243), между тем это — «любимая фраза» самого г. Голядкина. (см. стр. 266) и др.

В высшей степени любопытно совпадение многих выражений в повествовательной части «Двойника» и в переписке Голядкина, построенной по всем правилам «высокой» канцелярской стилистики.

В письме: «бесстыдство, наглость и возмущающая душу фамильярность иных особ» (стр. 221); в повествовательном сказе: «самым возмущающим душу средством» (стр. 222); «с возмущающим душу бесстыдством и фамильярностью» (стр. 245) и др.; в письме: «эти особы погибли не иначе, как от собственной неблагопристойности и развращенности сердца» (стр. 221); в тексте повествования: «отвратительному развращенности сердца г. Голядкину» (стр. 225).

«Известный бесполезностью своего направления человек» (в мнимом письме Клары Олсуфьевны — стр. 251); в повествовательной части: «известный своей бесполезностью г. Голядкин-младший» (стр. 248); «известное безобразием и пасквильностью своего направления лицо» (стр. 223); «известное своим неблагопристойным направлением лицо» (стр. 222) и др.; в том же письме: «протестую всеми данными мне природою средствами» (стр. 251); ср. в повествовании: «уцепившись за крыло дрожек всеми данными ему природою средствами» (стр. 249) и др.

³⁹ Например: «положил ждать»; «для сего нужно было, во-первых, чтоб кончились как можно скорее часы присутствия...»; «поведение господ товарищей и сослуживцев господина Голядкина»; «оправдался в нагоняе... за нерадение по службе»; «абордировать ради собственных делишек своих»; «ошибка в незнании света и хорошего тона»; «человек был, как и все, порядочный, разумеется, как и все люди порядочные и, может быть, имел там кое-какие и даже довольно значительные преимущества, одним словом: был сам по себе человек»; ср. с речами Голядкина: «Господин Голядкин поспешил заметить... что он, как и все... тоже, как и все, средства имеет... он сам по себе, как и все». Чиновничья экспрессия речи выделяется заметнее всего.

Конечно, этот прием уснащения повествовательного стиля канцелярской фразеологией и формовка его низкого разряда по схеме разговорного и письменного чиновничьего языка имеют место и в других ранних произведениях Достоевского, например в «Господине Прохарчине»⁴⁰, в повести «Слабое сердце»⁴¹.

Можно даже утверждать, что и в поздних произведениях Достоевского, облеченных в «мемуарную форму», например в «Бесах», в основе стиля самого мемуариста лежит письменный канцелярский язык, но уже освобожденный от наиболее резких стилистических приемов Гоголя, которые определяющие влияли на выработку стиля «бедного человека» у Достоевского, например, частого употребления уменьшительных имен, синонимических выражений, тавтологий и т. п. И, несомненно, контраст между бледностью и монотонностью этого мемуарного стиля и разнообразием речевых стилей действующих лиц входил в творческие расчеты Достоевского.

В «Двойнике» же, облеченном в форму *рассказа* наблюдателя, элементы письменного, канцелярского языка случайны и заслоняются «сказовой» стихией. И внесением «словечек» и выражений голядкинской речи в повествовательный сказ достигается тот эффект, что время от времени за маской рассказчика начинает представляться скрытым сам Голядкин, повествующий о своих приключениях. В «Двойнике» сближение разговорной речи г. Голядкина с повествовательным сказом бытописателя увеличивается еще от того, что в «непрямой» речи голядкинский стиль остается без изменения, падая, таким образом, на ответственность автора. А так как Голядкин говорит одно и то же не только языком своим, но и формами моторной экспрессии: взглядом, видом, жестами и движениями, то вполне понятно, что почти все описания (многозначительно указывающие на «всегдашнее обыкновение» г. Голядкина) пестрят неотмечаемыми цитатами из его речей.

Например: «Господин Голядкин тотчас, по всегдашнему обыкновению своему, поспешил принять вид совершенно особенный, вид, ясно выражавший, что он, Голядкин, сам по себе, что он ничего, что дорога для всех довольно широкая, и что ведь он, Голядкин, сам никого не затрагивает...» «Этот взгляд вполне выражал независимость господина Голядкина, т. е. говорил ясно, что г. Голядкин совсем ничего, что он сам по себе, как и все, и что его изба, во всяком случае, с краю».

Иногда же стиль повествователя «этой правдивой истории» без всякой мотивировки превращается в голядкинскую «звукоречь», как бы пародируя ее.

Пародирование стиля главного действующего лица встречается и в других произведениях Достоевского, например в «Господине Прохарчине», где этот прием обнажается: «Нет, брат,— протяжно отвечал Зимовейкин, сохраняя все присутствие духа.— Не хорошо ты, брат-мудрец Прохарчин, прохарчинский ты человек,— продолжал Зимовейкин, не-

⁴⁰ «Его превосходительство сказали: «присоединиться законным образом для составления напитка» (пить чай); «законное возмездие» (жалованье); «неоднократно замечено про разных иных из их братьи»; ср. здесь же обнажение канцелярского характера этой фразы: «могуче-форменная фраза: неоднократно замечено» и т. д. (здесь все эти приемы прикрываются маской постороннего биографа).

⁴¹ «Примкнуть свое скромное имя к длинному столбцу почтительных лиц»; «скандальное дельце» и т. п. Ср. в «Дядюшкином сне»: «капитальные и скандальные вещи» и мн. др.

много пародируя Семена Ивановича и с удовольствием озираясь кругом...»

В «Двойнике» в качестве не столько пародиста, сколько иронического стилизатора выступает сам повествователь. Примеры такой обнаженной однородности одной из форм повествовательного стиля с языком «двойника» довольно многочисленны: «Обратимся лучше к господину Голядкину... Дело в том, что он находится теперь в весьма странном, чтоб не сказать более, положении. Он, господа, тоже здесь, т. е. не на бале, но почти что на бале, он, господа, ничего; он хотя и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой; стоит он теперь... в сенях на черной лестнице квартиры Олсуфья Ивановича. Но это ничего, что он тут стоит; он так себе. Он, господа, стоит в уголку» и т. д.

«...он до сеней и до лестницы добраться умел, по той причине, что, дескать, почему же не добраться, что все добираются; но далее проникнуть не смел, явно этого сделать не смел... не потому, чтоб чего-нибудь не смел, а так, потому, что сам не хотел, потому что ему лучше хотелось быть втихомолочку. Вот он, господа, и выжидает теперь тихомолочки, и выжидает ее ровно два часа с половиною» и т. д.

Еще: «... глазком не мигнув, он с величайшим бы удовольствием провалился в эту минуту сквозь землю; но что сделано... того не воротишь... ведь уж никак не воротишь. Что же было делать? Не удаст-

вушкин предупреждает: «...расскажу вам без слога» (письмо от 9 сентября), но заключает это же писание свое высоким стилем («торжественно говорю... клянусь, что как ни погибал я от скорби душевной в лютые дни нашего злополучия, глядя на вас, на ваши бедствия, и на себя, на унижение мое... клянусь... этим поступком они мой дух воскресили, жизнь мне слаще навеки сделали» и т. д.).

Изысканность стиля Макара Девушкина бросилась в глаза всем рецензентам «Бедных людей». Страхов отметил в дополнение к этому несогласованность между стилем бедного человека и эпистолярной рамкой, в которую Достоевским вставлены упражнения в нем: «...письма писаны языком, возможным лишь в разговоре» («Отечественные записки», 1867, т. 171, стр. 553). Несмотря на различия в художественной телеологии, все же и язык Девушкина, и речь Голядкина — разновидности чиновничьего жаргона в поэтике одного писателя.

После этого вполне естественно, что из писем Макара Девушкина перешли в голядкинскую речь целиком отдельные фразы и выражения. (В «Бедных людях»: «затирает ее в работу, словно ветошку какую-нибудь» — стр. 5; «бедный человек хуже ветошки» — стр. 71; «я чуть ли не хуже ветошки, о которую ноги вытирают» — стр. 84. Ср. в «Двойнике»: «как ветошку себя зтирать я не дам» — стр. 201; «я не ветошка: я, сударь мой, не ветошка» — стр. 201 и т. д.; в письме Девушкина: «клеветою гнушаюсь» — стр. 98; ср. у Голядкина: «клеветою и сплетней гнушаюсь» — стр. 135; в «Бедных людях»: «в позлащенных палатах» — стр. 97, ср.: «Двойник» — стр. 254; в «Бедных людях»: «петля этот Ратазаяев» — стр. 53; ср. в «Двойнике»: «старая петля» и т. п.; в «Бедных людях»: «в общую-то матерю полсловечка свои ввернуть» — стр. 50; ср. в «Двойнике»: «позволили ввернуть полсловечка» — стр. 263 и др.)

Но в «дружеских письмах» Девушкина, подчеркивающих заботы о слоге со стороны их автора, стилизация тягучего однообразия и лексической бедности не выступала рельефно, как в речах другого персонажа «Бедных людей» — старика Покровского, которые вполне совпадают по строению своему с голядкинскою «звукоречью».

Такова эволюция этой формы стиля в творчестве Достоевского до появления «Двойника». Но, конечно, ее происхождение, как и состав, гораздо сложнее и едва ли, при современном состоянии исторической стилистики русского языка, могут быть полностью вскрыты. Впрочем, непосредственно очевидно, что в нее вошли приемы «уснащенной» речи героев Гоголя, поражающей «множеством разных частиц, как-то: сударь мой, этакой какой-нибудь, знаете, понимаете, можете себе представить, относительно так сказать, некоторым образом и прочих, которые сыплются мешками» («Мертвые души»). Классическим образцом такой речи является повесть о капитане Копейкине. (Ср. в «Шинели»: «Акакий Акакиевич изъяснялся, большею частью, предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые не имеют решительно никакого значения».) И эта черта признавалась критиками характерной особенностью стиля «бедного человека»: «простые, недалекие люди всегда выражают чувства чем-то вроде междометий или отрывистыми словами» («Современник», 1849, т. XIII, стр. 3) *.

По такому же принципу построена голядкинская речь. Голядкин «сбивается, путается», и недостаток нужных слов восполняет быстро чередующимися «словечками»: *дескать, так и так, этак, этакой, там,*

*знаете ли, видите ли, того, вероятно, может быть, в некотором роде, то есть и т. д.*⁴³

В эту амплифицированную речь человека, теряющегося в «поисках» слов для «удачнейшего выражения мысли своей», особенно в беседе с посторонними лицами, комически внедряются частые подчеркивания «смысла» употребленных ходячих речений: «в этом, Крестьян Иванович, я полагаю оружие; я кладу его, *говоря в этом смысле*» (стр. 134); «Не хочу замарать себя, и в *этом смысле* умываю руки; *в этом смысле, говорю, я их умываю*» (стр. 135); «Поклялись зарезать, *в нравственном смысле говоря, человека*» (стр. 231); «Надеваю маску... единственно для карнавала и веселых собраний, *говоря в прямом смысле, но не маскируюсь перед людьми каждодневно, говоря в другом, более скрытном смысле-с*» (стр. 195) и др.

Стремясь подчинить своей воле непослушные слова, Голядкин постепенно вносит в свою речь мнимые поправки и пояснения, иногда даже контрастирующие по смыслу с предшествующими отрывистыми фразами, чаще же вовсе с ними не связанные: «Я, да Петрушка... я хочу сказать: мой человек, Крестьян Иванович... Я хочу сказать... что иду своей дорогой...» (стр. 133); «я, видите ли, Антон Антонович, даже не знаю, как вам, т. е. я хочу сказать...» (стр. 175);

«Нет-с, Антон Антонович, я, конечно, чувствую... т. е. я хочу все спросить, как же этот чиновник?» (стр. 175) и др.

Более характерные для стиля реплик Голядкина, чем его дум, эти вводные слова, местоимения и междометия, окруженные паузами, рассекают речь на мертвые члены, на спотыкающуюся вереницу звуковых жестов.

«Я, право... здесь, Антон Антонович... тут — чиновник, Антон Антонович» (стр. 175); «Ну, хорошо... а как того... а как они там, того... да и перемешают» (стр. 207) и мн. др.

Помимо амплификаций и фигур умолчания, особенно частых в беседах Голядкина с посторонними лицами, для его стиля характерны тавтологии подчеркнуто патологического характера. Чем интенсивнее напряжение воли, чем упорнее усилия, с которыми соединено для Голядкина движение слов, объединенных в предложения, тем сильнее должна быть привязанность к уже найденным словам, которыми затрудненно разрешается эмоция. Это ведет к бесконечным повторениям одних и тех же лексических групп с различными интонациями и с соответственными видоизменениями формального строя. Тавтологические обороты, однообразием сцепляемых слов подчеркивающие бедность лексики, занимают исключительное место среди приемов стройки речи «бедного человека».

Буквальные повторения целых предложений с различными интонациями, по большей части расположенных тавтологическими парами или тройками («вот бы штука была... вот бы штука была» — стр. 126; «идти или нет? Ну, идти или нет?» — стр. 153; «*пусть его служит, пусть его служит себе на здоровье*» — стр. 179; «*вот те и штука! Вот те и штука*»

⁴³ «Что, дескать, он того... ну, там что-нибудь будет выпрашивать» (стр. 212); «как бы этак того...» (стр. 191); «ведь ты, тезка, знаешь, того» (стр. 189); «разные там закавыки» (стр. 192); «вероятно, может быть, только и добра-то, что приличное платьишко» (стр. 183); я, этак, могу санфасон» (стр. 145); «А вот как бы мне теперь того» (стр. 154); «все-то, авось может быть, как-нибудь, наверно, непременно возьмет, да устроится» (стр. 167) и др.

ка! Так вот какое здесь обстоятельство!» — стр. 193 и т. п.); повторения отдельных слов или фраз, иногда с хиастическим их порядком («с своей стороны будем интригу вести в пику им... в пику-то им интригу вести» — стр. 187; «всегда-то поперек да в пику человеку, человеку-то в пику да поперек» — стр. 179 и др.); построение соседящих предложений с созвучным зачином, одинаковой замыкающей концовкой или с тавтологическими другими частями («покамест недурно, покамест все идет хорошо» — стр. 126; «этому не учился... хитростям этим всем я не учился» — стр. 134 и т. д.) — все эти стилистические приемы напоминают об аналогичных явлениях в повествовательном сказе⁴⁴. Сходство как будто увеличивается еще от того, что и в голядкинской речи повторения осложняются градацией, в форме ли скопления *подобнозначущих* слов и целых предложений или в форме соединения *одних и тех же* лексических сочетаний с эмоциональным нарастанием определений⁴⁵. Правда, есть и резкое отличие в строении речей Голядкина от повествовательного сказа: это — многочисленные приемы повторений или ступенчатого усиления предложений с *повышением восклицательной и вопросительной интонаций или перебоем их*⁴⁶. Однако это различие коренится в общих свойствах разговорно-речевого стиля, который покоится на быстрой смене эмоционально окрашенных побудительной, восклицательной и вопросительной интонаций.

Таким образом, сходство в основных приемах стройки разговорно-речевого и повествовательного стиля в его торжественной струе несомненно, но оно объяснимо. Ведь речи и думы Голядкина — один из способов словесной передачи его мыслей и чувств. Но та же задача стояла и перед рассказчиком, который в большинстве случаев пользовался для этой цели самоопределениями Голядкина, иногда не говоря об этом, но нередко с иронией подчеркивая этот прием⁴⁷.

⁴⁴ Меткую пародию на речь Голядкина можно найти в «Московском литературном и ученом сборнике на 1847 год»: «Приемы эти схватить не трудно, приемы-то эти вовсе не трудно схватить; оно вовсе не трудно и не затруднительно схватить приемы-то эти. Но дело не так делается, господа; дело-то это, господа, не так производится, оно не так совершается, судари вы мои, дело-то это. А оно надобно тут, знаете и тово, оно, видите ли, здесь другое требуется, требуется здесь тово, этово, как ево — другова...» * Эта форма речи вошла в поэтику школы Достоевского.

⁴⁵ «Как бы стали вы мстить врагу своему, злейшему врагу своему» (стр. 135); «понимаю вас, Крестьян Иванович, понимаю, я вас совершенно понимаю теперь» (стр. 138); «Это приятная сумма, это весьма приятная сумма! Хоть кому приятная сумма» (стр. 127); «знает, знает, все знает» (стр. 170); «если бы я сегодня манкировал чем-нибудь, если бы вышло, например, что-нибудь не так, прыщик там какой-нибудь вскочил посторонний или произошла бы другая какая-нибудь неприятность» (стр. 126); «только зачем же они там взяли Ивана-то Семеновича? На какой им чорт было нужно Ивана Семеновича?!» и т. п.

⁴⁶ «Поклониться или нет? Отозваться или нет? Признаться или нет?» (стр. 130); «И как это кончится все? И как это теперь устроится? Дорого бы я дал, чтоб узнать это все...» (стр. 259); «Понимаете ли вы это? Дескать, понимаете ли вы это, милостивый мой государь?!» (стр. 257); «Не лучше ли теперь потерпеть? Не лучше ли теперь подождать?» (стр. 171); «Идти или нет? Ну, идти или нет? Пойду... отчего ж не пойти?» (стр. 153) и мн. др.

⁴⁷ «Герой наш действительно воротился, тем более, что по счастливой мысли своей, ставил себя теперь совсем лицом посторонним» (стр. 272); ср. там же: «Я буду так — наблюдателем посторонним буду... дескать, я наблюдатель, лицо постороннее»; «ребята, которые, как справедливо выразился о них г. Голядкин, умеют лишь в орлянку играть при случае, да где-нибудь потаскаться» (стр. 235); ср. стр. 129: «им бы только в орлянку при жалованьи, да где-нибудь потаскаться, вот это их дело» и т. д.

И все же, несмотря на это обстоятельство, части повествовательного стиля, не переходящие в стилизацию голядкинской «звукоречи», воспринимаются как нечто формально отличное от дум и речей самого Голядкина. Причины этого кроются в следующем. Во-первых, характерная для разговорно-речевого стиля быстрая смена разнородных интонаций не допускает в нем организации предложений в сложные периоды, между тем как периодизацией определяется синтаксический строй повествовательного сказа в его высокой стихии; вследствие этого характера интонаций и иного размещения интонационных вершин в разговорно-речевом стиле разрывается связь между однородными словесными группами. Во-вторых, *речь Голядкина, соотносенная с образом ее «субъекта», — явно «патологична». Вследствие этого функции всех приемов ее построения, общих со сказом, решительно меняются.* Обнаженные формы комической издевки сказа в речах Голядкина выступают как прием художественной имитации расстройств речевой функции у персонажа, литературная история которого завершается психиатрической больницей. В-третьих, в голядкинской речи очень слабо представлена одна из крупных слагаемых лексических величин торжественной стихии повествовательного сказа — церковнославянизмы с их сложными синтаксическими построениями.

В лексическом составе голядкинской речи наиболее ярко выступают следующие группы.

Основная масса его — «словечки» просторечия, выражения чиновничьего жаргона или иные вульгарные арготизмы: «размазался» (стр. 139); «состряпал дело» (стр. 140); «закавыки» (стр. 192); «этот новый крючок» (стр. 195); «старая петля» (стр. 198); «чести не марает» (стр. 269); «чем он именно берет в обществе высокого тона» (стр. 242); ср. «самозванством... в наш век не берут» (стр. 200) и др.; «резону вгвоздить в забубенную голову» (стр. 242 и 191); «пропускаю идею» (стр. 240, 194, 220) и др.; «на этом он и лепится...» (стр. 231); «медведь» (стр. 231) и др.; ср. тот же образ в «Бедных людях»: «расскакался я с амбицией» (стр. 214); «плевое дело» (стр. 204) и мн. др.

На фоне своеобразной лексики разговорно-чиновничьего жаргона воспринимаются иностранные речения («амбиция», «турнюра» — стр. 220; «неглижировать» — стр. 191; «интриган», «форменно», «дезертиривать», «манкировать», «под сюркуп» — стр. 269 и т. п.) и обильные уменьшительные имена ласкательного или презрительного оттенков («только секундочку» — стр. 271; «поди-тка... на кухню, котеночек» — стр. 270; «раздушенные пустячки» — стр. 270; «квартиренку... мебелишки» — стр. 268; «старикашка нюнит» — стр. 258; «пресдобная бабенка» — стр. 224; «грешка прихватили» — стр. 239; «дурашка» — стр. 154; «водочка» — стр. 270; «селечка» — стр. 270 и др.⁴⁸

Другой крупный лексический пласт «звукоречи» Голядкина, облегчающий ему высказыванье, — это поговорочные выражения повседневной жизни и пословицы: «коку с соком ...это пословица русская» (стр. 138); «молоко, с позволения сказать, на губах не обсохло» (стр. 139); «лимон съел... как по пословице говорится» (стр. 139); «не удастся —

⁴⁸ Конечно, в этой же связи следует говорить о «голядкинской брани»: «нюня ты этакая» (стр. 188); «баран-голова» (стр. 181); «голядка ты этакой» (стр. 189); «Иуда ты этакой» (стр. 216); «злодей ты такой» (стр. 216); «самоубийца я этакой» (стр. 217); «плут ты этакой» (стр. 215); «бездельник ты этакой» (стр. 214) и т. д.

креплюсь, удастся — держусь» (стр. 145, 156); «ларчик-то просто ведь открывался» (стр. 179); «от старости, как *говорится*, покачнулся порядком» (стр. 139, 178); «дышит на ладан, как *говорится*» (стр. 140); «все сыры-боры от нее загораются» (стр. 258) и мн. др.

Но голядкинская речь иногда подымается на высоту торжественного стиля. Высокий стиль образуется путем внедрения в основную лексическую массу книжно заученных прописных изречений и архаических формул канцелярской фразеологии⁴⁹.

Слагаясь из таких элементов, голядкинские речи осуществляют двойственную цель: они, во-первых, способ изложения намерений и ощущений Голядкина, языковая характеристика его образа, а во-вторых, своеобразный аккомпанемент его движений. И это отражается на их течении. Нервной торопливости движений, перебываемых одно другим, соответствуют в голядкинской речи постоянные отклонения и обрывы в сцеплении фраз с резкими переменами интонаций, например: «какого толку ждать от пьяного человека? Что ни слово, то врет. На что это, впрочем, он намекал?..» (стр. 217); «Стой! Куда ж я иду... Время-то я мое дорогое только даром теряю... *Ну, ничего*: еще все это можно исправить. *Однако*, и в самом деле, не зайти ли к Вахрамееву?.. Ну, *да нет*. Я уж после...» (стр. 213); «не будь этого, вот именно этого, так все бы уладилось!.. вот бы как оно и того... *Да нет, впрочем*, что же... оно вовсе ведь не того... *Я-то что вру*, дурак дураком!» (стр. 257) и др.

В соответствии с повторяемостью движений Голядкина и их словесных обозначений наблюдаются в его речах повторения некоторых как бы застывших формул, например: «*не интриган, и этим горжусь*» (стр. 135, 145; ср. стр. 156, 180, 194, 270 и нек. др.); «*не мастер красно говорить*» (стр. 134; ср. стр. 135); «*маску надеваю лишь в маскарад, я не хожу с нею перед людьми каждодневно*» (стр. 135, 144, 195, 270); «*не хочу замарать себя*» (стр. 135; ср. стр. 164, 191 и т. п.); «*иду прямо, открыто и без окольных путей*» (стр. 135, 144 и др.); «*все это в свое время устроится к лучшему*» (стр. 164, 243, 205, 272, 266) и мн. др. Несовпадения темпа движений с аккомпанементом иногда обостряет комизм.

«С первого появления героя движения его странны, речь бессвязна, и между ним и событиями, которые вскоре начинают развиваться около него, завязывается нечто вроде препинания: кто кого перешеголяет нелепостью» («Современник», 1849, т. XIII).

От этого еще рельефнее выступает марионеточный тип фигуры Голядкина. Драматургический характер построения роли Голядкина подчеркивает общую тенденцию творчества Достоевского, тяготевшего к синкретизму жанров.

Таковы формы стиля, чередующиеся в «петербургской поэме» «Двойник».

⁴⁹ «Путь жизни широк» (стр. 134); «Здесь... ничего нельзя найти предосудительного касательно официальных отношений моих» (стр. 147); «в минуту семейной и торжественнейшей радости для его сердца родительского» (стр. 160); «я иду прямым путем, а окольным путем ходить презираю» (стр. 194); «начальство благодетельное, видя промысел божий, приютило дух близнецов» (стр. 206); «начальство должно поощрять подобные движения» (стр. 238); «принимаю благодетельное начальство за отца и слепо вверяю судьбу свою» (стр. 238); «суд света, мнение раболепной толпы» (стр. 246) и т. п.

Из анализа их следуют выводы:

1) В повествовательном сказе преобладают *моторные образы*, и основной стилистический прием его — *регистрация движений, независимо от их повторяемости*.

2) В «высокой» струе повествовательного сказа выступают как принципы, формирующие декламационно-патетические периоды, как *своеобразная форма риторического повествования сложные приемы тавтологических повторовений*, иногда соединенных с градацией.

3) В повествовательный сказ внедряются, в целях комических эффектов, арготизмы, главным образом *слова и выражения чиновничьего разговорного диалекта и канцелярской фразеологии официального характера*. В «Двойнике» благодаря этому приему достигается сближение повествовательного и разговорно-речевого стилей. Городское просторечие входит в структуру обоих (конечно, в разной степени).

4) В последующих произведениях Достоевского, облеченных в мемуарную форму, стиль мемуариста носит яркие следы влияния канцелярского языка.

5) В повествовательном стиле «Двойника» ясно обнаруживается воздействие гоголевского стиля, главным образом «Мертвых душ», «Носа», меньше всего — «Записок сумасшедшего».

6) В «Двойнике» повествовательный сказ иногда переходит в речь Голядкина. Вследствие этого рассказчик сливается с самим героем.

7) Голядкинская «звукоречь» — аккомпанемент движений марионетки.

8) *Описание стилистических приемов «Двойника», выяснивши, каковы были формы стиля, их переливы и достигаемые ими эффекты, дает ключ и к архитектонике «петербургской поэмы»*⁵⁰.

VII

Повествовательный сказ, регистрирующий, главным образом, движения, которые совершаются во времени, легче всего мог быть примирен с хронологическим принципом развертыванья сюжета. Быть может, отчасти этим и объясняется, что «Двойник» построен в форме повествовательного рассказа о событиях четырех дней. Короткий срок развития интриги естественно вытекал из своеобразных особенностей стиля, отмечающего все движения, независимо от повторовений. (Ср. у Ал. Пальма, представителя школы «молодого Достоевского», рассказ, отражающий приемы «Двойника»: «Один день из будничной жизни». — «Московский городской листок», 1847, № 110—118.)

В соответствии с этим поэма распадается на четыре части, каждая из которых — повествование о приключениях одного дня. Первые три из них (гл. I—V; VI—VII; VIII—XI)⁵¹ имеют почти тождественный за-

⁵⁰ Архитектоника рассматривается мною лишь в той мере, в какой она определяется чередованием форм стиля.

⁵¹ Я рассматриваю композицию второй редакции «Двойника». В первой — еще явственнее выступал тот план героической поэмы о борьбе с «самозванцем Гришкой Отрепьевым», по которому чертилась схема действий Голядкина. — См.: «Забытые и неизвестные страницы Достоевского». Собр. и комм. Л. Гроссман, т. 22. Пг., 1918, стр. 10. См. также указ. статью Аванесова*.

чин (пробуждение Голядкина); лишь в начале последней части изложению событий дня предшествует описание ночного кошмара, потому что тогда уже совсем исчезла у героя граница между сном и явью, бредовыми видениями и реальностью.

В начале поэмы рассказчик выступает как совершенно посторонний, но очень внимательный наблюдатель, с любопытством отмечающий подробности обстановки Голядкина, его разговоры и действия. К самому Голядкину он относится вполне объективно: «...заспанная, подслеповатая и довольно оплешивевшая фигура его», по признанию рассказчика, «не останавливала на себе *решительно ничего* исключительного внимания». Значение многих действий Голядкина наблюдателю остается неясным: он ограничивается скромными догадками («ливрея, *очевидно*, была взята напрокат для какого-то торжественного случая» и др.). Художественная «действительность» голядкинской жизни протекает как бы независимо от отношения к ней рассказчика: она для него — постороннее, не вполне разгаданное бытие. Иронические ноты и редкие каламбуры разнообразят эпическое течение рассказа.

Искусно и незаметно — от лица самого Голядкина — указывается лучшее средство остаться незаметным, ускользнуть от людей, вызывающих, как Андрей Филиппович, «страх» и «тоску»: «...прикинуться, что не я, что *кто-то другой, разительно схожий со мною*... Именно — не я, не я, да и только». Мысль о «двойнике», таким образом, всплывает туманно.

Действие движется быстро и прямо. «Вдруг», по вдохновению какому-то, «поворачивается назад на Литейную». «Дело в том, что г. Голядкину немедленно понадобилось *для собственного же спокойствия, вероятно*, сказать что-то *самое интересное доктору его*, Крестьяну Ивановичу».

Следуют полные туманных, но многозначительных намеков картины свидания Голядкина с доктором, взятым напрокат у Гоголя, но получившим от Достоевского в соответствии с сюжетным заданием («сумасшествие ради сумасшествия») крупную роль, так что он не только держит узел завязки, но и в эпилоге разрешает новеллу. Вполне понятен этот кажущийся обрыв прямой линии движений, направляемых к участию в «торжестве» Клары Олсуфьевны: в сцене с доктором явственно проступает фабулярный узор, по которому рисуются действия психически больного Голядкина, — это *борьба с «злыми врагами»,* которые его «погубить поклялись» и подыскивают с этой целью «самозванца».

В свете этих разъяснений действия Голядкина определяются как приготовления к возможной борьбе, которые после необходимого перерыва и продолжаются (ср. стилистический прием обрисовки «триединого» движения). Голядкин не допущен до «торжества»: это — вызов на борьбу, публичное оскорбление.

В этой сюжетной схеме любовная интрига имеет значение лишь мотивации вражды к Голядкину его врагов и, оставаясь в главном своем течении за пределами повествования, выступает рельефно лишь в завязке, где выясняются соотношения сил героя и его врагов, и в развязке, где среди контрастирующей с основным действием сентиментальной обстановки «примирения с людьми и судьбою» «строго и ужа-

сно» прозвучал приговор над «вероломно-обманутым» врагами г. Голядкиным.

Вступление героя в среду врагов знаменует начало борьбы («Началось-то оно таким образом. У Измайловского моста оно началось: вот оно как началось» — стр. 231).

Здесь — зачин поэмы в собственном смысле (гл. IV), воспевающей героическую борьбу. В этом — оправдание перехода к торжественному лирокомическому сказу. Появление Голядкина на балу обрисовывается посредством излюбленного стилистического приема Достоевского, повлиявшего и на сцепление композиционных частей: попытка, отступление и осуществление. Но прежде чем приступить к действиям, Голядкин выжидает, покамест только наблюдая за ходом общего дела в качестве «постороннего зрителя».

Таким образом, роли рассказчика и самого Голядкина совпадали: отступая на позицию «постороннего зрителя», Голядкин как бы заслоняет собою рассказчика. В соответствии с этим — повествовательный сказ переходит в тягучую голядкинскую «звукоречь» («он, господа, тоже здесь, т. е. не на бале, но почти что на бале» и т. п. — стр. 193), но скоро принимает прежний облик, когда Голядкин снова становится действующим лицом.

Посредством эффектной игры с торжественным лирокомическим сказом, обрывающимся внезапно и сменяющимся деловым повествовательным стилем, в постоянных их переборах рисуется «смелый удар» Голядкина и его поражение («Господин Голядкин ясно видел, что настало время удара смелого, время посрамления врагов его»). Во время «бегства» Голядкина от врагов в рамках пейзажа, совпадающего с основным действием, происходит появление «самозванца», «подготовленного» врагами («Г. Голядкин выбежал... спасаясь от врагов...»; «Снег и дождь вдруг атаковали и без того убитого несчастьями г. Голядкина, не давая ему ни малейшей пощады и отдыха... как бы нарочно сообщась и согласясь со всеми врагами...»).

Узнавание «двойника» осуществляется в форме ступенчато построенного нарастания признаков ужасного сходства при ряде встреч. Так контрастно ночью первого дня реализована была мысль, пришедшая еще в начале дня в голову самому Голядкину: «...не я, а кто-то другой, разительно схожий со мною».

Вполне понятно, что в дальнейшем повествовании враги как бы покидают сцену, оставляя на ней Голядкина и «самозванца» и появляясь лишь спорадически, но незримо витают над ней непрестанно и из-за кулис руководят действиями «самозванца».

Взаимоотношения двух Голядкиных — старшего и младшего — рисуются с обычными приемами фантастической новеллы гротескного характера, причудливо сплетающей фантастику трагических призраков с комическими сценами обыденной пошлости. По наблюдениям Гроссмана и Родзевича *, которые надо ограничить указанием на существование соответствующей русской традиции до Достоевского, «Гофман здесь прорывается на каждом шагу» не только в общем строении мотива раздвоения, но и в художественных комбинациях, направленных на устранение четкой границы между фантастическим миром трагической борьбы и комическими подробностями стилизованной реальности.

В повествовании о втором дне для этой цели употреблены следующие средства: решительное опровержение предположений о «несбыточ-

ном бреде» героя, о мгновенном расстройстве воображения, «о сне» его (ср. у Гоголя в «Носе») и обоснование реальности происшествий предыдущего дня ссылками на «адскую, ожесточенную злобу врагов» и «горький житейский опыт»; контрастное использование разговора с «добрым» утешителем, вскрывающим реальную, обиденную основу случайных совпадений («так все пустячками кончается»; «мать-природа щедра»; «ларчик-то просто ведь открывался»), и, наконец, общий сдвиг рассказчика, который из бесстрастного «постороннего наблюдателя» как бы превращается в горячего сторонника г. Голядкина⁵², «разительно схожего» с ним в восприятии событий. В связи с этим последним приемом находится замена делового повествовательного сказа лирически окрашенными элементами высокого стиля. Взаимоотношения Голядкина и «двойника» во второй день определяются принципом, который в самом начале повествования об этом дне вскрывается: «Не протестую и совершенно смиряюсь». В полном соответствии с ним рисуется попытка Голядкина переманить «самозванца» от врагов на свою сторону, мною счастливый исход ее и завершающая договор — «вместе хитрить» — «дружеская вечеринка».

Необходимо отметить, что выступление «двойника» на сцену всегда сопровождается отрицанием иллюзорности его появления («нет, не иллюзия» — стр. 180; ср. также о письме — стр. 217).

Повесть о событиях третьего дня контрастно противопоставлена предшествующему изложению: «Теперь дело шло не о пассивной обороне какой-нибудь — пахнуло решительным, наступательным» (стр. 200). Заключенная «первобытная дружба» оказалась ловушкой, «первым шагом» самозванческой интриги. И теперь «самозванец», за которым стоят враги («все эти народы», «все в стачке друг с другом»), выступает в роли ловкого обольстителя народа. Закравшиеся было в душу Голядкина сомнения в реальности «двойника» («это, вероятно, как-нибудь там померещилось... или, верно, это я сам ходил... и себя как-нибудь там принял совсем за другого...» — стр. 198) рассеяны «действительностью», своевременно выпустившей «близнеца».

В контрастных перебоях стилей, имитирующих борьбу решимости с благоразумным ожиданием, рисуется неуспевшаяся попытка обличения самозванца («самозванство и бесстыдство, милостивый мой государь, не к добру приводят, а до петли доводят. Гришка Отрепьев только один, сударь вы мой, взял самозванством, обманув слепой народ, да и то ненадолго» — стр. 200).

Самозванец ускользает от преследования. «Всё, по-видимому, и даже природа сама, вооружилось против г. Голядкина». При такой мотивировке понятно применение характерного для «Двойника» стилистическо-композиционного приема: возвращение к первоначальному намерению («я смирием возьму» — стр. 204, ср. другие формулы здесь же, аналогичные изложенным на стр. 170 и сл.), от которого были временные отклонения. Голядкин идет на уступки: он согласен признать в «самозванце» близнеца, созданного божьим промыслом и облащенного «благодетельным начальством». Но дипломатическая переписка об условиях мира, в числе которых было установление точных границ

⁵² Рассказчик как бы берет на себя оправдание реальной законности «ужаса» Голядкина: «Сам же он горел на мелком огне. Да и было отчего, впрочем» (стр. 173).

(«пределов»), занимаемых каждым из «совершенно подобных» (во избежание «подмена», как в ресторане), приводит к разрыву.

В повествовании о последнем решающем дне борьбы намеренно разрушается параллелизм с предшествующими частями поэмы: в зачин его вдвинуто описание ночного кошмара, приводящее к сознанию, что «и наяву едва ли веселее проводится время». Жуткая атмосфера сгущается указанием на кажущиеся «исключения в течении небесного светила» и внезапным открытием «стратегической диверсии» «скаредной немки», прислужницы врагов.

Борьба открывается предъявлением ультиматума «самозванцу» («либо вы, либо я, а вместе нам невозможно») и посылкой разведчиков («расспроси, братец, разузнай, не готовится ли что-нибудь там на мой счет. Он-то как действует?» — стр. 230)⁵³.

Наконец «из своего бруствера» в стан врагов проникает сам Голядкин. Взбешенный «шуточками» «двойника», он решает обратиться за помощью к благодетельному начальству, по дороге «абордируя Андрея Филипповича, порядочно изумленного таким нечаянным нападением», но неудачно, и, наконец, к Антону Антоновичу («поддержите меня, Антон Антонович, заступитесь за меня, Антон Антонович» — стр. 240) — и с тем же успехом. Неудачей кончается и прерываемая вероломным перемирием погоня, которая возвращает Голядкина к началу — к Измайловскому мосту, к дому Олсуфия Ивановича. При изображении всех этих перипетий «борьбы» реальные соотношения вещей совершенно растворяются в бредовых видениях Голядкина.

Такой способ рисовки достигается уже описанным стилистическим приемом, согласно которому повествовательный сказ обильно уснащается цитатами из голядкинских дум и речей. Вследствие этого приема рассказчик как бы сливается с героем и повествует только о тех действиях и событиях, которые прошли через сознание Голядкина (ср. постоянную формулу, вводящую «новые обстоятельства»: «Очнувшись, герой наш заметил» — стр. 252, 262, 256, 241 и др.), изображая их так, как они представлялись самому Голядкину («герою нашему, по крайней мере, так показалось» — стр. 228; «как показалось г. Голядкину» — стр. 238 и др.).

Из всего хода изложения ясно, что борьба должна закончиться поражением и гибелью Голядкина. Но этот «трагический» исход борьбы рисуется на фоне своеобразно пародированной развязки сентиментальной любовной новеллы, которая обычно разрешалась неудачным похищением возлюбленной и ее заточением (ср. пародирование мотива похищения в романе «Похождения и странные приключения лысого и безносого жениха Фомы Фомича Завардынина» — рассуждение сентиментальной дамы Ирины Алексеевны о муже: «он был для меня любовник, настоящий Ромео, что в тياتре представляют... он меня похитил... в ужасную погоду... весь продрог, голубчик...» — стр. 52). В речах Голядкина, сопровождающих мнимое похищение, рассыпаны намеки на целый ряд романов «скверных немецких поэтов и романистов» и

⁵³ Любопытно, что тема самозванца, Отрепьева, была еще в литературе 30-х годов одной из излюбленных. Так, в «Библиотеке для чтения» (1836, № 7—8) в рецензии на «Романы и повести» Вас. Нарезного читается: «Герой его трагедии тот же, которого изображали прежде и после Нарезного Сумароков, Погодин, Хомяков, Булгарин, Пушкин, все, словом, это — Отрепьев, самозванец» (стр. 33).

французских и русских любовных новелл, между прочим, на «Графа Нулина» Пушкина, с героиней которого — Натальей Павловной — Клара Олсуфьевна училась в одном пансионе у эмигрантки Фальбала и усвоила оттуда общие привычки.

Но, как и следует ожидать, похищение в «Двойнике» разрешается не заточением невесты в монастырь, а заключением Голядкина на «казенный квартир, с дровами, с лихт и прислугой».

Так и композиционный план «Двойника», в значительной степени предопределенный стилистическими приемами, резко отграничивает эту «позму» от «Записок сумасшедшего», к которой склонна возводить ее до сих пор история литературы.

Присматриваясь к системе стилистических приемов, осуществляемой в «Двойнике», легко заметить в ней доминирующую черту, которая характерна для всех первых произведений Достоевского, — это решительное господство в ней стиля «бедного чиновника», в который постепенно переливаются упражнения Достоевского во всех других формах стиля. Под влиянием определяющего значения именно этой формы стиля Достоевский, отказавшись в «Двойнике» от рамки дневника самого Голядкина, принужден был рассказчика незаметно переделать в «двойника» Голядкина. При таком превращении в повествовательном сказе зазвучали лирическо-сентиментальные ноты. И современники увидели в «Двойнике» возрождение «особого сентиментально-фантастического рода» новеллы*.

ШКОЛА СЕНТИМЕНТАЛЬНОГО НАТУРАЛИЗМА

Роман Достоевского «Бедные люди»
на фоне литературной эволюции 40-х годов



Литературно-художественное произведение как целостный эстетический объект открывается наблюдателю с двух точек зрения: *функционально-имманентной* и *ретроспективно-проекционной*. В одном аспекте оно предстает в индивидуальной неповторимости и органическом единстве своем, как замкнутая в себе система стилистических соотношений, находящихся свое функциональное обоснование в служении той имманентной цели, которая осуществлена в его создании. Для такого созерцания есть потребность в историческом фоне, но нет нужды в исследовании традиций: произвести синтез вневременный и сверхличный оно стремится. Но зато в нем заложена коренная антиномия: возвышение над временными ценностями, предполагающее в исследователе отрешение от эстетических симпатий момента, безболезненное достигается при обращении к таким объектам художественного творчества, которые уже получили санкцию своих притязаний на «вечность» от истории и удалились от хаотической суеи повседневности. И то не всегда: для многих лишь в лучах современности оживает ощущение художественных произведений прошлого. Сквозь призмы мнимых воскресителей угасших литературных традиций созерцаются ими древние лики. Происходит искажение эстетического объекта: синтез его совершается не актом интуиции имманентных ему норм, воплощение которых составляло предел художественных замыслов творца, а путем реализации в его искривленно-преломленной тени посторонних эстетических тенденций.

Вот почему функционально-имманентная точка зрения требует оправдания и завершения своего в аспекте ретроспективно-проекционном. Здесь вырисовывается построение художественного произведения на фоне хронологически смежных, однородных литературных структур как осуществление нового синтеза данных в них форм и, следовательно, их преобразование или как акт разрушения господствовавших стилей посредством возрождения и творческого обновления форм угасших.

Ясно, как ценны коррективы этого метода литературных изучений. Ведь понять художественное произведение как акт становления новых форм, которые являются преодолением и преобразованием дотоле бывших, а также источником развития будущих,— значит: указать вершину индивидуально-творческих взлетов художника и в то же время подойти к разгадке его исторической роли.

Таким образом, два типа литературного исследования — функционально-имманентный и ретроспективно-проекционный — соотносительны и неразрывны. Можно подметить лишь различие в ценности их, обусловленное направлением научных устремлений: для теории литературы как основной базис ее общих построений естественно выступает функционально-имманентная точка зрения; в истории литературы господст-

ный метод, и в замкнутом, интенсивно-исчерпывающем описании индивидуальной поэтики она должна видеть лишь предварительную ступень изучения.

Этими общими принципами определяются приемы исследования первого романа Достоевского «Бедные люди». Установить его связь с цепью произведений «натуральной» школы, к которой был он прикован современниками, и вместе с тем его своеобразие в этой среде — цель моей статьи¹. Имманентный, «феноменологический» анализ в основных своих частях проглянет лишь в конце статьи; однако на всем протяжении ее он будет руководить и системой литературных сопоставлений, и их общим направлением.

I. К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ О «НАТУРАЛЬНОЙ» ШКОЛЕ

В истории литературных форм процессы эстетических взаимодействий создают объединения художественных произведений в группы, которые принято называть именем литературной школы. Понятие литературной школы, таким образом, определяется не личным ее составом, не указанием на литературную физиономию включенных в нее поэтов, а выделением общих особенностей в сюжетах, архитектонике и стиле однородной цепи близких по времени объектов литературного изучения. Поэтическая индивидуальность, рассматриваемая с генетической точки зрения, обнаруживает всегда сложное сплетение и борьбу разнородных художественных форм. Поэтому она сама в себе «внешкольна», она не укладывается в рамки той или другой школы, сосуществуя одновременно в нескольких школах или, в последовательном художественном развитии своем, сближаясь то с одной, то с другой. Но всегда в сети хронологически соприкасающихся литературных данностей можно подметить формально-эстетические узлы, образующие как бы основное ядро для того или иного круга художественных произведений. И вместе с тем для отделенной этим путем группы объектов историко-литературного анализа устанавливается та основная «вершина», к которой они тяготеют, включая в себя ее конструктивные элементы в сложных, индивидуально-преломленных сплетениях с другими воздействиями. Нередко это единство художественной системы школы находит свое теоретическое выражение в литературных манифестах. Как некая объективная, надындивидуальная сущность, система эта в той или иной своей части является постулатом творчества художника, примкнувшего к данной школе, и фоном для индивидуальных своеобразий. Итак, понятие школы в историко-литературном изучении создается путем отвлечения однородных существенных признаков от ряда художественных произведений, хронологически смежных и тяготеющих к одному эстетическому центру (ср. мою статью «О задачах стилистики»^{*}).

При попытке определить основные особенности той или иной литературной школы и создать искусственную изоляцию примыкающих к ней произведений исследователю грозит опасность произвольно-субъективного выделения как критерия классификации — комплекса нехарактерных признаков и, следовательно, своеобразного импрессионизма,

¹ Та же цель была поставлена А. Белецким в статье «Достоевский и натуральная школа в 1846 г.» («Наука на Украине». Харьков, 1922, № 4) *.

в самой группировке по школам, если он не обратится к историческому контексту эпохи и прежде всего к свидетельствам о непосредственном художественном понимании ее современников.

Эстетическое восприятие современников острее улавливает новизну художественных комбинаций и распознает в них черты старых традиций. Последующие поколения, привычно впитавшие в себя те художественные формы, новизна которых их предками ощущаема была болезненно, и утерявшие ясный критерий в измерении исторической перспективы, ищут оправдания и обострения зреющих в себе эстетических тенденций у корифеев прошлого, воспринимая их произведения через призму более близких по времени и духу художественных форм.

Поэтому и для того чтобы установить типические черты «натуральной» школы, которая сыграла такую выдающуюся роль в эволюции русских литературных форм первой половины XIX в., полезно прислушаться к голосам ее современников, кто бы они ни были — ее принципиальные литературные противники, ее апологеты или сторонние созерцатели эстетического развития.

Относительно «натуральной» школы в истории русской литературы твердо известно лишь то, что она связана с именем Гоголя и окончательно определилась в начале 40-х годов. Все остальные вопросы о ней, о ее генезисе, о господствовавших в ней эстетических устремлениях, о приемах творчества и о круге включаемых в нее произведений — остаются в общем без ясных ответов.

Но одно указание на Гоголя как на ее главу без детализации в описании усвоенных от него приемов и их функций, не раскрывает ее существенных признаков, потому что творчество Гоголя, впитавшее в себя элементы разнородных, даже диаметрально противоположных литературных традиций и своеобразно их претворившее, могло дать опору разносторонним художественным направлениям. Кроме того, о генезисе «натуральной» школы, вследствие разнообразия и неопределенности смыслов слова «натура», у современников были и другие суждения, ведшие к иным источникам — мимо Гоголя. Белинский в своей статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» («Современник», 1848, т. VII) так формулирует их: «Одни говорят, и очень справедливо на этот раз, что натуральная школа основана Гоголем; другие, отчасти соглашаясь с этим, прибавляют еще, что французская неистовая словесность (лет 10 тому назад как скончавшаяся в мале) еще больше Гоголя имела участие в порождении натуральной школы»*. Под именем «неистовой» школы в сознании русских литераторов 30-х и 40-х годов объединялись произведения литературы «юной Франции» (первые романы Гюго, Бальзака, который в ранний период своего творчества увлекался мелодрамами Пиксерекура, романами Дюкре дю Мениля, леди Радклиф, Люиса и других представителей «кошмарного» жанра, «Мертвый осел и обезглавленная женщина» Жюль Жанена, новеллы и романы Сю, Дюма и их последователей)². Сюда же относились и романы как самого Матюрина, так и вышедшие в русском переводе под его именем (вроде романа Томаса де Квинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум»), так как он, по словам рецензента «Библиотеки для чтения» (1834, т. VII), «был изобретателем и протечей неистовой словесности».

² См. статью «О литературной циклизации»**.

Белинский решительно восстает против такой генеалогии «натуральной» школы, стараясь доказать, что влияние Гоголя положило решительный конец тому направлению, которое примыкало к «неистовому» циклу в его разнообразных разветвлениях. Он прав по существу, отрицая непосредственную зависимость «натуральной» школы в ее основном ядре от «неистой словесности», которая ко времени формирования «натурализма» уходила в литературное подполье. Но он ошибочно противопоставляет «неистой школе» Гоголя, который, отталкиваясь от приемов сентиментально-романтической идеализации, в начале 30-х годов подпал под временное влияние «неистой словесности», своеобразно отражая ее приемы и даже в «Кровавом бандуристе» выставив их в обнаженном виде (как это подчеркнул Никитенко в цензурном запрете)*. Вообще у истоков своих «натуральная» школа соседит с «неистой словесностью».

Поэтому, хотя очевидной общности в основных приемах творчества между произведениями русских «неистой» и «натуральной» школ установить невозможно, так как главная линия литературного развития, шедшая от «неистой словесности» привела в русской литературе к «риторически-ужасным» сочинениям с своеобразным кругом сюжетов и сгущенным трагизмом словесных формул (они были Достоевским в «Бедных людях» пародированы в форме отрывков из романов Ратазьева «Итальянские страсти» и «Ермак и Зюлейка»), однако идеологически такое сопоставление близким современникам определенного литературного лагеря казалось возможным. Объясняется это тем, что толки об «униженной искаженной натуре», воспроизведение которой часто усматривалось в новеллах «натуральной» школы, были с особенной остротой подняты при пересадке на русскую почву приемов раннего французского романтизма. А кроме того, и в отдельных особенностях рисовки, которые, правда, не были характерны для всей «неистой словесности» и в непосредственных русских подражаниях были затушеваны, при некоторой дали можно было предполагать сходство с приемами «натуральной» школы. Для освещения поэтики одной литературной группы в составе «неистового» цикла на русской почве имеет особый интерес страстная полемика, разгоревшаяся при обсуждении в 1831 г. романа Жюль Жанена «L'âne mort et la femme guillotinée»³.

Этот роман, повлиявший на «Невский проспект» Гоголя, представлял не только искусное сцепление ряда новелл, объединенных вокруг повести о превращении чистой красавицы в проститутку и о ее гибели, но и являлся своеобразным манифестом новых принципов в изображении натуры. Автор, сразу заявив себя решительным противником сентиментализма, обнажает оборотную, «натуральную» сторону сентиментальных героев: «Что такое пастух в самой сущности? Оборванный горемыка, умирающий с голода... а пастушка?— жирный кусок мяса, имеющий рыжее лицо, красные руки, засаленные волосы, воняющие коровьим маслом и чесноком» (рус. пер., 1831***, стр. 37). И автор, отказавшись от сельских картин, стал рассматривать хаос будничной городской жизни, стал описывать «натуру с иной точки зрения» (стр. 41). «Для меня,— пишет он,— сделалось невозможным видеть что-либо иное, кроме безобразной натуры». Однако эти принципы, в общей форме принятые и «натуральной» школой, Жюлем Жаненом в «L'âne

³ См. об этом мою статью «Гоголь и Jules Janin»**.

порт» были развиты не только в сторону совлечения сентиментальных покровов с пошлости и трагической суеты повседневного быта, но еще обострялись и в направлении сгущенной рисовки физических истязаний и моральных мук: «Нам надобна натура ужасная и мрачная. Представьте операцию: молодой и здоровый человек лежит на широком черном камне, а два опытные палача сдирают с него кожу, парную и окровавленную, как с зайца, не отделяя от всего ни лоскуточка. Вот избранная мною натура» (стр. 35). В соответствии с такими страшными сюжетными схемами у обширной группы русских «неистовых» новеллистов, увлекавшихся Марлинским, установился и характер стиля, риторически напыщенный, изобилующий эмоциональными тонами ужаса. Но в пределах самого «неистового» цикла были уклоны и в сторону трагизма повседневности⁴.

Роман Жюль Жанена и следующие за ним переводы Гюго («Собор Парижской богородицы»), Бальзака, де Сентина, М. Массона и др. произвели сильное впечатление не только на Гоголя, но и на всю русскую читающую публику. Журналы, одни с ожесточением, другие в примирительном тоне, обсуждали выдвинутые в них принципы поэтики, и в связи с поднявшимся шумом получил особенную остроту вопрос о выборе предметов поэзии и о способах рисовки их, о «раболепном описывании голой природы».

«Северная пчела» (1831, № 158—161) спешила напомнить мысли Шиллера, Шлегелей и других романтиков по этому вопросу, решительно защищая приемы «очищенного, облагороженного воспроизведения природы»: «Невозможно, — писал автор статьи, — чтобы человек образованный хотел снова находить в стихотворениях те же предрассудки, те же низкие нравы, ту же пустоту духовную, которые пугают его в действительной жизни» (№ 160). И все же в недрах «неистового» цикла понятие художественной «действительности» перерабатывается в направлении, которое иногда подводит к корням натурализма.

Но господствующими формами эстетического претворения природы (которые резко противоречили принятой в «кошмарном жанре» гротескной гиперболизации трагических ликов и ужасных эпизодов, сменяющейся сценами комических заострений или контрастным изображением пошлости) накладывался запрет на воспроизведения «низких», «грязных» сторон литературных предметов. Те предметно-смысловые формы, «которые приводят к низким посторонним представлениям», исключались из литературы, и вместе с тем устанавливалась строгая цензура в выборе самих словесных символов.

И эта проблема «голой природы» всплывала не раз в период острого увлечения произведениями «неистовой словесности», которое с половины 30-х годов стало затихать. Она стояла и перед Гоголем, в творческой эволюции которого претворение принципов поэтики «неистовой» школы, как я выясняю в особой работе «Гоголь и романтически-ужасный жанр»*, имело большое значение. Русская «неистовая словесность» 30-х годов (особенно та, которая близка была к школе Ж. Жанена, к школе «ужасного в обыденном») отдельными своими частями сливается с «натуральной» школой или переливается в нее.

⁴ Любопытна с этой точки зрения характеристика литературных движений и определение на ее фоне позиции «автора» во вступлении к «La confession» Jules Janin'a.

Вполне естественно, что на фоне этих долго не смолкавших толков о культе «ободранной» природы в «неистой словесности» всякое обострение не только трагически-ужасного, сцен истязаний и казней, но и комически-уродливого, всякое тяготение к «голой природе» стало в общих суждениях квалифицироваться как развитие принципов «неистой» школы. Так, Полевой, обрушиваясь на стиль и приемы рисовки «Мертвых душ» Гоголя, писал: «Романы Диккенса, неистовые романы новейшей французской словесности исключаются из области изящного... после сего восковое изображение гниющего трупа, картины пьяницы, которого рвет и дергают судороги с похмелья, могут быть предметом искусства?.. Вы говорите, что ошибка прежнего искусства состояла именно в том, что оно румянило природу и становило жизнь на ходули. Пусть так, но, избирая из природы и жизни только темную сторону, выбирая из них грязь, навоз, разврат и порок, не впадаете ли вы в другую крайность и изображаете ли верно природу и жизнь?.. Можно было жаловаться на добродетельных героев романа лет за 20 прежде, а ныне, когда современный роман изображает отребие человечества, когда он перешел в юродство и уродство, едва ли и вы вследствие какой-либо другой мысли изображаете своего Чичикова кроме подражания модной новейшей словесности» («Русский вестник», 1842, № 6, стр. 41, 51). Но, конечно, для раскрытия формально-эстетической сущности «натуральной» школы такое сопоставление дает мало существенных указаний. Оно определяет лишь те толчки к поискам новых форм, которые Гоголя, например, направили не только к переработке приемов самой «неистой» школы, но и к использованию журнально-газетной смеси, к вульгарному анекдоту, к традиции Измайлова и Нарезного, к забавным повестям Скаррона и другим «низким» жанрам. Вместе с тем оно, подводя исследователя к сложнейшему вопросу об отношении натурализма к предшествующим и современным ему романтическим формам, отмечает тот параллелизм, который наблюдается в литературной эволюции во Франции и у нас. Как там, по словам графа Де-ла-Барта («Разыскания в области романтической поэтики и стиля», т. I. Киев, 1908, стр. 156), в недрах «неистой» школы 30-х годов были выработаны «многие из тех художественных воззрений и принципов, которые впоследствии легли в основу поэтики так называемой натуралистической школы», так и у нас возбуждение полемического задора против классического сентиментализма в среде писателей, подвергшихся влиянию французского романтизма, привело к созданию покоившейся на иных поэтических принципах «натуральной» школы. И в этом отношении особенно любопытно то, что очерки Жюль Жанена и Бальзака, главарей «неистой» школы, встречались и в том французском издании, которое сыграло значительную роль в направлении литературных вкусов в сторону «натурализма»: «Французы, описанные сами собою» («Les Français peints par eux-mêmes», 1840), или, как у нас переводили. «Французы, описанные с натуры французами же».

Влияние этого издания на вошедшие в 40-х годах формы «натуралистических» описаний признавали сами писатели-«натуралисты». Так, Григорович в своих литературных воспоминаниях говорит: «Родоначалником такого рода описаний служило известное парижское издание «Французы, описанные сами собою»*. Необходимо указать, что именно под влиянием его обострилась тенденция к типическому воспроизведению «натуры», и получило в литературном языке широкое распростра-

нение слово «тип». «...В Париже,— писал Ф. Б., стоявший на страже журнальных традиций XVIII и начала XIX в., в фельетоне «Петербургские типы»,— настала снова мода на списки с оригиналов, которые стали изображать и пером, и резцом, и кистью. Но как для возобновления старой вещи надо было новое название, то вместо прежних названий: нравы (moeurs), характеры (caractères) — употребили греческое слово *type*, то есть первообраз, то же, что первая форма или подлинник (original)» («Северная пчела», 1841, № 22).

Конечно, и указание на страсть к типизации, в силу неопределенности и многозначности самого термина «тип», не проясняет несколько понятия о «натуральной» школе, тем более, что рисовке типов тогда предались писатели с самыми разнообразными литературными влечениями. Но все же нельзя не подчеркнуть, что эта эпидемическая жажда типов, это стремление к подбору марионеток как символа определенного класса, профессии или психологических расслоений в их пределах, иногда даже той или иной олицетворенной страсти было характерной чертой «натуральной» школы. Так, Ив. Панаев, некоторые новеллы которого написаны, несомненно, в духе «натуральной» школы в узком смысле этого слова, говорит о себе и своих собратях («Рассказы без начала и без конца». — «Литературная газета», 1844, № 1): «Мы все теперь пишем типы и считаем себя типическими писателями». И эта мода «типовать» особенно распространилась под влиянием французов, описанных французами*.

Но если, таким образом, нельзя отрицать общего воздействия на «натуральную» школу этих форм, своеобразно реставрировавших старые *moeurs* (нравы) и *caractères* (характеры), все же восприятие их на русской почве было настолько разнородно, что нельзя ни в коем случае выдвигать как признак «натуральной» школы следование этому французскому жанру. Дело в том, что в этом смысле тяготение к натуре, к «реалистической» рисовке было тогда общим, и оно не может уяснить отличительных особенностей «натуральной» школы как определенного историко-литературного явления. Тогда прежде всего пришлось бы зачислить в нее Булгарина, который не только приветствовал «Французов, описанных с натуры французами же», но сделался их подражателем, предприняв издания «Очерки русских нравов, или Лицевая сторона и изнанка рода человеческого» и «Комары» (по-видимому, в подражание «Осам» Алф. Карра), в которых, по отзыву Григоровича, удачнее других был обрисован тип «салопницы», термин, введенный в русский лексикон Булгариным («Литературные воспоминания») **. Но булгаринские «Комары», по отзыву «Отечественных записок», «невинны, кротки и незлобивы, как барашки» («Отечественные записки», 1842, т. XXII, № 5—6, стр. 4).

О своих симпатиях к «натуре» «Северная пчела» писала (1842, № 250), рецензируя русское подражание французам «Наши, списанные с натуры русскими» ***. «По нашему мнению, статьи в «Наших» должны быть верные сколки с натуры, без карикатуры, а только в некоторых местах освещены светом Диогеновского фонаря». Любопытнее всего то, что эта газета самому Булгарину (по поводу очерка «Русской реставрации») комически ставила на вид недостаточное «натуралистическое» воспроизведение трактиров: «Видно, что о московских трактирах автор писал не с натуры, а по слуху» («Северная пчела», 1843, № 84). Характерно, однако, что Булгарин, одобряя в общем литературное тяго-

тение французов к «богатому руднику» типов из среднего сословия (*petite bourgeoisie*) и поселян (к руднику, который «разрабатывали с таким успехом Рабле, Скаррон, Мольер и другие умные и гениальные писатели»), допускал для русских писателей лишь три «подлинника» больших портретов: дворянство, гостинодворское купечество и поселяне. «Особенные отличительные черты отдельных лиц могут служить предметом для очерков, но не для полных портретов. Величайший писатель был бы утомительно скучен, если б взялся описывать подробно житейные приемы и занятия какого-нибудь кузнеца, лавочника, извозчика... Что тут резкого, занимательного?» («Северная пчела», 1841, № 22.— Ф. Б. Петербургские типы). Это ограничение касалось не только эйдологии, но и тематики и стилистики. С мыслями Булгарина интересно сопоставить заявление Белинского о нападках на «натуральную» школу сперва за «злонамеренные карикатуры чиновников», а потом за изображения «людей низкого звания»: «Теперь (т. е. в 1847 г.— В. В.) обвиняют писателей натуральной школы за то, что они любят изображать людей низкого звания, делают героями своих повестей мужиков, дворников, извозчиков, описывают «углы», убежища голодной нищеты и часто всяческой безнравственности» («Современник», 1848, № 1. «Взгляд на русскую литературу 1847 года») *. Так, даже при видимой общности в «опорных» литературных пунктах у представителей разных течений в 40-е годы, понимание «натуры», «художественной действительности» было глубоко различным в разных литературных системах.

И отнесение Булгарина к «натуральной» школе в узком смысле этого слова было бы абсурдом: он отрицал ту «натуру», которая создавалась в произведениях Гоголя. «Непостижимо,— писал он о «Женитьбе» Гоголя,— какое наслаждение может находить умный человек в том, чтобы из грязи лепить истуканы небывалых существ, и как можно иметь столько смелости, чтобы называть это натурою!.. ..Везде, во всем одна карикатура, одно искажение натуры...» («Северная пчела», 1842, № 279).

Насколько расплывчаты и неопределенны были бы границы «натуральной» школы и, следовательно, самое применение этого термина вредным для истории литературы, если руководиться в ее описании внешним и формально-пустым критерием следования писателя «натуре», «реалистическим тенденциям» (как это делало до сих пор большинство историков литературы, например академик Н. Котляревский в книге о Гоголе **), особенно ясно из анализа очерков, вошедших в серию «Наших, списанных с натуры русскими» (1841). Казалось бы, по этому изданию можно составить некоторое представление о господствовавших в «натуральной» школе приемах. Л. Брант, автор книги «Опыт библиографического обозрения, или Очерк последнего полугодия нашей литературы с октября 1841 г. по апрель 1842 г.» (СПб., 1842), писал о них: «Пора бы перестать типовать офицеров и чиновников! На них привыкли смотреть в неверное стекло, представляющее одни карикатуры и смешное, тогда как в числе тех и других есть многие, стоящие кисти артиста-психолога, а не малярной вывески над цирюльной в Гороховой улице» (стр. 54).

Однако, обратившись к анализу «Наших», историк литературы по-разному разглядел пеструю смесь литературных приемов сотрунников этого издания. Так, «Водовоз» Башуцкого, автора книги «Очерки из портфеля ученика натурального класса», посвященной Гр. Основьянке, но не имеющей никакой связи с «натуральной» школой в настоящем смысле

этого слова, приемами сентиментальной идеализации возбудил даже у «Северной пчелы» рядом с одобрением и недоумение: «Если все сословия наши будут описаны в таком духе, как описан водовоз, т. е. если из каждого сословия выберут по одному представителю, одаренному всеми добродетелями, то книги наши будут нечто вроде Елисейских полей, где будут гулять одни добродетельные духи» («Северная пчела», 1842, № 1). «Библиотека для чтения» по этому поводу острела: «Башуцкий вылил целую бочку таланта на водовоза, тогда как достаточно было и одного ведра» («Библиотека для чтения», 1842, № 2). А «Отечественные записки», объявив статью Башуцкого «плохой и неверной», прямо констатировали: Башуцкий «едва ли типист и живописец с натуры» (1842, № 2, стр. 46). Но и среди других очерков, осуществлявших иные приемы, не было однообразия, которое позволило бы выделить некоторый стержень «натуральной» типизации. Если «несчастливая» статья «Армейский офицер» объявлялась со стороны враждебных критиков жалкой карикатурой, то даже они в «Знахаре» Квитки и «Уральском казаке» Даля готовы были видеть «натуру, нравы русские, как они есть, представленные в живом, одушевленном юмористическом рассказе» («Северная пчела», 1842, № 285). «Отечественные» же «записки» отозвались обо всем издании «Наших»: «Н а ш и вместо того, чтобы стать зеркалом современной русской действительности, с первого же раза начали отражать в себе миражи» (1842, № 2, стр. 45).

Я намеренно рассмотрел наиболее примитивный жанр — в целях методологического расчленения. Но и в других литературных жанрах, которые принято суммарно относить к «натуральной» школе, наблюдается то же сложное, необъединяемое разнообразие приемов, часто несмотря даже на общность сторонних, например французских, воздействий. Впрочем, литературные староверы, обратившиеся к «натуре», любили подчеркивать свою самостоятельность и противопоставлять ей рабство перед французской литературой «натуралистов» гоголевской школы, но без всякого основания. «Русский ум, вразуми ум наших, что пора нам жить своим умом и не петь с чужого голоса, скажи им, что если французам нравятся грязные тайны их Парижа и нравы насекомых и скотов (намек на пародию «Les animaux peints par eux-mêmes». — В. В.), «Наши» могут придумать что-нибудь другое, кроме отвратительных типов русско-французских, и что наша литература обойдется без Поль де-Коковых физиологий, как наши романы без вонючих Петрушек и без трактирных блох, перешедших и перепрыгнувших в нашу литературу из чужбины» («Северная пчела», 1848, № 84). Таким образом, историку, чтобы распутать противоречия литературной борьбы начала 40-х годов, к «натуральной» школе надо идти сначала только от Гоголя.

Отсюда ясно, что в историко-литературных попытках установить формально-эстетическую сущность «натуральной» школы недостаточно исходить из общих и, вследствие этого, пустых терминологических указаний на тяготение писателей к «натуре» со ссылками на избранный ими литературный жанр. Необходимо в рамках определенного времени отграничить группу литературных памятников с общими приемами творчества, руководствуясь как критерием результатами анализа тех произведений, в принадлежности которых к истинной, т. е. гоголевской «натуральной», школе не может быть никаких сомнений (вследствие ясности единодушных показаний современников), а в особенности отчетливым знанием системы приемов тех произведений Гоголя как обще-

признанной главы ее, которые особенно культивировались в «натуральной» школе, подвергаясь здесь преобразованию и выполнению. И затем, в итоге детального расчленения и сопоставления явится возможность установить тот комплекс признаков, который определяет понятие «натуральной» школы как своеобразной литературной «системы», и выделить более мелкие «диалектические» группировки в ее пределах. Но это — задача отдельной работы⁵.

Пока же из предложенного очерка «натуральных» «антиномий» следует, что для уяснения связи поэтики «Бедных людей» с эстетическими тенденциями «натуральной» школы исследователь прежде всего обязан обособить те линии «натуральной» школы, принципы которых Достоевский развивал или пародировал в «Бедных людях», и очертить около каждой из них круг смежных явлений, так как и они могли косвенно отразиться на индивидуальном восприятии и переработке литературных систем.

II. СЕНТИМЕНТАЛИЗМ И «НАТУРАЛЬНАЯ» ШКОЛА

Достоевский в литературной традиции обрисовывается на фоне творчества Гоголя, в котором одни ищут точки притяжения, другие — отталкивания при художественных исканиях Достоевского. Две линии расходятся в разные стороны, отправляясь от того глубокого синтетического восприятия, в котором Достоевский предстал при первом своем литературном выступлении наиболее чутким современникам. Они единодушно относили Достоевского к «натуральной», гоголевской школе, но делали оговорку: «...хотя, может быть... ему (Достоевскому.— В. В.) суждено довести до *pes plus ultra* гоголевскую школу, т. е. гоголевскую форму и манеру, но не дух того, кто так энергически, так сурово-грустно говорит, что «пора наконец дать отдых добродетельному человеку» («Финский вестник», 1846, т. IX, стр. 30)**. Таким образом, современники сразу же почувствовали, что творческие приемы Гоголя Достоевским в «Бедных людях» переносятся в иную сферу и даже указали ту рамку, к которой они приспособлялись новым талантом. «У Достоевского по местам мелькают апофеозы мещанских добродетелей» (там же). В следующих произведениях — «Двойнике» и «Прохарчине», осуществлявших то же художественное задание, но с иным, фантастическим колоритом, рецензенты увидели затемнение сентиментальной рамки приемами фантастической новеллы и назвали Достоевского «возобновителем фантастически-сентиментального рода повествований» («Современник», 1849, № 2.— *Анненков*. «Заметки о русской литературе прошлого года»). Это не исключило Достоевского из числа последователей «натуральной» школы. Сама школа «сентиментального натурализма», вождем которой признан был Ф. М. Достоевский, понималась в 40-х и начале 50-х годов как одно из разветвлений гоголевского направления, своеобразно, хотя и односторонне, развивавшее формы «субъективного юмора» (см. статьи Ап. Григорьева). И исследователь творчества Достоевского должен стремиться не только к раскрытию гоголевской стихии в поэтике Достоевского, но и к выяснению того места, которое занимал в пределах «натуральной» школы Достоевский до тех пор, пока гоголевская манера и связанные с нею мотивы о «бедном че-

⁵ См. мои книги «Гоголь и натуральная школа» и «Этюды о стиле Гоголя»*.

ловеке» не отступили на задний план перед более сложными художественными построениями. Прежде всего встает вопрос о переживаниях сентиментализма в «натуральной» школе.

Борьба Гоголя с сентиментальными формами — одна из великих трагедий художника. Гоголь разрушал сентиментальную новеллу ее же средствами («Старосветские помещики»); искал средств для борьбы с ней в приемах «романтически-ужасного» жанра (начиная с «Кровавого бандуриста»); стремился к канонизации «пошлого анекдота» (Сенковский), который ткал по узорам комического гротеска (повесть о двух Иванах). И творчество Гоголя на высшей ступени своего восхождения готово было самоопределиться как антитезис сентиментальной поэтики и преодоление романтизма. Но включение в структуру художественных произведений новой тематики и перестройка «образа автора» резко изменили функцию той сентиментально-романтической струи, которая в «высоком» роде творчества Гоголя раньше выделялась как риторическая «живопись» и эстетико-романтическое философствование (ср. «Арабески»)*. Мечта о желанном синтезе «натуральных» форм с принципами религиозно-гражданского сентиментализма мучила и сожгла Гоголя. И недаром в 40-х годах, в самом их начале, до выступления Достоевского, для почитателей Гоголя «смех» его стал растворяться в «слезах». Но у литературных врагов Гоголя восприятие было иное: только изумление и насмешки их вызывала усилившаяся в творчестве Гоголя сентиментально-патетическая стихия. «...наш автор, — писал Сенковский, — величая свои милые переделки старых анекдотов, «моими творениями», бросился... в бурное и опасное море. Одною рукою схватил он за рога бодастую сатиру, а другою, по обыкновению, пошлый и совершенно нелитературный анекдот, отсекся от своего доброго конька, без утверждения публики провозгласивши себя комико-сатирико-философо-поэтом...» («Библиотека для чтения», 1843, т. LVII, стр. 23).

И все же, несмотря на «поток издевательств», в «натуральной» литературе начала 40-х годов усиливается гражданский сентиментализм. Как решительный шаг на пути к использованию приемов сентиментализма в новой поэтике натурализма была понята новелла Гоголя «Шинель». Здесь контрастно, на фоне комически-гротескного рисунка, зазвенели плачущие ноты сентиментально-патетической декламации. Для поклонников Гоголя в них прозвучал призыв к примирению сентиментальных форм с новыми приемами рисовки, которым раньше учил Гоголь. Элементы фарса и «пошлого анекдота», пользовавшиеся у предшественников «натуральной» школы в половине 30-х годов шумным успехом, постепенно отступают в литературное подполье. Писатели исходя из «Шинели» спешат обновить гоголевским стилем старые сентиментальные формы. К этой проблеме влекут их и «филантропические» тенденции французской литературы (особенно Жорж Занд)⁶.

Для того чтобы эта схема предстала в конкретной очевидности, необходима попытка (хотя бы грубо и резко) очертить в кругу одной темы — о чиновнике — умирание в 40-х годах ряда господствовавших в 30-х годах литературных приемов и оживление их в новом синтезе — путем прививки к ним сентиментальных форм, повлекшей полную трансформацию старых жанров.

⁶ См. у Вас. Л. Комаровича в его кн.: «Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения». Л., 1925, стр. 46—47.

Тема о мелком чиновнике была основной не только для «Бедных людей», но вообще для «натуральной» школы. В половине 40-х годов Шевырев жаловался, что чиновники «доставляют ... литературе почти единственный материал для водевилей, комедий, повестей, сатирических сцен и пр. Вся она почти исключительно на них выезжает» («Москвитянин», 1846, ч. I, № 2, стр. 165—166). «Торная дорога к юмору в современной русской жизни, как известно,— быт чиновного люда»,— писал «Финский вестник» (1846, т. VIII, стр. 73). «Мы хотим действительности во что бы то ни стало, и самый любимый герой наш теперь не поэт, не импровизатор, не художник но чиновник, или, пожалуй, откупщик, ростовщик, вообще приобретатель, т. е. самое непозитическое существо в мире» («Финский вестник», 1845, т. II, стр. 16).

Но, оставаясь любимым героем «натуральной» новеллы 40-х годов, чиновник, в формах своего литературного воплощения, пережил сложную эволюцию. В рецензии на «Петербургские вершины» Я. Буткова (который сначала стремился влить некоторые элементы гоголевского стиля в поэтику Булгарина (ср. «Северная пчела», 1845, № 243), но затем совсем освободился от булгаринского влияния и сделался поклонником Достоевского) критик «Финского вестника» заявлял: «Жалоба, что на бедных чиновников не нападает только разве ленивый, стала в последнее время повторяться во всех уголках читающего мира. Еще Лермонтов сказал:

Если где и попадутся
Рассказы на родимый лад,
То, верно, над Москвой смеются
Или чиновников бранят.

Над Москвой смеяться перестали, а чиновников бранят все по-прежнему. Дурак — чиновник, обманутый муж — чиновник, негодяй — чиновник, отверженный и осмеянный любовник — чиновник, взяточник — уж, разумеется, не кто иной, как чиновник. И всякий писатель и всякий писака ездит на бедном чиновнике, как ему заблагорассудится; и особенно мелким, безответным чиновникам «беда» (1846, т. XI, стр. 45—46).

В самом деле, в 30-х годах «демон смеха» овладел литературой. «С тех пор, как малороссийская фарса посетила нашу важную и чинную литературу под именем юмора, остроумие и веселость вдруг у нас развязались. И шутливость вспыхнула в нас вулканом. Теперь мы шутим, жартуем, фарсим, как чумаки в степи» («Библиотека для чтения», 1843, т. LVII, стр. 10),— издевался Сенковский. И первой ласточкой «нового... направления, окончательно созревшего в Полтавской губ., была знаменитая «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» («Северная пчела», 1846, № 11). Ее приемы нашли себе больше всего подражателей и легли в основу комических новелл из чиновничьего быта. И уже созданным ею фоном определялась апперцепция петербургских повестей Гоголя («Записок сумасшедшего» и «Носа») и даже «Ревизора», в котором воспринят был призыв к новым формам построения разговорно-речевого стиля и сюжетной композиции. Вот свидетельство современника. Мелкий писатель этой эпохи Леопольд Брант, назвав героя своего рассказа «Шкатулка» («Вечер на Петербургской стороне», из серии «Воспоминания и очерки жизни». СПб., 1839, ч. I) Терентьем Терентьевичем Терентьевым, спешит огра-

даться от толпы обожателей Ивана Ивановича Перерепенко, усвоивших «модное обыкновение выражать характер лица его именем и отчеством» (стр. 171). «С того достопамятного дня,— пишет он,— когда Гоголь выдал в свет повесть свою, названную двумя этими злополучными и знаменитыми именами (т. е. Иван Иванович и Иван Никифорович.— В. В.), за ним потянулась целая стая подражателей, которые, желая смешить, достигают цели на свой счет,— смешны сами, скучны и приторны. На первый раз, конечно, произведение Гоголя показалось очень забавным и очень, если хотите, остроумным (Гоголь — Теньер нашей литературы); оно имело достоинство новости, местности и оригинальности, достоинство, которое, если бы Гоголь стал подражать себе односторонне (что делают многие, увлекаясь мгновенным успехом своего сочинения), исчезло бы даже и у него. Как же надоели нам его подражатели, между которыми, к сожалению, есть люди не без дарования! И добро бы подражали внутреннему характеру созданий Гоголя. Нет, на это их как будто не стало. Подражание в мелочах, в форме, в частях, в слоге, наконец, всего более в тоне рассказа — вот что их заняло, вот что их пленило, вот чем они вздумали пленять несчастную публику, которая в благодарность называет их оркестром Гоголя» (стр. 173). Представители этого жанра легко совмещали с подражанием Гоголю упражнения в других формах стиля — «романтически-ужасного» и «романтически-светского», в духе эпигонов Марлинского и Н. Полевого, получив впоследствии от «натуралистов» имя «литературной тли» (Ив. Панаев). Писатели этого типа с конца 30-х годов доставляют благодарный материал для литературных пародий. В роман Достоевского «Бедные люди» попадает один из них — Ратазьев, который с одинаковым успехом воспекает в «романтически-ужасном» вкусе «итальянские страсти» и любовь Ермака и Зюлейки (ср. произведения Хомякова, Полевого и др.), а в «шутливо-описательном» перефразирует повесть о двух Иванах.

Конечно, нельзя представлять «оркестра Гоголя» вплоть до начала 40-х годов как однообразно тянущуюся вереницу юмористов с болезненно вымученными гримасами, и всякая попытка суммарной характеристики этих предвестников «натуральной» школы обречена на упрощенный схематизм, граничащий с историко-литературной ложью. Но некоторые и притом доминирующие черты творчества фарсеров и анекдотистов 30-х годов, определявшие основной тон, уловить можно. Тяготение к «жирному литературному соусу» в ситуациях, к «низким» формулам для обозначения поз, действий и аксессуаров обстановки; рисовка портретов путем нагромождения комических деталей; подбор метафор и сравнений, окружавший героев символической звериной и вещной; стилизация «нелепостей речи»; нередко искусственно приподнятый тон сказителя-афатика, имитирующего речь, полную обмолвок, с разрушенным логизмом в сцеплении частей,— наиболее броские особенности комических новелл эпигонов Гоголя. И здесь обособляются два их типа.

Один ряд новелл, к 40-м годам уже редевший,— с «доминантой» языковой, малосюжетных, обычно с резким обрывом при приближении к выставленной в заголовке теме или с разрушением комических эффектов фабулы рефренным указанием на сон, с архитектоникой, рассчитанной сознательно на имитацию беспорядочной склейки отрезков. В них основные устремления направлены были на течение повествовательного сказа, с форсированным темпом интонационных изменений,

с неожиданным обрывом фраз, реже — на стилизацию разговорно-речевого косноязычья. Рассказы этого типа обычно компоновались в форме отрывков, механически сцепленных и не имеющих конца.

Таковы, например, «Рассказ о том, кто был Елпидифор Перфильевич и какие приготовления делались в Чернограде к его именинам (начало повести, которая, может быть, будет окончена, а может быть, и нет)» («Литературная газета», 1840 г., № 52 и 80), роман «Похождения и странные приключения лысого и безносого жениха Фомы Фомича Завардынина» (1840). Любопытен для характеристики этого жанра пародический отрывок истории об Иване Прохоровиче Сучковатом⁷.

Другой ряд новелл культивировал мелкий анекдот с перемещением эстетического центра из сферы языковой на комизм вещи и тела, в область сюжетной архитектоники. Правда, резкого отграничения от «шуточно-описательных отрывков» тут не было. Но в этих новеллах лирически окрашенный сказ с причудливым разбегом разговорно-речевых интонаций лишь частично внедрялся в основной повествовательный слой совершенно иного типа (см. у Достоевского в «Слабом сердце» эпизод о чепчике). Иные же из новелл этого рода написаны стилем «дневника», образцом для которого служила первая часть гоголевских «Записок сумасшедшего» (например, «Хроника петербургского жителя» Ивана Пружинина в «Литературной газете» за 1844 г.). Вообще же комизм здесь покоился не на контрасте эмоционально-патетической речи с безразличием и ничтожеством предмета, не на эстетическом использовании «расстройств речи», а на нагромождении комических аксессуаров и сцен или же на своеобразных приемах живописания типических физиономий. Таковы, например, большинство новелл П. Машкова («Сны или повести и рассказы русского дворянина Кукуреку». — В кн. «Литературный калейдоскоп», 1843), повесть Ивана Ваненка «Еще Нос» (1839), «Губернаторский чиновник» Сементковского («Литературная газета», 1843, № 47), «Станный, смешной и жалкий случай», новелла Г. («Москвитянин», 1846) и пр.

Но среди этого класса новелл постепенно к половине 40-х годов намечается дифференциация, и вместе с тем определяется путь к преодолению шаблона. Погоня за изысканной вычурностью комических поз и движений стихает. Мода на «безносых женихов», «мужей под башмаком жены» и т. п. сюжеты, близкие к фарсу, ослабевает (ср. в альманахе «Первое апреля» ** стремление авторов новеллы-фарса «Как опасно предаваться честолюбивым снам» укрыться за псевдонимами ***). Любопытно признание Григоровича в том, что после написания повести «Соседка» он почти стыдился признать ее за свою ****. Конечно, элементы фарса не гибнут совсем: они внедряются в юмористическую новеллу (ср. у Григоровича в «Лотерейном бале» — эпизод с падением панталон у Кувыркова). Сама же юмористическая новелла строится теперь по двум планам: или путем сказовой организации анекдота, иногда целой серии их, вытканной по гротескному узору, с подчеркнутым несоответствием мелочности эпизода с его трагическими последствиями, или же путем портретной живописи, направленной на подбор комически типичных особенностей того или иного разряда чиновников. Рецензент «Финского вестника» так характеризовал первую форму новеллы: «Мы хотим видеть современного человека, каков бы он ни был, хотя бы вме-

⁷ См. об этом подробнее в моей книге «Этюды о стиле Гоголя» *.

сто всех сильных страстей и кровавых порывов нам пришлось встречать в современных романах несчастье, равняющееся тому, что Иван Степанович остался без четырех в червях и, пораженный апоплексическим ударом, вот уже третий год не чувствует, есть или нет у него правый бок, и живет только левым, или тому, что Гавриле Кондратьевичу так понравились на вечере у Карпа Сидорыча соленые рыжики, что этот почтенный муж, обкушавшись ими, скоростижно скончался, оставив многочисленное семейство без куска насущного хлеба» (1845, т. II, стр. 16). Едва ли не чаще в этом цикле новелл выпячивалась в героине комических аксессуаров. Так, один из бесталанных «натуралистов» Машков в своем рассказе «Адам Адамович Адамгейм» обнажал приемы построения сатирической новеллы: «Мой герой в специальных отношениях человек вовсе не удивительный, но в генеральном виде характера он имеет одну резкую отличительную черту, и эта черта — непомерная скупость. Ба! Да чего же лучше? Я назову моего героя Адамом Адамовичем, это будет означать высшую скупость, а чтобы эту скупость приблизить к нему еще вернее, возведу ее в квадрат, т. е. прибавлю фамилию Адамгейм»*. У бледных стилизаторов такая новелла легко могла развиться в цепь авантюрных похождений героя, и тогда изображаемая страсть обычно являлась стержнем, на который накручивалось несколько подходящих анекдотов. Так, Адам Адамович, не желая трогаться на новый головной убор, купил у кладбищенского сторожа шляпу с покойника, а сослуживцы его в образе умершего являлись к нему за шляпой. К этому анекдоту приклеивается второй, окончательно погубивший Адама Адамовича. В ответ на неотступные просьбы одного благодетельного семейства он вывозит его на гулянье, но в такой старой карете, что она рассыпается на глазах у публики. Упавшие в грязь дамы грозят скупцу похищением его денежного билета. От страха тот сходит с ума.

У некоторых писателей, например у Буткова, анекдотичность фабулы иногда контрастно обострялась внедрением морализующих сентенций, и здесь уже, в построении новеллы, одним из формирующих начал выступал тон резонера. Но при отсутствии резкого стилистического разграничения между речами действующих лиц и сказом автора в новеллах Буткова эта черта первоначально воспринималась как болгаринское наследие. И критика даже позже, с переломом в поэтике «натуральной» школы в сторону *moralité*, ставила в вину Буткову, что он результаты своего анализа быта и психологии чиновников излагает обыкновенно «от себя на первой странице рассказа, а потом вкладывает в уста действующих лиц» («Финский вестник», 1846, т. 11, стр. 47).

На новеллистов этого типа сыпались непрестанно обвинения в том, что они наполняют свои произведения различными «тротуарными сплетнями и частными случаями» (ср. предисловие Машкова в книге «Литературный калейдоскоп», 1843).

В новеллах портретного жанра сюжет ткался по «биографической» канве, замыкаясь нередко комической или лирической концовкой. Диапазон вариаций в них был чрезвычайно широк — от серии комических картин разнородного характера, собранных вокруг одной типической физиономии, до описания группы фигур, в комических позах застывших в каком-нибудь месте столицы, например на Невском проспекте. Таковы: «Утро на Невском проспекте» Панаева («Литературная газета»,

1844, № 1—2), его же «Эскизы из портретной галереи» («Литературная газета», 1840—1841 г.) и др.

Эти типы «натуральных» новелл перешагивают и за половину 40-х годов, как бы продолжая развивать тенденции, определившиеся раньше.

По внешности устремления поэтики «натуральной» школы к половине 40-х годов не изменились от принципов построения ранних новелл, и она по-прежнему характеризовалась как школа, которая «стыдится чувствительного, патетического» («Северная пчела», 1845, № 236).

Для литературных противников она представлялась застывшей в формах своей оппозиции поэтике «украшенной природы» (сентиментально-романтической идеализации), с культом «грязных» подробностей, с чисто внешней рисовкой «голой природы», с стилизацией косной речевой стихии и с пристрастием к вульгаризмам и специфическим словечкам из профессионально-диалектической речи, особенно чиновничьей.

«Северная пчела» в статье о «Переписке с друзьями» Гоголя стремилась путем историко-литературных справок объяснить успех Гоголя и развитие «натуральной» школы, указывая в принципах новой поэтики борьбу с сентиментально-романтическими устремлениями, и по-прежнему характеризовала гоголевский «натурализм» как тяготение к фарсу: «Пережившая торжественные оды Державина, эпопеи Хераскова, чувствительные повести Карамзина, романтически-идеальную поэзию Жуковского, антологическую — Батюшкова, классическую трагедию Озерова... не зная, куда деваться от бесчисленных подражаний историческим и нравоописательным романам... не зная, куда убежать от стихов молодых поэтов, соблазненных громкой знаменитостью Пушкина... пресыщенная высоким, драматическим и нежным,— публика не хотела более вздыхать, плакать и задумываться; не чужда была иных развлечений, похожих на фарс; из бельэтажа театрального готова была перешагнуть даже на грубые скамьи масленичного балагана, где какой-нибудь забавник стал бы ломаться перед нею и смешить ее отчаянными гримасами» (1847, № 67). Так продолжали думать литературные старожилы.

Но в среде самой «натуральной» школы (после появления «Мертвых душ» и «Шинели» Гоголя) начинается усиленное искание новых синтезов. Общую тенденцию этих еще не оформившихся в начале 40-х годов чаяний легко уловить, обратившись к высказываниям по этому поводу идеологов гоголевской школы и ее сочувственников. «Теперь под «идеалом» разумеют не преувеличение, не ложь, не ребяческую фантазию, а факт действительности, такой, как она есть; но факт, не списанный с действительности, а проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительно частного и случайного) значения, возведенный в перл создания, а потому более похожий на самого себя, более верный самому себе, нежели самая рабская копия с действительности верна своему оригиналу» («Отечественные записки», 1843, № 1) *. Тон задавал Белинский. Но любопытнее в смысле распознавания общей атмосферы прислушаться к его подголоскам. Интересно также проследить колебания всего фронта «натурализма». В критических статьях «Литературной газеты», которая тянулась к более примитивным формам анекдотической новеллы и физиологических очерков, подчеркивалась необходимость «высокой идеи» при описании «тины мелочей».

В статье «Взгляд на главнейшие явления русской литературы в 1843 году» («Литературная газета», 1844, № 1) ее критик после характеристики литературы «старческой» и «промышленной» писал с осуждением: «Большая часть писателей переливает из пустого в порожнее, воспевая луну, деву, шампанское и рассказывая с простодушным самодовольством, без малейшей иронии, вымыслы, иногда очень занимательные, но чуждые всякой идеи». Далее бегут указания на уже осуществленный разрыв с романтической традицией и на «натуральную» школу. «Есть у нас еще литература, только что возникающая, едва ли могущая насчитать с десяток истинных представителей, но более плодотворная и жизненная, чем все остальное... Теперь уже не расплачемся мы и нарасхват не раскупим ни Аббаддонны, ни Эммы, ни Блаженства Безумия; не причтем к капитальным произведениям таких произведений, в которых нет ни верного такта действительности, ни зрелых и крепких мыслей, а есть неземная дева, парящая к эфиру мечта, питающаяся вздохами и сентиментальными фразами любовь... Теперь уже не признаем мы пошлого резонера, искажающего нашу действительность, поучающего нас сентенциями, взятыми из букварей,— нравственно-сатирическим писателем». В связи с развивающимся тяготением к нравоучительным тенденциям «филантропического», социально-общественного порядка, которые иногда ложились в основу «натуральной» новеллы как формирующий фактор, и на почве стремления к рисовке типов как выразителей своеобразия профессиональных и классовых психологических расслоений меняются критерии оценки, и «Литературная газета» (1844, № 22) клеймит «водевильное остроумие литературных фарсов, сатирических иносказаний, юмористических альбомов» Машкова. Прежнему «сатирическому донкихотству» Белинский противопоставляет социальные романы и повести («Отечественные записки», 1844, № 1 — «Русская литература в 1843 году»). Тематика «натуральной» новеллы ориентируется на социологию.

И теперь Иван Панаев — «искусный живописец петербургского быта» — свою пародию на «литературную тлю» заканчивает моралью: «...уже миновалась пора детских, напыщенных, риторических восторгов и чувствительных вздохов, и появляются... люди, которые, сквозь видимый миру смех и невидимые миру слезы, начинают вглядываться в окружающую их действительность. Уж нестройные и бессмысленные крики литературных тлей заглушают иногда громкое и могучее слово человека с убеждением» (Соч. Ивана Панаева, т. I. СПб., 1860, стр. 532).

Отголоски новых веяний смутно улавливает и «Северная пчела». «Нынче мода в самых обыкновенных и простых положениях насильственно отыскивать, выжимать, так сказать, какую-то небывалую, высокознаменательную сторону, тонко анализировать «внутренний мир» души и сердца, другими словами, делать из мухи слона» (1846, № 22).

На почве новых исканий намечается особый прием разработки традиционной темы о мелком чиновнике — прием подчеркнутого контраста между его внешним ничтожеством и величием поглотившей его идеи. Образ неприглядного существа, изнемогающего под бременем мнимой великой цели, мелкого чиновника с «амбицией» мелькает уже в «Петербургских вершинах» Я. Буткова.

Содержание новых принципов литературного построения новелл о чиновниках и способ их художественного воплощения открываются не-

принужденнее в критике «Финского вестника». Рецензируя «Юмористические рассказы нашего времени, изданные Абракадаброй», критик поучал автора: «...следовало бы... знать, что в голых рассказах внешних походов... еще нет юмора, а есть довольно неблаговоспитанная насмешка. У Гоголя и его последователей жалкая внешность всюду в борьбе с проблесками лучшего внутреннего, в чем состоял, состоит и будет состоять истинный юмор...» («Финский вестник», 1846, т. VIII, стр. 76).

Вооружаясь против установившегося шаблона грубокомического живописания чиновников, «Финский вестник» делал указания на средства преодоления застывшей традиции и на приемы новой трактовки сюжетов из мелкочиновничьего мира: «...ведь не все же они такие, значит, горемыки; ведь и у них есть много иных стремлений, и их волнуют свои вопросы; да и еще какие иногда вопросы!.. Изображая чиновника, прежде всего надо помнить, что вы изображаете человека; и если в вашей груди таится хоть искра... любви к большим, меньшим или равным вам собратиям, то, поверьте, вы не так засмеетесь над неуклюжею фигурою чиновника; вы не остановитесь на одной только смешной внешности, и ваше изображение не будет мертвым, холодным преувеличением недостатков. (Вспомните Акакия Акакиевича в повести «Шинель» Гоголя)» («Финский вестник», 1846, т. XI, стр. 47).

Сигнал к этим речам подает «оплот натурализма» — «Отечественные записки». Отзываясь о новеллах того же Буткова («Петербургские вершины»), в которых рецензент «Иллюстрации» готов был видеть натуру для романа Достоевского «Бедные люди», «Отечественные записки» в одной из них — «Первое число» — отмечают «неудачную попытку разрешить гигантскую задачу очеловечить, иными словами, художественно изобразить подлеца». Проповедь Белинского чутко воспринималась в среде писателей «натуральной» школы, и они искали скорого художественного разрешения поднятых им вопросов.

В этих суждениях теоретиков «натуральной» поэтики был призыв к переработке сентиментальной символики в «натуралистическом» духе или, вернее, к осложнению «натуральной» юмористической новеллы «филантропическими» тенденциями, которые должны были влиять и на характер рисовки типических физиономий. Вырабатывается новый жанр социально-идеологической новеллы. Такая задача естественно настраивала на обращение к сентиментальным формам с целью их обновления. Повод к этим тревожным исканиям подала «Шинель» Гоголя. Она сама явилась как разрушение комического шаблона в изображении походов титулярного советника. Эта цель подчеркнута в последней редакции «Шинели» самим Гоголем: «Он был то, что называют вечный титулярный советник, над которыми, как известно, натрунились и наострились вдоволь разные писатели, имеющие похвальное обыкновение налегать на тех, которые не могут кусаться»⁸. В соответствии с этой тенденцией гротескный узор осложнен внедрением трогательного эпизо-

⁸ Ср. с этим первоначальную редакцию этого места: «...был он то, что называют вечный титулярный советник,— чин, над которым, как известно, наострились немало разные писатели, которых сочинения (доселе еще читаются в деревнях) еще смешат невинных читателей, любящих почитать от скуки и для препровождения времени»*. Здесь звучал лишь иронический намек на болгаринскую традицию в изображении титулярных советников Чухиных. Поэтому вероятнее предполагать, что первые наброски «Шинели» относятся к половине 30-х годов.

да; смягчен первоначальный тон комической «издевки», и вся новелла, залитая в первоначальном наброске только потоком комических деталей, которые сосредоточивались вокруг личности Акакия Акакиевича, потерпела существенное изменение в своей композиции. Наблюдение В. В. Розанова над генезисом типа Акакия Акакиевича * характеризует не общий для всего творчества Гоголя метод композиционных переработок, а хронологические изменения художественных устремлений Гоголя, приведшие его к исканию синтеза с разрушенными им же самим сентиментальными формами. Ввиду этого необходимо признать, что Б. М. Эйхенбаум не оценил исторической остроты художественного замысла переработанной «Шинели», и его статья «Как сделана «Шинель», заключающая интересные заметки о некоторых стилистических приемах Гоголя, не раскрывает самой художественной структуры «Шинели»⁹. Какие указания извлекли из гоголевской новеллы для своего поэтического творчества последователи «натуральной» школы, легче всего обнаружить путем анализа (хотя бы беглого) рассказа Григоровича «Театральная карета» («Литературная газета», 1844, № 45). При его построении автор как бы непосредственно перед глазами имел гоголевскую «Шинель», но ее композиционный план изменил так, что драматической вершиной его новеллы стал трогательный эпизод. Каламбурный стиль, явно подделанный под Гоголя («Иван Иванович испустил маленькое мычание...», «лысинка, появившаяся еще с 20-летнего возраста, неизвестно по какому случаю»... и т. п.), с подчеркиванием комических деталей («Диван, набитый булыжником...», «спускали его за фалды в суфлерскую будочку» и т. п.), прерываемый тоном непринужденной болтовни при нанизывании анекдотов («приведем маленький анекдот»), — обрывается среди потока издевательств. Его пересекает вдруг патетическая речь о трогательном эпизоде — о заступничестве сострадательной молодой артистки («...кто-то, добрая душа, уже предложил было спустить его за фалды в суфлерскую, как вдруг посреди хохота раздался нежный голос: «Господа, сделайте милость, оставьте его! Что он вам сделал? Прощу вас оставить его!»).

И в сентиментальных красках рисуется душевное преображение суфлера («Долго бедняк не мог прийти в себя... Странное и неизъяснимое чувство овладело Иваном Ивановичем. Он, который в течение 20 лет встречал только насмешки и упреки, не находя существа, которое приняло бы в нем участие,— и вдруг! О, нельзя выразить волнения старого суфлера: он готов был выскочить из суфлерской, броситься к ногам певицы, благодарить ее... крупные слезы катились по щекам его...»). И на этой сцене совершается перелом сюжета. Доля бедного суфлера сплетается с судьбой певицы. Ее болезнь — причина его умственного расстройтва. Сентиментальная стихия при переходе к рисовке сумасшествия суфлера уступает место прежним формам стиля, в которые замыкается рассказ об анекдотической фантастике больных видений, с комическим их разрешением, и об удалении суфлера со службы. Но и здесь скользят временами сентиментально окрашенные ноты. («Закулисное общество находило неизъяснимое удовольствие терзать его; уж так, верно, определено ему было судьбой, и нам остается лишь пожалеть о

⁹ Для освещения композиционной функции знаменитого гуманного места в «Шинели» может служить параллельное место во II-м томе «Мертвых душ», завершающее рассказ Чичикова у генерала Бетрищева (Соч. Гоголя, т. III, стр. 318).

нем...»). Концовкой сделана стилизованная болтовня Агафьи Тихоновны о странностях сумасшедшего суфлера с ироническим обрывом ее: «Вот все, что я мог узнать об Иване Ивановиче. Может быть, я узнал бы несколько более, но разговор был как-то замят интересной материей о цене дров, говядины и т. п. принадлежностей, необходимых в хозяйстве».

Так создавался особый вид сентиментально-натуралистической новеллы.

Этот призыв к функциональному преобразованию сентиментальных символов, которые, храня в себе следы своего исторического прошлого и будучи узнаваемы как сентиментальные, в то же время приобретали новое значение в «натуральном» окружении, не мог поразить неожиданностью одну группу ранних сотрудников Гоголя, в 40-х годах сопричисленных к «натуральной» школе. Во главе этой группы были имена Квитки и Гребенки. Их называли современники — часто без оговорок — последователями Гоголя: «Последователи Гоголя — Основьяненко, Панаев и Гребенка, умели подметить многие, чисто юмористические черты провинциальной и петербургской жизни» («Репертуар и пантеон», 1844, № 4, отдел «Юмористика»). Заметки Петербургского зеваки, стр. 452). Но на самом деле отношение этих писателей, особенно Квитки, к Гоголю было чрезвычайно сложное. Литературная деятельность Квитки протекала в живом взаимодействии с творчеством Гоголя. Спорный вопрос о зависимости «Ревизора» Гоголя от комедии Квитки «Приезжий из столицы», по моему мнению, правильнее решать в положительную сторону. По крайней мере трудно сомневаться в знакомстве Гоголя с нею и с ее литературной традицией в эпоху работы над «Ревизором»; о распространенности этой комедии в литературных кругах 30-х годов можно судить по тому, что один из очень популярных тогда писателей, восхищавший впоследствии и Достоевского, Вельтман, в начале 1835 г. печатает в «Библиотеке для чтения» полукомедию, полуновеллу — «Провинциальные актеры», где влияние комедии Квитки и прозрачнее и сильнее, чем в «Ревизоре» Гоголя¹⁰. Вместе с тем связь с элементами гоголевского стиля непосредственно ощутима в произведениях Квитки, хотя бы в романе «Пан Халявский». Между тем в украинской литературе Квитка считается предводителем сентиментального направления. И действительно, некоторые новеллы Квитки вытканы по традиционному узору сентиментальной тематики (например, история покинутой сироты в повести «Ганнуся»). И все же современники относили Квитку к школе Гоголя, несмотря на то что он петербургские темы затрагивал лишь вскользь.

Гораздо шире был сюжетный размах Гребенки, который в конце 30-х и в начале 40-х годов считался одним из наиболее видных представителей «натуральной» школы, хотя сам Гоголь посмеивался над ним. Правда, в его творчестве художественное воздействие Гоголя легко примирялось с влиянием со стороны Загоскина и Марлинского, но гоголевская манера, которая в таких произведениях, как «Рассказы Пирятинца», «Мачеха и панночка», «Верное лекарство», обнаруживалось в слишком заметной стилизации под «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Записки сумасшедшего», выступала явственно и в новеллах иного

¹⁰ Странные рассуждения о взаимоотношении Гоголя и Квитки можно найти в статье И. Айзенштока в Изв. II Отд. Академии наук*.

цикла. Перебои комического стиля с местами высокого лирического подъема и сентиментальной «говорливости сердца» были обычными приемами у Гребенки уже в ранний период его литературной деятельности; в предсмертную же пору, с половины 40-х годов, сентиментальная стихия в ней решительно возобладала.

Любопытно, что резкое обнаружение сентиментального колорита в романе Достоевского «Бедные люди» было понято некоторыми из его современников как уклон в сторону этой литературной группы. «Комическое же здесь как-то изысканно и составляет заметное подражание тону, краскам и даже языку Гоголя и Квитки»,— писал «Современник» (1846, т. XLI, стр. 273).

Достоевский «в тоне своего рассказа хотел соединить юмор Гоголя с наивным простодушием покойного Основьяненко»,— вторила «Северная пчела» (1846, № 25).

Если для Квитки, Гребенки и небольшой кучки других литераторов уклон к сентиментализму не вносил существенных изменений в приемы их творчества, то недавние фарсеры и сатирики, захотевшие быть «с веком наравне», оказались в несколько затруднительном положении. Из него они вышли, заставляя высказывать «нравственные наблюдения, советы, умствования и философские рассуждения» по очереди то «автора», то своих героев-чиновников.

Феклист Парамонович Вертихвостов, герой занимательных похуждений из серии «Юмористические рассказы нашего времени, издаваемые Абракадаброу» (Машковым), во время, свободное от любовных приключений, «по целым дням от нечего делать думал о назначении человека и чиновника в особенности» (новелла 2-я «Счастье от собачки». Ценз. разр. 15 янв. 1846 г.). Поднявши пьяного мужика и дав ему 10 рублей на исправление, он «целый день чувствовал... удовольствие, сделав доброе дело, и думал сам с собою: как иногда нужно мало, чтобы осчастливить человека на всю жизнь. Зачем богачи-то об этом не думают? Им кажется, что они все уже сделали, когда бросили просящему подачку, для того чтоб отвязаться от докучливого, не заботясь о том, что будет с ним далее. Нет! Если бы они входили в положение нуждающихся, то часто маленькой помощью обеспечивали бы на всю жизнь целые семейства» * (ср. с этим рассуждением Макара Девушкина).

Приключения Феклиста Парамоновича идут обычной дорогой сентиментального романа, и приемы сентиментальной постройки часто комментируются самим автором. «Мои читатели,— пишет автор,— я думаю, заметили из первой главы приключений Феклиста Парамоновича, что он-таки на порядках сентиментален» («Комиссионер частных поручений») **.

Для характеристики приемов писателей такого типа, как Машков, любопытно ознакомиться с одной новеллой из цикла его юмористических рассказов — историей Аграфены Петровны, тем более, что сюжет ее имеет, как будет ясно из дальнейшего, общее происхождение с историей Вареньки Доброселовой. Аграфена Петровна — обольщенная сирота, в судьбе которой принял участие Вертихвостов. «Я была вполне счастлива и довольна до наступления... 16 лет»,— рассказывает она. Но отец скоро подвергся разорению. «Несчастный отец мой видимо таял, как воск. Часто обращая на меня полупотухшие глаза свои, он заливался слезами. Я читала в этих заботливо обращенных на меня

взорах всю скорбь его о страшной будущности, меня ожидающей». Отец умирает, и сироту принимает на свое попечение родственница. «Эта благодетельная черта женщины, до того времени ... меня преследовавшей насмешками и презрением, сильно меня тронула». Но родственница оказалась сводней и, усыпив ее, отдала на поругание богачу Славину.

Феклист Парамонович выступил в роли утешителя несчастной сироты. Он «целовал ее ручки, расточал все нежные слова, обещался заботиться о ней, как о сестре». Далее — резкий обрыв тона. «Как далеко увлекает нас чувство сострадания, когда предметом его бывает хорошенькая женщина... Он осмелился запечатлеть огненный поцелуй на ее коралловых губках, поцелуй, от которого все его нервы пришли в сотрясение, как от электрического удара. Потом она возвратила ему этот поцелуй. Женщины умеют быть благодарными. Это — их слабость. Мало-помалу поцелуи делались все чаще и чаще, жарче и жарче... И недостойный Славин был забыт совершенно. И поделом ему!

Вот какие дела случаются в Коломне. Иностранцы думают о нас, что мы неспособны к чувствительности. Ошибаются, милостивые государи!»

Так в творчестве писателя, упражнявшегося больше в сочинительстве литературных фарсов, механически приспособляются прежние приемы к тем новым художественным требованиям, которые выдвинули теоретики «натуральной» школы в половине 40-х годов по отношению к традиционным темам о бедных чиновниках, и герой в одной и той же новелле рисуется в пестром, «рассеянном» освещении.

Этот возврат к сентиментальным формам не был случайным убежищем «натуральной» школы от фарса и грубо-комической новеллы половины 30-х и начала 40-х годов. Он был обусловлен чрезвычайно сложными причинами, среди которых едва ли не одной из главных было преодоление комического канона «эпигонов» Гоголя. Искание новых литературных форм привело к идейной «нагрузке» новеллы, к переключению в план художественного творчества философского, социологического и иного «внелитературного» материала. Находя опору в личном почине вождя («Шинель») и в параллельных «филантропических» устремлениях французской литературы, — уклон к «гражданскому», социально-философскому сентиментализму вызвал возрождение цикла сентиментальных сюжетных схем, приемов рисовки, образов, стилистических аксессуаров, символики. Все это получало новое функциональное содержание, вступая в сложные синтезы с поэтикой живых литературных течений. В результате — у ярких художественных индивидуальностей получались совершенно своеобразные формы сентиментально-юмористической новеллы, «мещанского» «натуралистического» романа, «семейного» романа и т. п. Эта волна захлестнула Ф. Достоевского, Григоровича, Тургенева, Некрасова, М. Достоевского, Кудрявцева, Л. Толстого и ряд других более мелких писателей, возбудив в них интерес к формам XVIII и начала XIX в. из сферы сентиментализма как русского, так и иноземного. Многообразные формы этого «гражданского сентиментализма» 40-х годов, разбившие «натуральную» школу на несколько течений и в своей эволюции приведшие к устранению «натуральной» школы и к новым литературным группировкам, нуждаются в тщательном изучении.

И в этом росте сентиментальных устремлений исключительную роль сыграл роман Достоевского «Бедные люди».

III. «БЕДНЫЕ ЛЮДИ». СЮЖЕТ И АРХИТЕКТОНИКА

§ 1. В «Бедных людях» взята традиционная форма sentimentalного «мещанского» романа — переписка любовников, с внедрением записок, излагающих *Vorgeschichte* одного из них, и с трагическим концом. В соответствующем жанре прошлых литературных школ «записки» приходились на долю любовника, так как, понятно, центром действия была героиня, и ее письма с резкими эмоциональными перебоями, которыми сопровождалось течение романа и которыми обставлялись также воспоминания о прошлом, ярче всего развивали sentimentalный стиль, обнаруживая «говорливость сердца» (ср. «Записки Фальдониевы» в романе Леонарда «Тереза и Фальдони, или Письма двух любовников, живших в Лионе, изданные г. Леонардом», изд. 2-е, 1816¹¹). В «Бедных людях», напротив, в соответствии с поэтикой «натуральной» школы, где был запрет на sentimentalную любовь и на красавиц и где во всяком случае героиня обречена была на второстепенные роли, «записки» отдаются Вареньке Доброселовой, так как она вообще нужна в романе главным образом как адресат, подающий реплики, чтобы вызывать изменение оттенков эмоционального фона в письмах Девушкина и толкать его на те или иные действия. Центральной же фигурой в «Бедных людях», конечно, мог быть лишь традиционный герой «натуральной» новеллы, титулярный советник, образ которого получает новое освещение, впервые попавши в рамку мещанского романа. И современники единогласно отметили такое распределение ролей. «Девушка в романе вся пожертвована основной его мысли, так что в ней не осталось почти ничего женского. Она сложена хорошо и правильно, но чувствуешь, что она сложена из камня», — писал Никитенко^{**}.

Общая sentimentalная канва романа определяет и названия действующих лиц: *Девушкин* — «девственно-добродетельный старичок», с соответствующим именем — *Макар*, из которого, по его собственному признанию, «половицу сделали», — и *Доброселова*, имя которой — *Варенька* ведет к заглавиям sentimentalных романов начала XIX в. (вроде «Катенька, или Дитя несчастья» Дюкре дю Мениля). Но имена действующих лиц в «Бедных людях» интересны не только указаниями на sentimentalный тон, осложненный юмором (*Девушкин — Макар*). В них с резкой и преднамеренной подчеркнутостью символизирован литературный сдвиг старых sentimentalных тем и героев, которые должны, как *Тереза* и *Фальдони*, пойти в услужение *героям* и общим тенденциям поэтики «натуральной» школы. Ведь недаром *Тереза* и *Фальдони*, имена которых, по словам предисловия к переводу этого романа, «были для любимейших наших писателей украшением их сочинений», сделаны слугами, исполняющими поручения Макара Девушкина¹².

В целях комической мотивировки sentimentalной настроенности Девушкина в прошлом — раскрывается круг его чтения: здесь рядом с «Ивиковыми журавлями» Жуковского есть ссылка на «нелепый» ро-

¹¹ Ср. у С. П. Жихарева в «Дневнике студента» запись под 5 января 1806 г.: «На свободе проглотил, наконец, многохвальный роман «Тереза и Фальдони», перевода Каченовского, и чуть было не подавился» (С. П. Жихарев. Записки современника. СПб., 1859, стр. 259 *).

¹² Ср. заключение от переводившего: «Смело можно сказать, что Тереза, после Новой Элоизы, после Вертера, займет первое место в библиотеке и сердце чувствительного читателя» (ср. у Карамзина «Письма русского путешественника»).

ман «нежного» Дюкре де Мениля «Мальчик, наигрывающий разные штуки колокольчиками» (М., 1820)¹³. Подобно этому обязательные для «мещанского» сентиментального романа «нравственные» рассуждения Девушкина о человеке как бы оправдываются его заявлением, что он читал «умное сочинение» — университетский курс нравственной философии 30-х годов: «Картина человека, опыт наставительного чтения о предметах самопознания для всех образованных сословий, начертанный А. Галичем» (СПб., 1834). Это «умное сочинение», посвященное познанию человека, имело целью не только «способствовать успехам общей науки или философии», но и «оставить поучительное чтение любознательным юношам, деловым людям, художникам, литераторам и, наконец, тому почтенному возрасту, который уже не может находить пищу в романах, драмах и в периодических листках, но который любит приятное только в образе полезного» (Предисловие).

Совершенно особое значение имеет чтение Девушкиным «Станционного зрителя» Пушкина и «Шинели» Гоголя. Функцию «рецензий» Девушкина на эти сочинения придется определить при анализе сюжетного строения «Бедных людей». Но первоначально необходимо уяснить *мотивы выбора* Достоевским именно *данной формы сентиментального романа*.

Сюда прежде всего влекло Достоевского характерное для новелл «натуральной» школы требование бедной, несложной фабулы («Жизнь проста...») и богатства аксессуарных деталей, требование, которое теперь необходимо было примирить с лозунгом психологического использования «натуралистического» фона, в целях внутренней характеристики «микроскопической личности». Недостаток «внешнего содержания» неразрывно связан с эпистолярной формой сентиментального романа. Это знали все современники Достоевского и знали также, что выбор этого жанра предполагает своеобразную направленность художественных интересов — в сторону детализации обстановки и быта (Kleinalerei), в сторону психологического анализа «микроскопических печалей и радостей» или к продукции новых форм поэтического стиля. Об этом писала даже «Северная пчела»: «Письма — форма повествования, требующая таланта необыкновенного, чем мог бы выкупаться недостаток внешнего содержания, свойственный сочинениям этого рода (ср. «Новую Элоизу» Руссо, Жак у Жорж Занда)». Между тем «gübeleien в изгибах и извивах личности» («Московский городской листок», 1847, № 51) составляло предмет особых художественных забот Достоевского. Критика отмечала эту устремленность: «... микроскопические печали и радости, мелочные страдания, давно уже вошедшие в обыкновение у повествователей, под пером г. Достоевского и г. Бутова доведены до крайнего предела» («Московский городской листок», 1847, № 116). Совершенно иначе и, конечно, вернее понимал свою связь с предшествовавшей литературной традицией в этом отношении сам Достоевский: «Старые школы исчезают, новые мажут, а не пишут. Весь талант уходит в один широкий размах, в котором видна чудовищная недоделанная идея и сила мышц размаха, а дела крошечку» (Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М.—Л., 1928, стр. 75). Аналитическая отделка

¹³ Ср. в «Благонамеренном» (1823, ч. XXII) статью «О романах»: «Страсть к романам отвлекает тебя. Заткни только уши, чтобы не слышать полнощных колоколов, наигрывающих колокольчиков...»

деталей не только внешней обстановки, но и психических вибраций, филигранная четкость, которой так гордился Достоевский, удобнее всего умещалась именно в рамках сентиментальной, освобожденной от фабульной пестроты переписки, где вещи, нагромождаясь, и мелкие события, застывая, расцвечивались изменчивыми красками быстро сменяющихся эмоций и «нравственными» рассуждениями «бедных людей». И особенно важно было то, что «бедные люди» о себе, о жизни — своей и чужой — говорили сами. Они сами как бы раскрывали тематику своего литературного воплощения.

§ 2. Сосредоточенность на стиле, выполнение определенного стилистического задания чрезвычайно существенны для первого романа Достоевского. Именно здесь открывается своеобразие позиции, занятой Достоевским, и отыскиваются часто корни тех преобразований литературной системы натурализма, в результате которых был осуществлен оригинальный, поражающий острой новизной синтез художественных форм. Недаром Достоевский был возмущен, когда встретил непонимание этой стороны своего романа: «Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя: я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет» (*Письма Достоевского*, стр. 44). Уже этим заявлением Достоевский подчеркивал, что как о нововведении речь может идти лишь о стиле Макара Девушкина. В самом деле, легко доказать, что образ Вареньки Доброселовой с своим стилем, который от героинь «мещанского» романа перешел в дневник сентиментальных пансионеров (ср. стиль Наденьки в новелле Гребенки «Лесничий») и который современным критикам Достоевского показался слишком «благобразным», «холодным», «напоминающим ученическое упражнение на заданные темы», — этот образ уже почти в готовом виде попал в роман «Бедные люди» из арсенала сентиментальной поэтики.

И для того чтобы оценить величие художественного подвига Достоевского в области организации речевого стиля мелкого чиновника *на фоне новой трактовки этого образа*, необходимо сначала увидеть тот тупик, в котором оказались «натуралисты», отвечая на призыв теоретиков своей поэтики «человечить микроскопических личностей». Разговорно-речевая словесная мозаика, которую создавал с таким исключительным искусством Гоголь и которая больше всего поражала современников и побуждала к подражанию, не была приспособлена для «трогательных» душевных излияний, для выражения возвышенной «говорливости сердца». Она могла служить лишь иллюстрацией комических поз, которые с мельчайшими подробностями воспроизводились каким-нибудь подставным рассказчиком путем их «вульгарного» названия или посредством искусственно приподнятых описаний. Иногда же речевая паутина Гоголя формировалась по специальному заданию — эстетически преобразовать аномалии повседневного словоупотребления, обусловленные автоматизмом, и обмолвки; иногда она вбирала в себя узко «семейный» жаргон путем художественной имитации тона «добро-го знакомого». И во всех этих и других видах она могла вовсе не предполагать за собой действия, и эстетическое восприятие тогда в речевом «издевательстве» должно было искать полного своего завершения.

В 40-х годах, когда выставлены были новые принципы обрисовки чиновника и широкое пользование косной разговорно-речевой стихией — исключительно в комических эффектах — могло нарушить общий тон новеллы, чиновники — герои «натуралистической» повести старались больше молчать или же говорить языком самих авторов. Так, например, у Буткова, у Гребенки. И вот Достоевский берет на себя труднейшую задачу — выработку слога «очеловеченного» чиновника. Мелкий чиновник впервые у Достоевского говорит так много и с такими тональными вибрациями. «Москвитянин» отметил это: «Макар Девушкин... переписывает, хотя, судя по слогу его писем и по многим размышлениям очень верным, обнаруживающим ум наблюдательный, можно бы было предположить, что он... не лишен способностей, как Акакий Акакиевич» («Москвитянин», 1846, ч. I, № 2, стр. 167) *. Новая психологическая мотивировка преображала установившиеся «натуральные» формы чиновничьей речи. И притом реформатор исходил из того же образца, откуда шли все другие «натуралисты»: речь Девушкина создавалась на основе «слога лиц, выводимых Гоголем» («Москвитянин», 1846, ч. I, № 2, стр. 169). Это заметил С. П. Шевырев. И не он один: разговорно-речевая основа писем Девушкина, восходящая в формальном генезисе своем к речам гоголевских героев, бросилась в глаза большинству критиков «Бедных людей» («Московский литературный и ученый сборник на 1847 год», стр. 27 **; Страхов — «Отечественные записки», т. 170 ***).

Вместе с тем критика поняла и то, что стиль Девушкина возбуждал особенные художественные беспокойства и старания Достоевского. «Мы уверены, — писал К. Аксаков, — что Девушкин (чиновник) говорил, мог говорить точно так, как в повести; но уверены в то же время, что он никогда не писал так; *так может писать сочинитель, поставивший вне себя описываемое лицо*, создавший и ухвативший его своею художественною силою» («Московский литературный и ученый сборник на 1847 год», стр. 27). Так остро и решительно выдвигается Конст. Аксаковым проблема «образа автора» в языковой структуре писем Девушкина. «Этот язык очень изысканный», — писал Никитенко ****. И он отмечал далее в своем критическом очерке, как процесс переработки старых форм в языке Девушкина сопровождался иногда внедрением в общую стройную структуру чиновничьего стиля выражений и фраз, нарушавших его «искусственную простоту» («Я просто не существую...»; «Слушаешь, как начнут они *состязаться*...»; «Сапоги новые с *сладоурастом надеваешь*...»; «*Выбежал в бешенстве неслыханном*»).

Ту же непоследовательность еще более четко отмечал позднее Анненков, утверждая, что в первых произведениях Достоевского «образ рассказчика» служил лишь поводом к игре стилем и к разработке новых приемов архитектоники: «Читатель постоянно занят не рассказчиком, а манерой автора и его приемами, его условным стилем, которые, действительно, в ущерб внутреннему содержанию повести, беспрестанно напрашиваются на ваше мнение, на оценку вашу» («Современник», 1849, № 2, стр. 5—6).

В этом отношении особенно поучительна «нравоучительная» концовка новеллы «Честный вор», когда избранная форма стилизованной речи «бывалого человека» оказалась непригодной для последовательного развертывания оксиморного словосочетания — «*честный вор*», и из-за рассказчика должен был открыто показаться сам автор. Так как оксиморон «*честный вор*» создавался на основе требования «натуральной» школы —

«человечить подлеца», то бывалый человек добросовестно и выполнял эту задачу, а в заключение, с помощью выглядывавшего из-за него автора, даже читал сентиментальное «ндрравоучение» («если уж нужно, чтобы оно было тут») на ту тему, как *порочный человек*, «коль, несмотря на свою порочную жизнь, все еще не загубил в себе всего человека... умрет... не от постыдного дела, а с тоски, потому что все свое самое лучшее... во имя чего человеком еще звался, за ничто загубил... Емеля-то мой, если б остался в живых, был бы не человек, а, примером сказать, плевое дело. А что вот умер с тоски да от совести, так *всему свету доказал на себе, что каков он ни был, а он все человек*» («Рассказы бывалого человека». — «Отечественные записки», 1848, т. 57, стр. 305). Анненков и в данном случае очень тонко определял причины невыдержанности стилистических красок: портной «более походит на ратора, чем на простодушного рассказчика, и за ним беспрестанно выглядывает сам автор, употреблявший его инструментом для совершения чего-то вроде повествовательного *tour de force**». Таким образом, новые стилистические приемы как одна из доминирующих тенденций творчества Достоевского в первый период, связанная с созданием новых форм эйдолологии, — эти приемы бросались в глаза наиболее чутким из его современников.

Устремленность Достоевского в эту сторону засвидетельствована не только его личными признаниями. Ведь и Девушкин постоянно заявляет о себе, что целью своих литературных занятий ставил он формирование стиля. Сначала он жалуется: «Слогу нет, Варенька, слугу нет никакого, хотя бы какой-нибудь был». Но постепенно, с развитием интереса к литературе, стиль у него «формируется»; делается сложнее, разнообразнее как лексический состав его писем, так и синтаксическая организация их. Под влиянием сочинений Ратазиева в слоге Девушкина появляются даже такие символы, как «кровожадный тигр». К работе над стилем побуждает его и Варенька. И превратившись в «сочинителя литературы и пииту», Макар Девушкин прямо указывает: «Начал я вам описывать это все, частью, чтобы сердце отвести, а более для того, чтобы вам образец хорошего слога моих сочинений показать». Никитенко в своем критическом очерке о «Бедных людях» заметил, что стиль Макара Девушкина показывает в нем не только переписчика бумаг, но «истинного сочинителя» («Библиотека для чтения», 1846, № 3, отд. V, стр. 34).

И на том обстоятельстве, что Девушкин в своих сочинениях следует поэтике «натуральной» школы, изменяя лишь эмоциональное освещение деталей, к «Бедным людям» относящихся, основаны острые эффекты художественной структуры романа. Таким образом, выбор эпистолярной формы сентиментального, «мещанского» романа позволял «титулярному советнику» выступить самому в звании литератора. Впрочем, эта мысль глубже и всестороннее раскроется после сюжетно-композиционного анализа «Бедных людей».

§ 3. В «мещанском» романе типа «Тереза и Фальдони», облеченном в форму сентиментальной переписки, обычно происходит сплетение двух сюжетных нитей — на фоне общей эмоциональной настроенности героев и их взаимного тяготения, которое трагически разрываемы или смертью, или внешними препятствиями. Ведь уже необходимость пользоваться только письмами (своего рода — монологами) побуждает автора отъединить сферу деятельности каждого из героев. В противном случае

письма не двигали бы данной фабулы вперед, а лишь излагали бы воспоминания о прошлом. Кроме того, при общей сфере действия героев, при их пространственной связанности сама переписка теряла бы психологическую мотивировку. Но зато при обусловленной эпистолярным жанром внешней раздельности двух планов действия еще ярче выступает их эмоциональная сплетенность. Поэтому к вопросам о двух сюжетных линиях присоединяется как основная проблема «синтагматики» сюжетных морфем в динамическом течении романа. С ней связано объяснение внутренней последовательности эмоциональных перебоев в чередовании писем.

Таким образом, встают три проблемы сюжетосложения в «Бедных людях»:

1) о морфологическом составе сюжетного остова писем Вареньки Доброселовой, о генезисе их частей, о приемах претворения их в органическое целое и о телеологии этого акта;

2) о сюжетной канве писем Макара Девушкина, о ее связи с теорией сюжета «натуральной» школы и об ее динамическом развитии в романе;

3) о сюжетной архитектонике романа, т. е. о приемах сплетения двух сюжетных нитей, об их узлах и их разрывах.

1. История Вареньки Доброселовой в основных чертах — традиционный остов сюжета сентиментального романа. Его, например, находим в романе одного из знакомых Макару Девушкину писателей — Дюкре дю Мениля — «Катенька, или Найденное дитя. Истинное происшествие, описанное Дюкре де Менилем» (СПб., 1820). Цецилия дю Ранвиль лишается отца и матери. Еще до их смерти семью дю Ранвиль постигло разорение, которое заставило их всех переехать в город. Вследствие гнусной интриги г-жи де Линваль, называвшей себя двоюродной сестрой покойной приятельницы ее отца, Цецилия, усыпленная сонным порошком, лишается чести. Виновник ее бесчестия — Сен Анж впоследствии соединяется с нею.

Эта фабулярная схема была очень популярна в 40-е годы. Например, в VII томе «Финского вестника» (ценз. разр. в декабре 1845 г.) А. Вилламов в рассказе «Встреча на Невском проспекте» описывает историю бедной сироты Каролины, которая после разорения и смерти родителей своих доверилась одной благодетельнице — г-же Б. и была продана ею мнимому родственнику — мужчине лет 50, с неприятной, отталкивающей физиономией. Падшей девушке при помощи г-на В. удается подняться со дна, и она поступает в гувернантки и, наконец, как счастливая жена надворного советника встречает своего спасителя на Невском проспекте.

Подобная же ситуация вплетена в рассказ М. Воскресенского «Замоскворецкие Тереза и Фальдони» («Литературная газета», 1843, № 7—8). Клавдинька, не зная ни отца, ни матери, живет у принявшей в ней участие Олимпиады Дмитриевны Косточкиной. Та продает ее барону Нигиль. Но случайно дверь из спальни Клавдиньки остается запертой, и преступный замысел не удался.

Схема Варенькиной трагедии, в основных линиях восходя к циклу мотивов, *сросшихся* в некое *тематическое единство*, осложнена внедрением истории студента Покровского. Сами по себе трогательные эпизоды — пробуждения любви к бедному учителю — легко сочетались с историей сироты, имея общее сентиментальное происхождение. Ори-

гинальность Достоевского в данном случае состояла в мотивации этой связи, на фоне в намеках выступающей, но происшедшей где-то за кулисами романа гибели матери Покровского, как ранней жертвы Анны Федоровны, предшественницы Вареньки. Эта завершенная трагедия к тому же как бы освобождала Достоевского от необходимости развивать судьбу Вареньки до биографического конца, настраивая читателя к смутным предчувствиям и контрастным ожиданиям, подготавливая, таким образом, вознесение на трагическую вершину *только одной Девушкина*. Вместе с тем любопытно, что Достоевский рисует тень, следующую за Варенькой. Это — ее двоюродная сестра Саша. Функция этого образа, кроме создания побочного, эмоционально-контрастного семантического плана, была: обострить «детскость» Вареньки в счастливую пору («Я, такая большая девушка, шалила заодно с Сашей»), а затем — сгущать трагизм Варенькиной гибели («ужас! и она погибнет, бедная!») — и подлость Анны Федоровны («Совратила она и двоюродную вашу сестрицу и вас погубила»).

В этой *троичности аспектов*, в которых рисует Достоевский образ девушки бедной и погубленной, — характерная особенность сюжетной композиции романа, определяющая своеобразие Достоевского в переработке традиционной сюжетной схемы. И для конструкции типа Макара Девушкина существенно то, что образ Вареньки оттеняется двумя побочными вариациями его. Ведь к образу Макара Девушкина тоже имеются неполные копии в лице Горшкова и Покровского. Этим приемом группировки образов внимание острее концентрировалось на главных действующих лицах. Дюкре дю Мениль так формулировал это требование сентиментального романа: «Для произведения в душе... приятного занятия надобно концентрировать... внимание читателей к одному... действию и к одному или к двум лицам... Ибо он, не теряя их из виду и на каждом шагу будучи принужден удивляться благородству их действий и возвышению их чувствований, скоро привязывается к их происшествиям, к их бедствиям и к оборотам их состояния» (из предисловия к роману «Юлия»). Но, кроме концентрации внимания на главных персонажах, троичность вариантов у Достоевского выполняет иные, более сложные сюжетные функции. Так, один из литературных родственников Девушкина, старик Покровский, попадает в исповедь Вареньки. Ведя свой род от «Отца Горио» Бальзака, он требовал соответствующих приемов художественного воплощения и стилистической отделки. Рисуя его внешнюю историю теми же мазками, какие находил у Бальзака, Достоевский должен был неизбежно осложнить общий сентиментальный тон рассказа Вареньки совершенно иными эмоциональными впечатлениями. Варенька о своей участи повествовала, помня то правило сентиментализма, которое давно провозглашено было: «Сцены бешенства, мщениия и отчаяния — триумфы обыкновенных романов — мало имеют места в сем роде сочинения. Но так как их нельзя совсем оставить, потому что они, к несчастью, относятся к истории человеческого сердца, то должно представить их в профиль или в некотором отдалении, чтобы они меньше делали впечатление» (Дюкре дю Мениль. Юлия, или История человеческого сердца, т. I. СПб., 1803. Предисловие, стр. 12—13). Психологический же облик бальзаковского героя предполагал более резкие, контрастные приемы рисовки. Достоевский мог лишь приспособить их к общей манере Варенькиной повести.

Таким образом, Достоевский стремится осуществить необычайно оригинальный синтез. Историческая значительность этой задачи откроется шире, если добавить, что образ Покровского (как это, впрочем, и следовало ожидать) вставлен Достоевским в стилистическую оправу «натуральной» поэтики. В самом деле, ведь не случайно, что лишь его одежда постоянно обращает на себя внимание Вареньки, и его внешность описана статически, с подчеркиванием комических деталей, которые выступают как объективные признаки образа, а не как эмоциональные отражения его в «психике» рассказчицы. Достаточно сопоставить описание внешности сына Покровского («С виду он был *такой странный, так неловко ходил, так неловко раскланивался, так чудно говорил, что я сначала на него без смеха и смотреть не могла*») с приемами рисовки старика («Старичок *запачканный, дурно одетый, маленький, седенький*»; «как-то *ежился, как-то кривлялся*; такие *ухватки, такие ужимки* были у него, что *можно было почти не ошибаясь заключить, что он не в своем уме*»; «*шляпа вечно была у него... дырявая, с оторванными полями*»; «старик *охорашивался, оправляя на себе жилетку, галстук, фрак*»; «*краснел, как рак*»; «*смешно нам подмигивал левым глазком*»; «*вот сейчас капнет слезинка с его бледных щек на красный нос*»; и т. п.), чтобы понять всю глубину различия между двумя художественными школами, синтез которых была призвана Варенька осуществить. И еще надо иметь в виду одно стилистическое препятствие, которое суждено было преодолеть сентиментальной сироте: она должна была не излагать в свободной передаче, а изобразить, как старик «смешно изъяснялся», воспроизвести формы речевой экспрессии его. И косная стихия дефективно-разговорного языка, обнаружившая искусство Вареньки в имитации стиля Макара Девушкина («*послушайте... послушайте, Варвара Алексеевна! Знаете ли что, Варвара Алексеевна?.. Так вот, видите ли, и у вас будет что-нибудь подарить, и у меня будет что-нибудь подарить, у нас обоих будет что-нибудь подарить*» и т. п.), внедряется в сентиментальную новеллу.

Таким образом, Варенька в записках своих решительно отступает от канона сентиментализма, жертвуя его заветами во имя «натуральной» поэтики.

И, включив в свою повесть «натуральную» новеллу о Покровском, Варенька завершает ее сценой похорон, где отчаяние отца не только не показано в профиль, а, наоборот, обострено перечислением деталей. И, конечно, эта дробность рисовки сцены, как «одурелый» старик бежал за гробом («*Полю его ветхого сюртука развевались по ветру, как крылья. Из всех карманов торчали книги: в руках его была какая-то огромная книга, за которую он крепко держался*). Прохожие снимали шапки и крестились. *Иные останавливались и дивились на бедного старика. Книги поминутно падали у него из карманов в грязь. Его останавливали, показывали ему на потерю; он поднимал и опять пускался вдогонку за гробом. На углу улицы увязалась с ним вместе провожать гроб какая-то нищая старуха...*»; ср. у Гоголя в «Невском проспекте»: «Ломовой извозчик тащит красный, ничем не покрытый гроб бедняка, и только одна какая-нибудь нищая, встретившись с ним на перекрестке, плетется за ним, не имея никакого другого дела»), мало гармонировала с общими формами сентиментального стиля Вареньки. И чуткий Никитенко отметил, что образ старика Покровского и примененные автором приемы его художественного оформления попа-

ли в несвойственное им окружение. «Сцена похорон... бегство этого бедняка за гробом сына,— писал он,— выходит уже несколько из условий той естественности изображений, которую автор усвоил себе в такой высокой степени. Она несколько изысканна и преувеличена так же, как и ребяческая боязнь отца перед сыном» («Библиотека для чтения», 1846, V отд. № 3, стр. 33—34).

Записки Вареньки, рассчитанные на разрешение сложнейшей художественной проблемы,— вершина ее творческих достижений. В дальнейшем течении романа Варенька — вся в прошлом. Она пассивно уходит под власть элегических дум или «нравоучительных» забот о Девушкине, изредка пугая его призраком своего отъезда (поступление в гувернантки). И этот фон разлуки в письмах Вареньки сгущается с контрастными перебоями. После ликвидации эпизода «с первым искателем» — возбужденно-радостное письмо от 2 августа («мне сегодня как-то необыкновенно весело»), за которым следует отчаянный вопль (4 августа) об «ужаснейших неприятностях» по случаю появления нового претендента — «гадкого» старика. Трагический колорит становится мрачнее; естественно, усиливаются воспоминания о прошлом. Замечательно, что принцип троичности вновь является организующим элементом. Явление двух отвергнутых покупателей контрастно подготавливает возвращение Быкова.

Такова сюжетная схема писем Вареньки Доброселовой и ее генезис. Характер использования этого сюжетного рисунка определяется динамикой романа, приемами пересечения записок и писем Вареньки письмами Девушкина, а также их эмоционально-смысловым параллелизмом.

2. Сюжетная канва, по которой Макар Девушкин излагал эпизоды своих походов, ведет к излюбленным ситуациям новелл «натуральной» школы, хотя они были несколько изменены Достоевским, особенно в зачине. Анненков так характеризовал основные мотивы, канонизованные Достоевским: «Добрая часть повестей... открывается описанием найма квартиры — этого трудного условия петербургской жизни, и потом переходит к перечету жильцов, начиная с дворника. Сырой дождик и мокрый снег, опись всего имущества героя и, наконец, изложение его неудач... — вот почти все пружины, которые находятся в распоряжении писателя» («Современник», 1849, № 2, стр. 10).

В этой схеме ввод в новеллу жильцов того дома, в углу которого помещается герой (ср., кроме «Бедных людей», построение рассказа «Прохарчин»), принадлежит Достоевскому. Едва ли не следует в этом сюжетно-композиционном приеме видеть воздействие на Достоевского романов Бальзака (ср. построение «Père Goriot»). Этот способ рисовки героя на фоне толпы его сожителей от Ф. М. Достоевского перешел к его брату — М. Достоевскому и Я. Буткову (ср., например, новеллу «Темный человек», — «Отечественные записки», т. VII). Уже ироническая характеристика этого приема, свидетельствующая о вырождении его в шаблон, помещается в «Современнике» (1850, т. XIX, № 2, стр. 28—29): «Есть повести и романы, которые словно написаны по известному рецепту. Для составления подобной повести писатель обыкновенно садится на диван и заводит разговор с самим собою... Вопрос: желаете ли вы, любезный друг, написать повесть? Ответ: не худо бы, хотя желанья и немного. Умозаключение: все же лучше написать, потому что впоследствии желанья будет еще меньше.

Вопрос: скажите мне, случалось вам нанимать квартиру — большую, маленькую, с светло-зелеными, или желтыми, или грязными стенами, в каменном... доме, в углу или на даче? Ответ: случалось, и я помню подробности. Умоzakлючение: вот и обстановка готова. Вопрос: а между жильцами не попадалось ли смешных стариков, свеженькой девочки, скряги, гуляки? Ответ: как не быть! Вот и действующие лица. Вопрос: ну, а главное-то, не развертывалось ли между этими жильцами какой-нибудь драмы, хотя, например, с неопытной любовью, с ревностью, с противодействием сердитой хозяйки? Что же нибудь да делали жильцы, о чем-нибудь да думала же хорошенькая девушка? Ответ: драмы-то, правду, сказать, не было, но в жизни все — драма. Микроскопические радости, неудачи и страдания нисколько не хуже других страданий, неудач и радостей. Конечно, драма есть, все есть, и повесть готова». Так «в школе молодого Достоевского» необыкновенно быстро вырождались в шаблонный схематизм и сюжетные и стилистические формы Ф. Достоевского. (Ср. также указание А. Цейтлина — в брошюре «Повести о бедном чиновнике Достоевского» — на язык Потапа Васильевича в повести «Верочка». — «Отечественные записки», 1848 г., № 8, отд. «Смесь».)

И переписка М. Девушкина открывается описанием новой квартиры и сожителей, описанием, которое контрастно в самом начале было прервано воспоминаниями о безмятежной жизни «на старой квартире». Из сонма жильцов затем выделяются Девушкиным, помимо слуг — Терезы и Фальдони, с особыми целями — «чиновник по литературной части» Ратазаяев и Горшков. На почве сношений с Ратазаяевым, произведения которого в отрывках приподнятым восторгом Девушкина эффектно оттеняются как пародический материал, легко было рисовать рост интереса «бедного человека» к литературе. На этом фоне сами письма его начинают выступать как своеобразные литературные упражнения. И тогда получают особое значение для их художественной характеристики те критические замечания, которые посвятил Макар Девушкин «Станционному смотрителю» Пушкина и «Шинели» Гоголя. Эти новеллы являются образцами двух жанров, синтез которых осуществить старался «сочинитель литературы» Девушкин. В повести Пушкина сильнее всего поразил Макара Девушкина личный тон рассказчика и непосредственная простота стиля — «словно сам написал; точно это, примерно говоря, *мое собственное сердце...*». «Станционный смотритель» воспринимается Девушкиным как «сентиментально-натуральная» новелла («нет, это натурально! Вы прочтите-ка: это натурально! Это живет!»). Герой сентиментально-натурального «романа в письмах» как бы подчеркивает, что именно этим тоном искреннего сострадания и сходными приемами рисовки будет повествовать сам он о «нашем бедном чиновнике»: «ведь он, может быть, такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия, Горшков» (стр. 81)¹⁴; «такой же горемыка сердечный...»; «Да и дело-то простое, бог мой; да чего! Право, и я так же бы написал; отчего же бы и не написал?» И не только к Горшкову сентиментальные краски желает приложить Девушкин, но и к себе. Больше того: он не прочь заимствовать оттуда и автобиографические эпизоды («и со мной то же самое может случиться»). И невольно на этом фоне воспринимается эпизод с Девушкиным, когда офицер —

¹⁴ Указания страниц делаются по «Петербургскому сборнику» (СПб., 1846).

Вареньки недостойный «искатель» — его с лестницы «только так вытолкал». От того же «Станционного зрителя» лучи падают на конец истории Девушкина с «овечкой заблудшей» и на средства его утешения в горе. Было бы грубейшей ошибкой характеризовать литературные заявления Девушкина как личную исповедь Достоевского. Ведь «говорит Девушкин», сам же Достоевский, по его признанию, своей «рожи» не показывал. «Образ автора» открывается не непосредственно, а как форма организации образа Девушкина, как «надстройка» над ним. На этом смещении стилей, на выступлении в качестве литератора — и притом в рамках сентиментального романа — самого «бедного чиновника» («вечного титулярного советника») покоились острые эффекты литературных суждений Девушкина. Они осуществляли своеобразные юмористические контрасты, характер которых делается особенно понятным, если привлечь к делу размышления Девушкина о гоголевской «Шинели». Он увидел в этой новелле «пашквиль» на себя и был возмущен ее тематикой, приемами рисовки у ее автора, развитием ее сюжетной схемы. И действительно, Макар Девушкин пишет среди «сочинений» своих новеллу на параллельную «Шинели» тему — «Сапоги», с диаметрально противоположным разрешением ее.

Мотив о сапогах вводится уже при обсуждении новеллы Гоголя: «Конечно, правда, иногда сошьешь себе что-нибудь новое, — радуешься ... сапоги новые, напр., с таким сладострастием надеваешь; это правда, я ощущал, потому что приятно видеть свою ногу в тонком щегольском сапоге, — это верно описано!» (стр. 86—87). И сопоставленный с темой о шинели («что мне за это шинель кто-нибудь из читателей сделает, что ли? — Сапоги, что ли, новые купит?» — стр. 87¹⁵), этот мотив не раз всплывает в переписке Девушкина (ср. стр. 71, 98, 107, 110 и т. п.), получая — согласно желанию Девушкина — иное развитие и сентиментальное завершение: «Добродетель восторжествовала...» и «Федор Федорович, т. е. что я! — ... тот генерал, узнавши... о добродетелях» (стр. 88). Девушкина, «поспешно вынимают бумажник» и «всунули» ему в руки сторублевую. Любопытно, что современники уловили в этой сцене и в связанной с ней психологической трактовке Федора Федоровича контрастный параллелизм с «Шинелью»: «Макар Девушкин обиделся не только за бедного человека, он обиделся и за его превосходительство. Надо прибавить, что его превосходительство выставлен у г. Достоевского человеком благороднейшим и превосходным» («Московский литературный и ученый сборник на 1847 год», стр. 33)*. Вместе с тем враждебная Достоевскому критика остряла над привязанностью Девушкина к теме о сапогах: «Заметим, что Девушкин в большей части писем своих беспрестанно толкует о бедственном состоянии своей обуви, о сапогах своих. Это его — *idée fixe*. С сапогами своими он никак не может расстаться. Он все с ними носит и возится так, что весь роман написан à propos de bottes. В одном месте (стр. 132) Девушкин говорит даже: «Маточка, все мы, родная моя, выходим немного сапожники» («Северная пчела», 1846, № 22).

Таким образом, Макар Девушкин, как «любовник» сентиментального романа, культивирует манеру рассказа, окрашенную тоном личного сочувствия, глубокой заинтересованности самого автора. Потому он не

¹⁵ Ср. в другом месте: «...по мне все равно, хоть бы и в трескучий мороз без шинели и без сапогов ходить» (стр. 110).

хочет замечать трогательного эпизода в «Шинели», представленного хоть и в риторических формах, но как «объективно» данный, — без моральных и сентиментально-гражданских рассуждений со стороны автора, без «авторской» оценки «личности» Акакия Акакиевича¹⁶. «Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали, — что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей не заслуживал...» (стр. 88). И, в противовес «Шинели», Макар Девушкин в иных тонах творит повесть «Сапоги».

Эффекты юмористического характера, скрытые в этом контрастном сопоставлении, которое было обусловлено смещением стилей — от автора к самому «титулярному советнику», особенно ярко обнаруживались, когда Макар Девушкин, взяв на себя реабилитацию новых приемов изображения «титулярного советника»¹⁷, начинает своим стилем излагать принципы теоретиков натурализма и их общественно-гражданскую проповедь. Тогда в структуре «Бедных людей» начинают явственно проступать, как новая «оболочка», черты «образа автора». Этот образ конструируется как форма отношений между образом Макара Девушкина и выступающим в его письмах миром «литературной действительности».

Но разительнее всего было то, что сам Макар Девушкин в сюжетах своих новелл и в приемах художественного воплощения природы следовал поэтике натурализма, лишь обвевая ее сентиментальным дыханием; и то далеко не всегда, а лишь когда о «бедных людях»¹⁸ речь шла. Ведь все то, что ставится в упрек автору «Шинели», Макар Девушкин пишет о себе, но в ином эмоциональном освещении. Так, он восстает против «пашквилянтов неприличных», которые «смотрят, что, дескать, всей ли ногой на камень ступаешь, аль носочком одним; что-де вот у такого-то чиновника, такого-то ведомства, титулярного советника, из сапога голые пальцы торчат, что вот у него локти продраны — и потом там себе это все и описывают, и дрянь такую печатают...» (стр. 98). Но сам тут же заявляет о себе, что у него «сквозь одежду голые локти светятся да пуговки на ниточках болтаются» (стр. 98). Описывая путь свой к росговщику, он замечает: «...у самого Воскресенского моста у меня подошва отстала, так что уж и сам не знаю, на чем я пошел» (стр. 111).

Словом, все то вешное наполнение, та регистрация деталей, все те приемы рисовки (не говоря уже о лексике и строении фразы), которые были характерны для новеллистов «натуральной» школы, выступают и в письмах Девушкина¹⁹. И с этой точки зрения чрезвычайно интересно отметить, как, излагая своими словами тематику «Станционного смотрителя», Макар Девушкин производит своеобразные сти-

¹⁶ За это упрекал Достоевского Имрек* в «Московском литературном и ученом сборнике на 1847 год».

¹⁷ Ср. рассуждение о «крысе» (стр. 61—62), о себе как о «человеке добром» (стр. 60) и мн. др.

¹⁸ Ср. с этим характеристику «бедного человека» (стр. 97) и постоянные указания на «амбицию».

¹⁹ Ср., например, оценку общественной значимости чиновника путем проекции на «письмо»: «письмо мое довольно четкое и красивое...» (стр. 85); «зато деловой, перо у него чистый английский почерк» (стр. 101).

листические перемещения и дополнения в духе «натуральной» (гоголевской) школы: «Я прочел, что он спился, грешный» (у Пушкина «спился» — выражение «пивоваровой жены»); «плачет жалостно, грязной полой глаза утирая» (у Пушкина: слезы «живописно отирал он своею полою») и др.

И этот «натуральный» колорит писем Девушкина чрезвычайно рельефно выступает, когда наш «сочинитель литературы» начинает писать «сатирически».

Вот — приемы портрета в его стиле: бессистемно нагроможденные эпитеты — с чередованием отрицательных внутренних и внешних признаков, с особенным тяготением к подчеркиванию комизма одежды и наружности.

Фальдони: «Он рыжий, чухна какая-то, кривой, курносый, грубиян» (стр. 18).

Тереза: «Что она такое на самом-то деле? худая, как общипанный, чахлый цыпленок» (стр. 18).

Портрет скупого Емельяна Ивановича выдержан в «плюшкинских» красках: «седенький, глазки такие вороватенькие, в халате засаленном и веревочкой подпоясан» (стр. 113).

Вот — баба (не из «Повести» ли «о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — Агафия Федосеевна?): «Завизжала, затрещала глупая баба... да и пошла причитать про нелегкое...»

Нет нужды приводить параллели из новелл «натуральной» школы. Справку у Гоголя может навести всякий. Для выяснения сюжетно-композиционной схемы писем Девушкина моих указаний достаточно. Проблема о стиле Девушкина — одна из интереснейших в истории литературы и требует специального исследования. Но и без него ясно, в каком направлении должен идти наблюдатель сюжета: увлечение Макара Девушкина актрисой, эпизод с неудачными попытками займа, словом, весь мир чиновников, стоящий за спиной Девушкина, и все позы его героев — перешли в «сочинения» самого «бедного» человека от его литературных любителей, от «натуралистов».

Таким образом, Макар Девушкин, так же как и Варенька, стремился к достижению синтеза «натуральных» и сентиментальных форм, но осуществлял эту задачу глубже, оригинальнее и, главное, современнее. У него на «натуралистический» фон ложились сентиментальные излияния, и сентиментальным *moralités* давалось «филантропическое», социалистическое истолкование в духе идеологов натурализма (Белинский). Макар Девушкин, щеголяя своим чиновничьим стилем, созданным по гоголевским оригиналам, от имени всех «титularных советников» и «бедных людей» вообще не только давал санкцию новым веяниям в недрах «натуральной» школы, ломая ее отживающие формы и пародируя «литературных тлей», но и выступал как один из передовых и талантливейших провозвестников и творцов новых художественных форм.

Между тем у Вареньки было наоборот: основу ее писем составляли традиционные темы и стилистические достижения сентиментализма²⁰.

²⁰ Любопытно замечание «Финского вестника» (1846, т. IX): «При создании ее (Вареньки. — В. В.) присутствовала мысль гоголевского «Невского проспекта», только взятая в обратном смысле. Да не подумают, что бы мы с натяжкой отыскивали это сходст-

Они служили апперцепирующей массой. «Натуралистические» (гоголевские) приемы, в них вливаясь, то незаметно растворялись, то резко выделялись, обособленно заполняя некоторые отрывки и лишь внешне соприкасаясь с общим фоном, как масло на воде.

В таких чертах обрисовываются общие сюжетно-композиционные тенденции писем Макара Девушкина и Вареньки, связь их на почве взаимодействия сентиментальных и «натуральных» приемов и глубокое различие в характере осуществляемого синтеза.

Вместе с тем из этого общего обзора становится ясным то глубокое чутье (пророческое), с каким Достоевский уловил в еще не определенных суждениях современности зародыши будущего развития литературных форм. И, уяснив свое историческое назначение, он с поразительным искусством и силой художественно взрастил их, тем самым обрекши на гибель формы натурализма, уже отстоявшиеся.

3. Достоевский — истинный воскреситель обновленного сентиментализма и создатель новых форм «натуральной» школы, на основе новой трактовки гоголевского стиля вырабатывавшихся.

Синтез художественный, которого достиг Достоевский в первом романе своем, «Бедные люди», не только отвечал смутным предчувствиям его единомышленников по литературным симпатиям (ср. быстрое усвоение художественных приемов Достоевского группой писателей: М. Достоевским, Я. Буктовым, Плещеевым, Салтыковым-Щедриным, Алекс. Пальмом — его рассказы «Один день из будничной жизни, петербургская повесть». — «Московский городской листок», 1847, № 110—118: «Любовь и скрипка». — «СПб. ведомости», 1849, № 4 и 5) и поэтически реализовал теоретические устремления «натуральной» критики, тем самым разъяснив их самим идеологам: он — по силе эстетической законченности и гармонической связности частей оказался «вечным»...

Поэтому, хотя бы для скромного приближения к эстетическому восприятию целостной структуры романа, необходимо еще взглянуть в пути, по которым шло сцепление и сплетение писем Макара Девушкина и Вареньки. Ведь здесь осуществлялся новый синтез, в результате которого литературные выступления Девушкина и письма бедной сироты сделались частями новой, единой художественной композиции. И здесь Достоевский не прятался за спины героев своих. Он уже сам оказывается «сказочником», который «всю подноготную в земле вырывает» (эпиграф из В. Ф. Одоевского) *. И результатом синтеза двух монологических линий явилась трагедия. Проблема «образа автора» в ее структуре — задача отдельной работы. Сейчас же предо мною — вопрос сюжетной архитектоники «диалога» в письмах.

В архитектонике романа, в системе следования писем, по которой воссоздается динамика художественного «действия» и от которой зависит эстетическая закономерность смены и перебоев эмоциональных «на-

во». Это сходство по контрасту обусловлено возвратом Достоевского к сентиментальным образам, путем преодоления и осложнения которых шел Гоголь в «Невском проспекте». Ведь сентиментальная традиция в совершенно иных типах представляла тему падшей женщины, чем школа Ж. Жанена, к которой примкнул Гоголь в «Невском проспекте». Так, в романе Дюкре дю Мениля «Юлия, или История человеческого сердца» (т. II, стр. 24) читается: падшие девушки готовы употребить «руки свои к услугам... повиновались бы... благодарили и почитали как бога того господина, который бы дал им покой, пропитание и одежду без всяких при том худых намерений».

пряжений и разрешений» в акте художественного понимания, — бывает важен пейзаж, иногда лишь как намек, соответственно настраивающий. И в «Бедных людях» есть этот пейзаж — то описываемый, то незримый, по датам писем угадываемый. *От радостного весеннего утра с мечтаниями нежными* через надежды весенние неоправданные («Я весне-то обрадовался дурак-дураком» — стр. 12) зримый пейзаж писем Девушкина *переходит к летнему «дождю и слякоти»* («На ту пору дождь, слякоть, тоска была страшная...» — стр. 94; «Дождь был такой, слякоть такая была сегодня» — 5 августа — стр. 111). И затем на *фоне осенних туманов* (5 сентября) и *грязи — с временным прояснением погоды* по случаю получения Девушкиным помощи от его превосходительства («И погода-то такая замечательная сегодня, Варенька, хорошая такая» — стр. 142) — в *осенний дождь* совершается трагический разрыв Девушкина с Варенькой.

И не характерно ли, что в письмах Вареньки нет полного гармонического соответствия тем картинам природы, которые рисовал в своих письмах Макар Девушкин? Нет *весны* у Вареньки. Больше того: это она разрушает радость весны у своего «покровителя». Лишь *лето* и *осень* описывает Варенька в письмах своих. Так — в дневнике и в письмах к Девушкину. На *фоне летнего пейзажа* («рощи густой, зеленой, тенистой, раскидистой»), выступающего в красках романтического стиля («как будто кто зовет туда, как будто кто туда манит»), рисуется счастливое детство в зачине записок. А далее — до конца *осень*: осенний, но ясный, дневной пейзаж деревни в разлучный час — в контрастном сопоставлении с грязной осенью Петербурга... И снова — ясная осень, но уже петербургским утром — при вступлении в новую жизнь у Анны Федоровны... И на «*глубокой осени*», на днях «печальных и грустных, как угасающая бедная жизнь умирающего», «среди дождя, ветра и изморози, лицо секущей», обрываются записки Вареньки. Таково движение пейзажа в ее записках о прошлом.

И в письмах о днях текущих с описания *летней зелени островов* начинаются картины природы у Вареньки. Но это — пейзаж «вечернего затишья», бледного умиротворения возвращающейся к жизни Вареньки. И главным действующим лицом на фоне его является Макар Девушкин. Пейзаж освещается не столько эмоциями Вареньки самими по себе, сколько отношением к ним Макара Девушкина. «Кусточек ли, аллея, полоса воды — уж вы тут так и стоите передо мной, охорашиваясь, и все в глаза мне заглядываете, точно вы мне свои владения показывали» (стр. 59).

Таким образом, лик Вареньки как бы обособляется от динамики пейзажа, а в параллель с движением пейзажа бегут лишь, меняясь, эмоции Девушкина, для контрастного оттенения которых иногда нарушаются меланхолические воспоминания и предчувствия Вареньки. И не случайно, что еще раз в письмах Вареньки дана ссылка на *утро осеннее*, «свежее, яркое, блестящее», как повод к ассоциациям об осенних счастливых днях «золотого детства» (картины озера, леса — с разных точек зрения) — в контраст с «тусклым», «темным» настоящим. Следовательно, здесь пейзаж писем Вареньки сам по себе *действия вперед не двигает*.

Эта особенность в характере рисовки пейзажа у Вареньки выделится ярче, если вспомнить, что описание летней рощи в зачине ее записок выброшено Достоевским при переработке «Бедных людей» —

с сохранением осенних картин золотого детства в письме от 3 сентября.

Лик Вареньки, таким образом, остается только *в ореоле осенней природы*.

Естественно, эмоциональные впечатления, которые создаются трагически густеющим от весны к осени с контрастно расположенными просветами пейзажным фоном, сосредоточиваются вокруг образа Девушкина.

Этой концентрацией достигается то, что само отношение Вареньки к этому пейзажу, изменяющемуся с бегом дней, начинает восприниматься сквозь призму той связи, в которую к нему метафорически поставил Вареньку Девушкин.

Ведь по линии этих временных переходов двигается в письмах Девушкина сравнение Вареньки с «птенчиком». «Вы уж подлинно, как *пташка весенняя, порхнули* из комнатки» — такой является Варенька Макару Девушкину *в утро его весенних восторгов*. Но с августа 4-го начинается его предчувствия, что Варенька у него *«улетит, как пташка из гнездышка, которую совы-то эти, хищные птицы, заклевать собрались»* (стр. 106).

Такова одна из нитей романа, объединяющих его архитектуру. Но, конечно, яркое своеобразие связи его частей обнаружится лишь при рассмотрении эмоционального смыслового соответствия в процессе чередования писем. Наблюдение над датами их точно так же помогает выделить акцентно-вершинные места.

Роман открывается вдохновенной речью счастливого любовника. За патетическим возгласом следует обрыв, заполненный воспоминаниями нежными, и в повествовательном тоне, окрашенном сентиментальным лиризмом, выступает рамка, в которую вставлено первое письмо (*условная символика* влюбленных, с комическим пояснением: *«и писем не нужно»*, и весенние сентиментальные подарки — «бальзаминчик» и «геранька»). Оно начинается «докладом», составленным, однако, из пересказа «стихов» о весне и мечтаниях нежных, и ассоциативным скачком переходит в зачин «натуральной» новеллы (описание квартиры). Варенька вечером того же дня осмеивает «утро канцелярской любви» Девушкина. Все ее письмо — контрастный отклик на экспрессивные формы и эмоциональное содержание полученного послания. Ядро, в котором заключены некоторые намеки на трагическое прошлое и возможность его раскрытия в письмах («Назад и посмотреть страшно. Там все такое горе»), совсем затенено²¹ эмоциональными отголосками на сообщения Девушкина *«по пунктам»*. И контраст обнаруживается даже в обращении официальном: «*М. г., Макар Алексеевич!*» Таким образом письмо, Вареньки как бы направлено на разрушение позиции, в которую ставит Девушкина семантика первого письма. Восторгу и самоотверженному довольству «любовника» противопоставляется томительное ожидание неизвестной будущности — и тоска, и скука (несмотря на объективно данный параллелизм настроения: «сегодня я тоже весело встала...»). Прием драматического контраста определяет динамику переписки.

²¹ Ср. просьбу Девушкина: «Как можно подробнее напишите». Варенька ее небрежно возвращает: «Да! чуть было не забыла: непременно напишите все, как можно подробнее, о вашем житье-быть...»

И ответное сумеречное письмо Девушкина расставляет героев романа по новым местам. Попадая в унисон грустной концовке Варенькина письма («знать уж день такой». — «Да, маточка, да, родная моя, знать уж денек такой на мою долю выдался!») и заимствовав у ней то же официальное обращение («Милостивая государыня Варвара Алексеевна!», ср. в первом письме: «Бесценная моя, В. Ал.!»), Девушкин решительно отрекается от сентиментально-влюбленного тона первого письма («не пускаться бы на старости лет с клочком седых волос в амуры да экивоки...»; «досадно, что я вам-то написал так фигурно и глупо...») и от романтических «стишков». И далее, подбором соответствующих деталей («приплелся», «в спину... надуло», «на старости лет с клочком... волос...») и контрастным противопоставлением «голой природы» романтическому преобразению («это мне все сдуру так показалось...»), Макар Девушкин рассеивает эмоциональные впечатления первого письма и предстает как «родственник» (с отеческою приязнью) и покровитель Вареньки, ее «бескорыстный друг». И для освещения этого облика, так непохожего на романтический, он, воспользовавшись ассоциацией по контрасту между квартирой новой и старой, описывает свою прошлую личную жизнь стилем «незатейливым». Окончательная санкция, так сказать, Макара Девушкина в роли почтенного «друга и благодетеля»²² Вареньки с указанием на защиту ее «от злых людей, от их гонения и ненависти» — произведена Варенькой в письме 9 апреля с концовкой смиренной, но развертываемой в романе контрастно: «...имею пребыть наипреданнейшею и покорнейшею *услужницей вашей*»

Таким образом, осуществляется отрыв героев от шаблонных ролей сентиментального «мещанского» романа: Макару Девушкину, как покровителю беспомощной сироты, отдается право двигать действие; Варенька же лишь скромными намеками подготавливает ввод записок о прошлом, с 9 апреля начиная жаловаться на болезнь.

И тогда в письме от 12 апреля Макар Девушкин отдается свободно «натуральному» творчеству, юмористически развенчивая старых любовников, живших в Лионе, — Терезу и Фальдони, и вводит повесть о Горшкове, устанавливая круг приложения сентиментальных форм и их идеологическую мотивировку («мысль о бедняках»).

В связи с окутывающим конец и зачин письма «унынием» по поводу болезни Вареньки рефрен письма, помимо обычных извинений за стиль, окончательно хоронит весенние восторги: «Уж эти мне петербургские весны, ветры да дожди со снежочками — уж это смерть моя, Варенька!» (стр. 20).

Так определяется роль Девушкина в романе и в связи с этим — обстановка его личной, домашней жизни. Поэтому для *весенних писем материал исчерпан*. Естественнo, внимание переносится на параллельное раскрытие облика Вареньки. Пока он дан лишь в противоречивом эмоциональном ореоле («ветреной» и насмешливой несчастливцы) и в смутных намеках на трагическое прошлое.

Выдвигается болезнь Вареньки, обуславливающая перерыв писем (сначала небольшой — от 12 по 25 апреля), так как именно *в отсутствии их и ощущается в это время действие*. «Я и то, маточка моя, ангельчик, я вас почти совсем не покидал во все время болезни вашей,

²² И окончательное погребение сентиментально-влюбленного тона («я же полагала, что вы сами в своем письме хотели посмеяться»).

во время беспамятства-то вашего», — поясняет в *post scriptum*'е Девушкин. В период этой болезни внедрены два письма — одно Вареньки в преддверии болезни, называющее имена действующих лиц ее драмы и подготовляющее к ее восприятию; другое — Макара Девушкина — в исходе болезни, рисуящее обстановку Варенькиной болезни, хлопоты Девушкина, намекающее на расходы его как источник будущих коллизий и в то же время касающееся литературных вкусов Вареньки. Так подготовлен ввод записок Вареньки. Он мотивирован желанием сделать Девушкину «что-нибудь угодное и приятное за все его хлопоты и старания».

«Записки» Вареньки ею самой разделены на две главы: «Детство» и «Отрочество». Первая из них в контрастных тонах рисует детскую (до 14 лет) *жизнь Вареньки в деревне и в Петербурге — на фоне истории ее отца*²³ — с противопоставлением эмоциональным зачина концу («детство мое было самым счастливым временем моей жизни» — «тяжкое было время...»; «раннее летнее утро» деревни — осеннее утро Петербурга при переезде к Анне Федоровне).

Вторая глава записок, естественно, в параллель с первой, должна была закончиться *смертью матушки*. В ней тот же общий тип строения — с контрастным обрывом посередине («*Это был лучший день в целые четыре года моей жизни... А теперь все пойдут грустные, тяжелые воспоминания...*»), с *тональностью восходяще-нисходяще-восходящей*. Но в эту часть записок введена «натуральная» новелла о старике Покровском, и этот уклон к «натурализму» сказывается и в некоторых внешних особенностях ее архитектоники. Любопытно, что здесь зачин — «новоселье» — дает возможность Вареньке характеризовать по очереди жильцов дома Анны Федоровны и свои взаимоотношения с ними (ср. частый зачин «натуральной» новеллы в обработке Достоевского). Обострение интереса к бедному студенту мотивирует (стр. 35) «несколько слов об одном самом странном, самом любопытном и самом жалком человеке» — стороннем посетителе дома Анны Федоровны. Но поставленная в определенные сюжетом грани, *Варенька* могла рассказать «историю этого бедного старика» лишь *со слов студента Покровского*, т. е. на фоне его детства и отрочества. Это — *Vorgeschichte* героев. Вслед за этим, возвращаясь к автобиографической канве, Варенька всецело сосредоточивается на Покровских, из которых сын должен быть стержнем сентиментальной повести о трогательном зарождении первой девической любви к бедному учителю, отец — героем юмористической новеллы с трагическим обрывом (подготовление к трагическому исходу историй других «бедных людей» — Горшкова и Девушкина).

Таким образом, *матушка отходит на задний план*: ее болезнь — лишь фон сближения Вареньки с бедным студентом. И в этом — резкое отличие повести об отрочестве Вареньки по сравнению с рассказом о детстве. Поэтому-то и смерти матушки предшествует трагическая вершина всех «записок» — смерть и похороны Покровского. Более детальный анализ записок легко может привести к выводу, что,

²³ Эта связанность детства с судьбой отца подчеркивается повторением вступления: «Мне было только четырнадцать лет, когда умер батюшка» (стр. 24) — перед эпилогом, намечающим переход к отрочеству: «Мне тогда только минуло четырнадцать лет» (стр. 30).

при параллелизме (правда, осложненном вставками) в распределении эмоциональных акцентов по главам, композиция их в целом повторяет с более высокими тонами тот же «мелодический» рисунок, что и отдельные главы.

«Записками» разъяснено прошлое и настоящее Вареньки: «любовники» безвозвратно ушли в прошлое. *Весна окончилась...*

Письмом Вареньки от 11 июня открывается «лето». Это письмо и ответное письмо Девушкина являются, так сказать, *увертурой*. Далее датами писем устанавливается *разграничение двух периодов летней переписки*: на 8 июля первый период обрывается; следующее письмо отделено *двадцатидневным промежутком* (июля 27) и знаменует решительный эмоциональный сдвиг в развитии всего романа — *трагический перелом к осени разлучной*, которая опять-таки выделяется ясными композиционными указаниями — предшествующим перерывом в переписке и «увертурой» Вареньки (письмо от 3 сентября).

В параллель с зачином «Бедных людей», рисуящим наступление *весны, летняя переписка также открывается описанием «зелени» островов*. Пейзажем уже определяется общая эмоциональная основа последующих писем — «вечернее затишье» в судьбе бедных людей. И так как этот пейзаж для Вареньки исполнял еще специальную функцию, возвращая ее от прошлого к жизни в настоящем, то — в параллель с ожиданием стихов Варенькой, при описании Девушкиным весеннего пейзажа, — теперь Макар Девушкин напоминает ей о том же: «...а я-то думал, маточка, что вы мне все вчерашнее настоящими стихами опишете» (стр. 59). И присоединяет коварный намек: «...а вот у меня так нет таланту. Хоть десять страниц намарай, никак ничего не выходит... Я уж пробовал».

Но вместе с рисовкой пейзажа Варенька в первом летнем письме своем намечает и тему, которую затем и начинает разворачивать Девушкин. Это — тема о «*добром сердце*» Макара Девушкина. И тот, откликаясь на призыв, указывает на плоскость, в которой надо развивать этот мотив. Это реабилитация «*крысы-чиновника*», мелкого переписчика, из которого «чуть ли не бранное слово сделали; до сапогов, до мундира, до волос, до фигуры моей добрались, — все не по ним, все переделать нужно».

Таким образом, из этой увертюры становится ясным, что на фоне наступившего «затишья» Макар Девушкин займется пропагандой новых приемов изображения «крысы-чиновника». И здесь уже заключено ожидание перевода этой проблемы в сферу *литературных* исканий и суждений. Но этот сдвиг осуществляется не сразу. Варенька (письмо от 20 июня) еще раз как бы напоминает о конкретной обстановке романа²⁴ и, вместе с тем, разъясняет, что продолжения ее записок не будет. Девушкин (июня 21) также *подтверждает* впечатление семейного затишья («Ну, точно домком и семейством меня благословил господь!») и подготавливает к восприятию своих литературных увлечений («сегодня собрание: *будем литературу читать. Вот мы теперь как, маточка, — вот!*»). Вслед за тем (в письме от 22 июня) он рисует сцену, возбуждающую (не смех) *сострадание*, из истории «крысы-чиновника» Горшкова, как бы предпосылая изложению новых принципов изображе-

²⁴ «Вы хоть дальний родственник мой, но защищаете меня своим именем» (стр. 64)

ния — их конкретную иллюстрацию (ср. с этим своеобразное использование в новом эмоциональном свете «грязных» подробностей: «...отец сидит в старом засаленном фраке на изломанном стуле. Слезы текут у него, да, может быть, и не от горести, а так, по привычке, глаза гноятся» — стр. 65—66). Вместе с тем самый выбор мотива (лишение ребенка) настраивает предрасположенно к восприятию впечатлений Девушкина от «Станционного смотрителя». Смутными эмоциональными намеками, которые, возникая, растут в еще неопределенном предчувствии каких-то связей Девушкина с литературой, — достаточно мотивирован переход его в среду литераторов как «сочинителя литературы», хотя бы с юмористической окраской. И именно эту функцию — конденсации комического тона, которым обвеивается зарождение литературных симпатий Девушкина, выполняет письмо Вареньки (от 25 июня), изобличающее «высоту» эстетического чутья его («Посылаю вам *вашу книжку* обратно. Это *пренегодная книжонка!*»). И на этом фоне осуществляется пародия на «литературных тлей». («А вот *обещался мне Ратазеев дать почитать чего-нибудь настоящего литературного...*»; «Ратазеев-то смекает,— *дока!* Сам пишет, ух, как пишет! *Перо такое бойкое и слогу пропасть...*» — стр. 67). Девушкин всей душой тянется к литературе.

После всех этих рассуждений Девушкина, его критических оценок, его мечтаний о литературной карьере — был расчищен путь к проповеди им своей «поэтики», путь к осуществлению им своего синтеза художественных форм. Но для того чтобы канва самого «мещанского» романа не скрылась совсем за этими «литературными занятиями» нового «пииты», Варенька в письмах слегка пугает его призраком своего ухода к «чужим людям» (эпизод с возможностью поступить в гувернантки), в то же время посылая ему «Станционного смотрителя» Пушкина и «Шинель» Гоголя, т. е. те новеллы, синтез которых затем сам Макар Девушкин осуществит в повести о своей жизни.

Макар Девушкин, рассеивая Варенькину «блажь» без особенно тревожных эмоциональных переходов, напротив, даже подчеркивая расцвет летнего благополучия («У нас вам тепло, хорошо — *словно в гнездышке приютились*» — стр. 79), продолжает возвращаться в круг литературных вопросов.

Новелла Пушкина побуждает Макара Девушкина не только к санкции в ней осуществленных форм и к намекам на будущее сходство своей судьбы с «беднягой» Выриным, но и к проекции ее содержания в свое *настоящее* в виде совета Вареньке: «...книжку вашу еще раз прочтите, *со вниманием прочтите*; вам это *пользу принесет*» (ср.: «выкиньте, ради бога, из головки своей все эти вольные мысли... вздорных советов и наговоров не слушайте...»).

Теми же композиционными средствами, какими подготавливается восприятие и оценка Девушкиным «Станционного смотрителя», производится ступенчато ввод литературных суждений его о гоголевской «Шинели». Им контрастно предшествует накануне описанный совершенно в гоголевских тонах и стиле эпизод об увлечении юношеском Макара Девушкина «актриской» — «канарейкой», эпизод, который подготовлен письмом Вареньки (от 6 июля) о предполагаемом путешествии в театр. И новый контраст осуществляется при оценке «Шинели»: узнавая в образе Акакия Акакиевича «пашквиль» на себя, Макар Девушкин возмущенно отрицает. «что бы был такой чиновник».

Так на фоне летнего «затишья» определилась художественная позиция Девушкина и дальнейшая концепция романа.

С письма Вареньки от 27 июля происходит перелом романа к трагическому концу и, вместе с тем, осуществляется перераспределение ролей: Варенька теперь выступает *в образе благодетельницы падающего Девушкина*.

Перерыв в письмах дает возможность использовать композиционный прием загадок: вновь, как и в начале романа, читатель попадает в самый разгар событий трагических, которые лишь постепенно выясняют перед ним резкие изменения в ситуации, мотивированные хронологическим промежутком²⁵. Напряженный, эмоционально-приподнятый тон звучит с первых строк писем, настраивая к еще более тревожным ожиданиям.

Такая внезапная перемена в темпе и направлении действия («последние происшествия и письма ваши испугали, поразили меня...») требует разгадки. Постепенно туман рассеивается. Уже в письме от 27 июля Варенька со слов Федоры открывает отчаянное положение Девушкина и его пьяные похождения. Но даются смутные намеки на «историю с офицерами».

Вместе с тем Варенька в письме своем указывает Девушкину новую сферу для описаний, новый материал для писем: «Что скажут *ваши начальники*, когда узнают настоящую причину вашего отсутствия?» До сих пор из круга чиновников, переносившего действие *в мир канцелярии*, лишь мелькнуло случайно имя Евстафия Ивановича. Теперь «отвратительный порок» квалифицируется как *преступление против «службы и должности»*. И вот Макар Девушкин начинает «неровным слогом» *рисовать себя в гражданской жизни на фоне своих сослуживцев и вообще чиновничьей среды* (письмо от 28 июля). Внедряются посторонние эпизоды из этой сферы для иллюстрации случаев личной жизни («о том, как Аксентий Осипович дерзнул на личность Петра Петровича»), и сам Макар Девушкин переносит центр действий из квартиры своей в канцелярию — в связи с хлопотами о займе денег. Это перемещение сферы описаний ощущается как развитие тех принципов изображения «бедного человека», которые уже были намечены Девушкиным при разборе гоголевской «Шинели» (ср. письмо от 1 августа об амбиции бедного человека и о «пачкунах»). Вместе с тем эпизод с офицерами воспринимается как уже подготовленный намеками при обсуждении «Станционного смотрителя». Параллельно с введением новой вереницы образов идет развитие взаимоотношений Девушкина и Вареньки. Но на изменившемся эмоциональном фоне в контрастном освещении выступают теперь ранее окружившие Девушкина лица (жильцы его дома).

Со 2 августа «сброд всяческого бедствия» как будто начинает рассеиваться. Эмоциональный тон писем преобразуется. Варенька уверена, «что все уладится» («Мне сегодня как-то необыкновенно весело»). Правда, и сюда проникло смутное предостережение, настраивающее на предчувствие темное, но оно замаскировано: оно дано лишь как подозрение Федоры («подозревает она, что все мои последние неприятности не чужды Анны Федоровны»). В связи с этим радостно-эмоциональный

²⁵ С намеком на какие-то не вошедшие в структуру романа письма: «последние происшествия и письма ваши испугали, поразили меня», — писала Варенька.

подъем передается и письмам Девушкина (августа 3: «спешу вам сообщить, жизнечек вы мой, что у меня надежды родились кое-какие...» — стр. 100). И в эту рамку надежд вставлены новые эпизоды канцелярского быта (попытка займа у Петра Петровича по совету Емельяна Ивановича), ведущие к гоголевским оригиналам. Но к концу письма тон ожидания радостных перемен сменяется неуверенностью и унынием — с перечислением всех грозящих «бед». («Беда, Варенька, беда, просто беда!»). Но «беда» *неожиданно* приходит с *другой стороны*. Резкий взрыв отчаяния, призыв о помощи — все эти эмоциональные крики, мольбы, которыми обрамлен рассказ Вареньки о новом «искателе» (письмо от 4 августа), создают необычайно острые впечатления именно своей несогласованностью с предшествующими мажорными аккордами. И этот эмоциональный диссонанс растет: Макар Девушкин присоединяет к воплям Вареньки свои причитания («Вот такие-то бедствия страшные и убивают дух мой!.. И изведут, изведут, клятву кладу, что изведут... *Не помоги я вам, так уже тут смерть моя...*»), свои страхи, свои мучения, которые становятся еще напряженнее от перебивающих их расчетов на удовлетворение нужд — здесь же перечисляемых.

Трагический тон достигает тут вершины, так как Макару Девушкину грозит «гибель», отъезд Вареньки с квартиры — даже в случае благоприятного исхода предприятия с займом.

Это акцентно-вершинное письмо, все переполненное жгучими эмоциональными колебаниями, естественно требовало, прежде всего, контрастного освещения. Оно и дается в письме Вареньки от 5 августа. Здесь, помимо призыва к успокоению и бодрости, разрушается впечатление от отчаянных криков Девушкина упреками в недостатке благоразумия и обвинением *в излишней доброте сердца*. Этот решительный эмоциональный спуск, ощущаемый еще ярче рядом с указанием на неудачное разрешение попытки займа, вместе с тем как бы мотивирует переход Девушкина к *повествовательному-юмористическому стилю* в «подробном» рассказе о том, «как это, в сущности, все было сегодня» (августа 5). И лишь в рефроне письма звучат вновь плачущие ноты («ох, маточка, *времена-то мои прошли золотые...*»). В соответствии с этим приписка открывает «искусственность», поддельность «шуточного» тона в описании путешествия к ростовщику («Горе-то мое, Варенька, хотел я вам описать пополам с шуточкой, только, видно, она не дается мне, шуточка-то. *Вам хотел угодить...*»). За комическим тоном крылась грусть.

Таким образом, полного разрешения коллизии нет. Тревожное ожидание возбуждено и промежуток, отделяющим это письмо от следующего (11 августа), которое опять начинается воплями: «*Пропал я, пропали мы оба...*»

Однако «реальной» причиной этих горестных криков оказывается не новое несчастье с Варенькой, к восприятию которого был подготовлен читатель, а *раскрытие тайны переписки*, утрата «амбиции» Девушкиным. Письмо это, вставленное в эмоциональную рамку отчаяния («пропал я! — погиб я!»), настраивает на жуткое ожидание нового падения Девушкина. После намеренно лаконичского сообщения Вареньки об ожоге руки, потере способности работать, сообщения, которое сопровождалось посылкой *последних* 30 к. (август 13), — оно (т. е. падение Девушкина) представляется неминуемым. И Варенька, среди го-

рячего, убеждающего пафоса своего письма от 14 августа, среди упреков и наставлений, *поднимает занавес над пьяным Девушкиным*, который и произносит *смущенно философский монолог еще не отрезвившегося человека* (августа 19).

В заключение опомнившийся Макар Девушкин приносит извинения и раскрывает психологическую подоплеку *своего падения* — как *следствия утраты уважения к себе*. Концовкой этого письма является «нравственное» рассуждение, которое замыкает вместе с тем и весь цикл падений, описанных в этой части романа, на ту тему, что *«все-таки я человек, что сердцем и мыслями я человек»* (стр. 120).

Таким образом, вся эта группа писем (с 27 июля по 3 сентября), выделенная самим Достоевским как самостоятельная глава романа, представляет необычайно извилистую линию эмоциональных переливов, которая, начинаясь с драматической вершины (июля 27), — по повествовательному спуску, осложненному смущенными *totalités* Девушкина, переходит в бодрое ожидание (августа 2, 3); вновь внезапно круто поднимается на трагическую высоту (августа 4); достигает апогея в письме Девушкина (4 августа); резко ломается Варенькой (5 августа); скользит по горестному повествованию Девушкина, смешанному с шуточкой; еще раз неожиданным скачком подымается ввысь, здесь зигзагообразно отражая сложные эмоциональные нюансы; и, наконец, вся распутывается Девушкиным в его покаянной исповеди.

Вместе с тем эта глава обрисовывается как осуществление новой формы «натуральной» новеллы из чиновничьего быта, осложненной филантропическими тенденциями, новеллы, о которой мечтал Девушкин при своем первом знакомстве с литературными течениями.

И, наконец, напряженный подъем эмоционального тона, указывающий на перелом романа к трагической развязке, выделяет эту главу как вершину над предшествующими.

Последняя глава романа открывается длинными монологами Вареньки и Девушкина. Радостный *осенний пейзаж* золотого детства (*увертюра*) контрастно освещает «мрачные предчувствия» Вареньки, *ожидание конца...* («*Чем это кончится, чем это все кончится?* Знаете, у меня есть какое-то убеждение, какая-то уверенность, что *я умру нынче осенью...*»).

На фоне сырого, темного, вечернего петербургского пейзажа, среди контрастов нищеты и роскоши, под дребезжание и вой шарманки, среди детей — голодных «попрошаек» — звучат в письме Девушкина *социальные протесты «бедного человека»*, окрашенные личной тоской о своем бессилии «сироте» — беззащитной Вареньке «опору пристойную дать». Но письмо контрастно разрешается рассказом о том, как дал Макар Девушкин «опору пристойную» несчастному Горшкову. Естественно пробуждается в намеках смутных впечатлений надежд. И следующее письмо (сентября 9), полное «душевного расстройства ужасного, волнения ужасного», возносит Девушкина на вершину благополучия, рисуя счастливую развязку всех несчастий, являя близость радостной развязки всего романа. И этот тон безграничного довольства в умеренных красках, но все же поддерживается письмом Вареньки (сентября 10), заливая волной все письмо Девушкина от 11 сентября, письмо, изображающее примирение со всеми «недоброжелателями» и бодрые мечты об уплате долга его превосходительству, — с контрастным противопоставлением счастливого настоящего «грустно-

му» прошлому («Ну, да все равно, *прошло!*») — на фоне веселых «молодых» воспоминаний и смиренного покаяния в вольнодумстве.

И как резкий, эмоциональный драматический диссонанс звучит следующее (от 15 сентября) письмо Вареньки — с призраками прошлого, испуганное и пугающее Макара Девушкина тенью Быкова — «искателя» опаснейшего.

Трагический тон сгущается и в соседнем письме Девушкина, однако пока не в связи с изображением мрачных дум, вызываемых призраками разлуки, а через рисовку эпизода постороннего, объективно данного (смерть Горшкова), но с проекцией и на свою судьбу («Грустно подумать, что этак в самом деле ни дня, ни часа не ведаешь!.. *Погибаешь этак ни за что...*»).

И следующее письмо Девушкина как бы отдаляет разгадку трагического явления Быкова. Оно лишь скрытно предостерегает, убеждая Вареньку в счастливой обеспеченности их будущей *совместной жизни* («будут теперь посторонние деньги...»).

Но письмо Вареньки после промежутка трехдневного решает трагический исход романа (сентября 23). Драматическая линия круто подымается. Но диалог строится путем переплетения контрастных экспрессивных форм. Сухой деловой тон поручений, которыми заполнены теперь записки Вареньки, еще ярче оттеняет эмоциональную напряженность сначала растеряннo-горестных убеждений, затем беспорядочно-бредовых, но сдержанных отчетов Девушкина.

Необычайное богатство интонационных вибраций — с изломными переходами — в письме Девушкина накануне Варенькиной свадьбы подготавливает к трагическому взлету похоронных плачей, которыми на высшей точке своего драматического подъема обрывается роман. И вместе с этими последними аккордами Макар Девушкин вновь предстает как *любвник покинутый*, т. е. утверждает он себя в той роли, которую вначале старался сбросить с себя. Конечно, в полной мере вся эта поразительная сила эмоционального напряжения, вся тонкая сеть вибраций словесных, вся причудливая сложность архитектурного рисунка «Бедных людей» может быть явлена лишь при целостной согласованности анализа сюжетного, стилистического и композиционного.

Только общие контуры этого анализа пытался наметить я, стараясь подчеркнуть, что в «Бедных людях» гармонически слиты ответы на две проблемы: одну — временную — о путях обновления «натуральной» поэтики формами сентиментализма и тематикой социализма и о приемах преодоления комического шаблона в изображении «титулярного советника»²⁶; другую — вечную — о «вневременной ценности» истинных художественных конструкций, даже если они создавались как живой отклик на злобу дня.

²⁶ Книжка Ал. Цейтлина «Повести о бедном чиновнике Ф. М. Достоевского» (М., 1923), вращаясь в кругу близкого к моей статье материала, пользуется им для других целей. В ней совершенно отсутствует историко-литературная перспектива при изложении «натуральной» сюжетологии. Неточность библиографических указаний и упрощенный схематизм классификации лишают брошюру А. Цейтлина почти всякого значения для исследователя творчества Достоевского. См. о ней в моей книге «Гоголь и натуральная школа»*.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выводы, которые можно почерпнуть из предложенного анализа «Бедных людей» на фоне эволюции «натуральной» поэтики, формулируются так:

1. Необходимо отказаться от распространения названия «натуральной» школы на все жанры 30-х и 40-х годов, тяготевшие к художественному воспроизведению «действительности», а связывать этот термин лишь с группой произведений 40-х годов, произведений, которые несут неизгладимый отпечаток влияния своих образцов — сочинений Гоголя, но часто включают в себя приемы Гоголя в сложной переработке и в оригинальном синтезе со сторонними воздействиями.

2. Связанная неразрывно со своими предвестниками — «оркестром Гоголя» 30-х годов — и вобравшая многих из них в себя, «натуральная» школа в половине 40-х годов отрекается от ряда изжитых шаблонов «гоголизма» и в основном ядре своем (*школа Ф. Достоевского*) провозглашает необходимость синтеза «натуральных» форм с «гражданским» сентиментализмом, необходимость осложнения их положительной тематикой социалистического гуманизма.

3. Возврат к сентиментальным формам не был «борьбой с Гоголем» для сознания современников, напротив, представлялся им осуществлением заветов Гоголя, которых с особенною настойчивостью искали в новелле «Шинель».

4. Роман Достоевского «Бедные люди» был актом первой художественной реализации намечавшихся у идеологов натурализма тенденций в сторону сближения гоголевских форм с сентиментальными (особенно в том преломлении, в каком возрождался сентиментализм в «филантропической» французской литературе).

5. Чрезвычайная оригинальность «Бедных людей» обусловлена многообразием приемов синтеза и смелостью, с которой Достоевский разрушал как канон сентиментализма, так и шаблоны натурализма.

6. Яркое своеобразие этих художественных реформ обострялось тем, что «очеловеченный титулярный советник» Макар Девушкин, зараженный социалистическими утопиями, был сделан сам литератором и испытал применимость своего стиля к разрешению самых сложных вопросов поэтики натурализма.

7. Ответив на сложнейшие вопросы поэтики 40-х годов и определив путь движения широкой литературной струи по руслу гражданского сентиментализма, по руслу сентиментального натурализма, роман «Бедные люди» вследствие необычайной, тонкой архитектоники писем, извилистой сложности и законченности стилистическо-композиционного рисунка возвысился над исторической условностью своей тематикой и над ограниченностью тех смыслов, которые вложили в него его современники.

ГОГОЛЬ
И «НАТУРАЛЬНАЯ» ШКОЛА



I

Гоголь как художник слова — это тема историко-литературного исследования, которое почти даже не начато. В нее, как в большой спутанный клубок, вплелось множество побочных проблем. Некоторые из них уходят далеко за пределы творчества Гоголя, имея общий теоретико-литературный интерес. Прикрепление этих принципиальных вопросов историко-литературного построения (например, о взаимоотношении романтического и реалистического стилей, о сущности реализма в русской литературе и т. п.) к изучению Гоголя произошло давно, еще в 40—50-х гг. XIX в. (Белинский, Чернышевский). Это невыгодно отразилось на исследовании гоголевской поэтики: неопределенные терминологические клейма облепили гоголевский стиль и заслоняли мозаичную сложность его структуры. Лишь робко, как второстепенная линия подхода к художеству Гоголя, с начала текущего века намечается путь непосредственного изучения гоголевской поэтики и стилистики. От книги проф. Мандельштама о характере гоголевского стиля * легко окинуть беглым взором расширенные этапы этого пути по трем направлениям: стиля, композиции и сюжетологии. Труд проф. Мандельштама ценен выборкой материала и освещением отдельных вопросов (о роли иностранных речений в стиле Гоголя, о тенденциях языковых переработок, о повторяющихся стилистических формулах и т. п.). Вместе с тем он помогает осознать некоторое стилистическое ядро, которое неизменно присутствует у Гоголя в стилевых построениях как речей персонажей его произведений, так и «сказов» подставных повествователей. Это своеобразный конгломерат стилистических тенденций, по которому узнаются выборки из сочинений Гоголя, чью бы речь они ни воспроизводили — рассказчика или его героев. В исследовании форм гоголевского творчества вопрос об этой субстанциональной общности повествовательного и разговорно-речевых стилей имеет исключительное значение. В его решении открываются те стилистические эффекты, которые создаются непрерывным «скольжением» сказа от имитации речи «автора», постороннего наблюдателя, к слиянию его с речами комических персонажей повествования. Рассказчик, подставное лицо (medium), которое плетет словесный узор, в произведениях Гоголя как бы движется зигзагами по линии от автора к героям. Вследствие этого, в сущности, было бы целесообразнее характеризовать повествовательный стиль гоголевских новелл не как сказ, а как оркестр голосов, которые чередуются (ср. сочетание разных форм речи, не объединяемых одним психологическим образом рассказчика, «в Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», в «Невском проспекте») **. Проф. Мандельштам для освещения этой проблемы дает богатый материал, но самой проблемы не ставит. Напротив, он предлагает серии сюда относящихся стилистических явлений иное индивидуально-психологическое

объяснение (в указании на родство Гоголя с его героями). Происходит это прежде всего оттого, что книга проф. Мандельштама не исследует композиционных функций стилистических приемов Гоголя. Как последователю Потебни, ему проблема композиции рисовалась не в «словесном» объективно-стилистическом, а психологическом плане (ср. у Овсяннико-Куликовского о композиции «Дворянского гнезда», у Райнова — «Обрыва») *. И Мандельштам в книге о «художественном слове» оставляет ее в стороне. Но отсюда у него лишь внешнее, морфологическое описание приемов, без определения их функций в разных художественных конструкциях. Это — с одной стороны. А с другой — сама динамика гоголевского стиля не воспроизводится и не уясняется. Напротив, абстрагированные приемы выстраиваются в одну шеренгу, будучи извлечены из произведений разных периодов творчества Гоголя. Между тем бывает так, что в одной разновидности стиля известный стилистический прием (например, скопление собственных имен без раскрытия их конкретно-индивидуального содержания) является композиционной вершиной (стиль Рудого Панька), в другой — он — случайный пережиток с резко измененной функцией (в «Мертвых душах»). Таким образом, отбросив проблему композиции, проф. Мандельштам должен был отказаться от разграничения форм стиля в поэтике Гоголя и от описания смены и чередования в ней разных стилистических систем. Произведения Гоголя разного времени предстали ему распластанными в одной хронологической плоскости. И он, действительно, стиль всего творчества Гоголя рассматривает статически, как единый целостный «цветник», выловив из него, как сорную траву, «период отсутствия всякого стиля». Однако есть указания и на генезис отдельных приемов и на изменчивость основных стилевых тенденций (эволюция комизма, роль новообразований в разные эпохи и т. п.). Тут новый клубок методологических противоречий. Проф. Мандельштам смешал два обособленных методологических принципа: он рассматривает формы гоголевского стиля то как объективную данность, вне сферы поэтического сознания Гоголя, морфологически сопоставляя, то как имманентное сознанию, им конструируемое эстетическое переживание.

Первый метод, естественно, влечет к историческим разысканиям, к указанию традиций, мотивов их выбора художником и приемов синтеза. На этом методе покоятся замечания Мандельштама о традиционных образах у Гоголя, об отражениях в его творчестве народно-поэтических элементов, стилистических формул и приемов Пушкина, Жуковского и Крылова. Но эти указания случайны. Основные традиции, которые скрещиваются в гоголевском стиле, Мандельштамом не указаны.

Второй метод направляет исследователя по линии индивидуально-психологического истолкования стилистических явлений. Потебня предводительствовал Мандельштамом здесь. Все же и в этом плане смешаны принципы эстетико-психологического объяснения и психобиографического: физиология обыденной жизни Гоголя влита в его эстетику (ср. особенно главы о стиле Гоголя в связи с его личностью и о подобиях его стиля языку действующих в его произведениях лиц).

Таким образом, книга проф. Мандельштама о характере гоголевского стиля — это богатая коллекция стилистических явлений, которые сгруппированы под общими вывесками «гоголевские эпитеты», «сравнения», «малороссийский элемент», «юмор», «эпичность» и т. п. Приемы

систематизации и объяснения этих примеров в их группировке противоречивы и часто лежат вне сферы лингвистики и литературы. Ни эволюция стилистических форм Гоголя, ни органическое единство его стиля как отражения индивидуального поэтического сознания не раскрыты¹. Вопросы о поэтике отдельных произведений Гоголя не затронуты. Однако из этой книги вытекает или с ней соприкасается большинство последующих работ по поэтике Гоголя, особенно по изучению его стиля как системы эстетически оформленных языковых явлений. Поэтому необходимо было ее помянуть прежде, чем начать обзор новейших работ по стилистике Гоголя. Они вращаются по большей части в кругу того материала, который извлечен Мандельштамом, но дают ему иное стилистическое истолкование. Общее направление этой новой трактовки явлений гоголевского стиля указано В. В. Розановым в статьях о Гоголе (В. Розанов. «Легенда о великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского. С приложением двух этюдов о Гоголе). В. В. Розанов, определяя Гоголя как изобразителя «предметов и явлений не в их действительности, а в их пределе»², рассматривает творчество его как сплетение двух форм стиля, двух художественных начал: «черты одного уходят бесконечно ввысь, другого вниз, оба удаляясь от действительности, равно лишённые движения, жизни, одухотворенности». Сочетание «бесконечного лиризма» и «мертвой ткани» натуралистического «воскового языка» — сущность гоголевского стиля. И анализируя гоголевскую «мозаику слов», В. В. Розанов ставит в зависимость от нее «марионеточный мертвенный характер» гоголевских типов, который контрастно оттеняется динамичностью вещного мира. Типы Гоголя — это «крошечные восковые фигурки, но все они делают так искусно свои гримасы, что мы долго подозревали, уж не шевелятся ли они?»³ ** Вместе с тем В. В. Розанов, останавливаясь на приемах рисовки Гоголя, характеризует его метод «живописания» типов как «подбор к одной избранной как бы тематической черте создаваемого образа других в се подобных же, ее только продолжающих и усиливающих»³.

Таким образом, В. В. Розанов — без большого арсенала научно подобранных фактов, но с поразительным чутьем языка — отметил существеннейшие свойства гоголевского стиля, которые нуждаются в дальнейшем лингвистическом описании и точной формулировке: 1) его гротескный характер, состоящий в перебое комическо-повествовательной речи, «потока издевательств» напряженно-патетической, «жалостной» декламацией; 2) неподвижно-мертвенную, «восковую» символику портрета, выпячивающего одну черту; 3) моторные образы в описании nature morte и вообще вещей.

Но, устанавливая формы гоголевского стиля, Розанов подвергал их психологической художественной интерпретации и контраст между «принижением человека» и «бесконечным лиризмом» в творчестве Гоголя готов был положить в основу «истории души» великого человека.

¹ О книге Мандельштама писали без особенно оригинальных мыслей П. Морозов («Мир божий», 1902, № 2), А. Липовский («Гоголевский сборник». Изд. Русск. библиологич. об-ва. СПб., 1902), А. Горнфельд («Русское богатство», 1902, № 1), Н. Коробка (ЖМНП, 1904, V).

² В противоположность Пушкину, который «есть истинный основатель натуральной школы, всегда верный природе человека, верный и судьбе его»^{*}.

³ В статье «Как произошел тип Акакия Акакиевича», где с этой точки зрения наблюдается работа Гоголя над первоначальными редакциями «Шинели»^{***}.

Так и у Розанова возникает характерная для Мандельштама раздвоенность: объективное описание стилистических явлений и «философическое» прикрепление их к соответствующим психическим своеобразиям личности писателя.

Естественно заключить, что и продолжатели Розанова в характеристике и изучении гоголевского стиля пойдут двумя путями: одни путем сведения особенностей художественного творчества к индивидуальному своеобразию психики Гоголя или же путем их параллельного созерцания, другие путем схематически-проекционного описания стилистических форм в направлении, указанном Розановым. Необходимо отметить, что тяготение к сочетанию стилистических вопросов с психологической проблемой о внутреннем мире Гоголя органически вытекало из предшествующей психобиографической и социопсихологической традиции изучения Гоголя. Гоголю XIX столетия — реалисту, копировавшему действительность, — даже те историки литературы, которые продолжали занимать в своей науке кресла публицистов, противополагают теперь, в начале XX века, в эпоху символизма, Гоголя-ирреалиста, не знавшего действительности, но, конечно, по натуре писателя-гражданина (Венгеров) *; другие, склонные к психологии творчества, называют его художником-экспериментатором (Овсяннико-Куликовский) **; взамен жизни, на которую прежде все любили ссылаться как на материал гоголевского творчества, подставляются теперь произведения сподвижников Гоголя — предшественников и современников с сходным кругом тем (Котляревский) ***. Словом, с начала текущего столетия начинается реакция против «реализма» Гоголя, которая основывается на данных биографических, психологических и литературных. И одна линия исследователей Гоголя в плане эстетики слова, в плане стилистическом, примыкает к этой реакции, подчиняясь господствующему психологизму. Это исследователи из лагеря символистов: Валерий Брюсов, Андрей Белый и Инн. Анненский. Они стремятся заострить и углубить общую проблему о Гоголе как испепеленном гиперболисте, ирреалисте-символисте и импрессионисте. Валерий Брюсов в речи своей «Испепеленный» ****, исходя из розановской формулы (о созерцании Гоголем явлений и предметов в их пределе), доказывал, что Гоголь оформлял словесный материал, руководствуясь принципом гиперболы (об этом раньше очень ярко говорил Потебня, за ним Мандельштам *****). Однако Брюсов занялся не столько стилистическим анализом гипербол в произведениях Гоголя, сколько доказательством ирреальности, неправдоподобия созданного им художественного мира и ставил это в связь с характерной для гоголевской психики склонностью к крайностям, к преувеличениям.

Андрей Белый в статье «Гоголь» †, с одной стороны, развивал, с уклоном в сторону поэтики символизма, розановские мысли, что земля у Гоголя «не земля» и что у него два мира — «сверхчеловеческий», окутанный «романтической вуалью из солнечных лучей», сотканный из синкретических, «невозможных» образов, «где перемешаны цвета, ароматы, звуки», и «дочеловеческий» мир «зверей» и «редек», построенный из символики звериной и вещной. А с другой стороны, он, переходя к технологии речи, утверждал, что «ткань гоголевской речи — ряд технических фокусов», и дал схематическое описание некоторых из

* «Весы», 1909, № 4; то же в его кн.: «Луг зеленый». М., «Альциона», 1910.

них, чаще следуя за Мандельштамом, но прибавил и от себя ценные наблюдения над эфоническими явлениями и ритмико-синтаксическими фигурами в стиле Гоголя. Этот анализ художественных форм Андрей Белый сопровождает своим психолого-метафизическим истолкованием личности Гоголя и его творчества.

И. Анненский в статье «Эстетика мертвых душ»⁵ — после общей психологической характеристики Гоголя — подробно останавливается на его «типической» телесности, которая «загромоздила», «сдавила мир» (ср. розановскую характеристику Гоголя). И здесь особенно яркие его рассуждения о том, как слились в поэтике Гоголя категория одушевленности и лица с категорией вещей. Например, при рисовке Собакевича «и мужики, и избы, и даже имена мужиков, и кушанья, и стулья, и дрозд, и фрак, и герои на стенах — все были Собакевичи. Но, делая все собою, этот центральный Собакевич фатально снисходил на ранг вещи, самую типичность свою являя в последнем выводе лишь кошмарной карикатурой». Анненский затем резкими штрихами набрасывает общее определение «стиля портрета» у Гоголя, характеризуя его как метод олицетворения внешних и вещных деталей: «А Манилов? разве он не весь в губах, в смачно-присосавшемся поцелуе? А эти люди-брови? даже люди-запахи... Да еще и есть ли в Прокуроре-то или Петрушке что-нибудь, кроме бровей и запаха, так дивно, так чудовищно олицетворявшегося?»⁶

В связи с этими стилистическими явлениями общая художественная задача Гоголя рисуется как водворение системы вещных образов и метафор, как погружение пушкинского слова в «бездонную телесность».

Из других свойств гоголевского стиля Анненский подчеркивает импрессионистский характер («Гоголь писал пятнами»), синкретизм его образов и его «витийственную стихию».

Так ученые художники из лагеря символистов, борясь с наивно-реалистическим отношением прежней историко-литературной традиции к натурализму Гоголя, с эстетико-психологической точки зрения освещают формы художественного творчества Гоголя (особенно те, которые были близки к поэтике символизма). Они не исследуют гоголевского стиля как историческое явление — узел оформившихся литературных стилей и отправную точку развития последующих; они не углубляют отдельных сторон гоголевской поэтики. Им важно общее интуитивно-психологическое истолкование доминирующих тенденций гоголевского стиля и духовной личности Гоголя⁷.

Назревший интерес к проблемам художественной формы требовал продолжения стилистических штудий. Вместе с тем реакция против психологизма, отразившаяся особенно резко в литературе и поэтике футуризма, естественно предполагала перенесение вопросов гоголевского стиля в проекционную плоскость, за пределы индивидуального сознания Гоголя, предполагала сосредоточение на изучении гоголевского «слова как такового», слова как вещи. Эта новая стадия в изучении

⁵ «Аполлон», 1911, № 8.

⁶ Несколькo иначе та же черта гоголевского стиля освещалась в «Книге отражений» (1906) — «Проблема гоголевского юмора: «Нос» и «Портрет»».

⁷ Близко к этой эсто-психологической позиции символистов примыкает книга Вас. Гиппуса «Гоголь» (1924). Но так как она стремится синтезировать все достижения Gogolian'ы и дает целую схему эстетической эволюции Гоголя, то о ней удобнее говорить отдельно.

гоголевского стиля началась в годы войны и революции. В ней можно различить две линии. По одной идут исследователи, которые под выяснение вынесенных за сферу гоголевского сознания художественных форм его творчества стремятся подвести социологический баланс. Они оперируют двумя разными методами, которые путем искусственного скрещивания ныне объединены под названием метода формально-социологического. В начале этой линии лежит книга В. Ф. Переверзева «Творчество Гоголя» (1914). Так как она и связанные с ней работы центр внимания с проблем стиля переносят на вопросы сюжетологии в широком смысле этого слова (включая сюда и тематику), отчасти композицию, то о них удобнее говорить в особой главе. А пока перед нами исследования по Гоголю чисто «формального» характера без всяких социологических надстроек. Большинство из них лишь краем касаются гоголевского стиля, пользуясь им как материалом для общих теоретических рассуждений. Во главе этих статей должен быть поставлен этюд Б. М. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919)*. В нем художественное произведение рассматривается как внеположная сознанию поэта данность, как «искусственное» построение, не лик писателя отражающее, а лишь приемы его творчества. В конкретном применении этого общего принципа к «Шинели» Гоголя Б. М. Эйхенбаум следует, с одной стороны, традиции «гоголистов», идущей от Розанова: «действующие лица Гоголя — окаменевшие позы. Настоящая динамика, а тем самым и композиция его вещей — в построении сказа, в игре языка. Но эти мысли осложняются здесь вопросом о сказе. Проблема сказа связана с изучением функций тех подставных лиц, рассказчиков, к которым прибегает автор, организуя разные формы стиля. Этому вопросу посвящена книга Käte Friedemann «Die Rolle des Erzählers in der Epik» (Leipzig, 1910). До некоторой степени под ее влиянием Б. М. Эйхенбаум различает новеллу авантюрную с сюжетной доминантой и новеллу «сказовую», в которой личный тон автора является организующим началом, и в пределах этой последней два типа — повествующий (эпический) и воспроизводящий (драматический). К материалу для анализа воспроизводящего сказа Б. М. Эйхенбаум относит многие новеллы Гоголя, в которых заметна тенденция «не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить». Таким образом, в анализе форм сказа у Гоголя полагается основная задача изучения гоголевского стиля. В постановке этого вопроса отражается увлечение работами по методике речи представителей «филологии для слуха» («Ohrenphilologie»), проф. Сиверса, Сарана и др. (особенно в сосредоточенности внимания Б. М. Эйхенбаума, на тоне рассказчика и смене интонаций)**.

Чувствуется также преломленные восприятия гоголевского сказа сквозь призму проблем рассказывания у русских беллетристов современности — Ремизова, Андрея Белого, Замятина и др. В связи с определением гоголевского сказа как «воспроизводящего» стиль Гоголя характеризуется Б. М. Эйхенбаумом, как организация слов и предложений «больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. п.». Для такого стиля характерно затенение слова звуковой семантикой: «артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план, как выразительный прием» (ср. роль имен и фамилий). Рядом с комическим сказом в новеллах Гоголя — патетическая декламация. Этим двум формам стиля, которые резко выделены

еще Розановым при анализе «Шинели» *, по мнению Б. М. Эйхенбаума, соответствуют два главных приема в чтении самого Гоголя, как об этом свидетельствуют его слушатели. Таким образом, в этом ходе мыслей своеобразно сосредоточение внимания на «сказе», на «игре». Здесь возврат (и притом плодотворный) к восприятию современников Гоголя.

При анализе комического сказа Б. М. Эйхенбаумом обращено внимание на интонацию как синтаксически организующий фактор, на контраст между синтаксическим построением речи и ее лексическим наполнением, на смену тональностей, — и очень мало — на особенности гоголевской семантики. Эйхенбаум выделяет каламбуры, прием звукового воздействия «заумными» словами, комическое использование иностранных речений, т. е. то, что уже было отмечено в книге Мандельштама. Новым было естественное в те годы, как переживание футуризма, стремление освободить анализ речи от установки системы смысловых перемещений, создающей индивидуально-поэтический язык, и выдвигание на первый план «артикуляции и акустики». В соответствии с этим гоголевский стиль в «Шинели» рассматривается только как «какая-то система звуковых жестов», как «какой-то мимическо-артикуляционный звукоряд». Но, конечно, всякому понятно, что «в речи выразительной» (хотя бы назвать ее «артикуляционно-мимической звукоречью») система смысловых соответствий тех символов, из которых она состоит, лишь усложняется и преобразуется различными средствами звуковой и мимической экспрессии, но ими не поглощается и не опустошается. Оставив без внимания семантику, Б. М. Эйхенбаум ограничился указанием на смену тональной окраски речи в стиле «Шинели»: он выделил здесь формы «небрежной, наивной болтовни», «фамильярного многословия», «делового эпического сказа», «сентиментально-мелодраматической декламации», проследив сплетение их в композиции «Шинели» и присоединив общую характеристику ее стиля как гротеска. Однако необходимо отметить, что художественный замысел «Шинели» как гротескной «игры» языка раскрывается Б. М. Эйхенбаумом чисто интуитивно, при посредстве «критического чутья» и общих предположений футуристической эстетики, вне рамок исторической традиции «чиновничьих» повестей той эпохи. Поэтому предложенное им понимание художественной конструкции «Шинели» является односторонне-искаженным. Итак, Б. М. Эйхенбаум общие указания Розанова перенес в плоскость объективного анализа структуры гоголевской речи (главным образом с точки зрения фонетико-синтаксической), охарактеризовав гоголевский стиль как «воспроизводящий сказ» и решительно обособив рассказчика-исполнителя, почти комедианта, играющего художественными приемами, от автора с его душевной эмпирикой. Представляется, однако, неясным, что хотел сказать Б. М. Эйхенбаум подбором цитат современников о манере чтения Гоголя. Не кроется ли здесь то же эмпирическое обоснование «воспроизводящего сказа» у Гоголя в указании на принадлежность его к определенному типу внутренней речи?

В тесной связи со статьей Б. М. Эйхенбаума находятся замечания о гоголевском стиле в брошюре Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (К теории пародии)» (Пг., «Опояз», 1921) **. По мнению автора, основной прием Гоголя в живописании людей — прием «маски». Самое понятие о маске остается, однако, не вполне определенным: оно связано с мыслью Розанова о крошечных восковых фигурках, но иногда

является синонимическим обозначением «типа» в традиционном смысле (стр. 15). В связи с наблюдением Б. М. Эйхенбаума над «звуковой семантикой» (между прочим, имен) вводится новое понятие «словесной маски». Другой стилистический прием Гоголя, на котором останавливается Ю. Н. Тынянов,— прием вещных метафор; основу комизма Гоголя он видит в «невязке» двух образов — живого и вещного». «Главный прием Гоголя, система вещных метафор, маски имеют одинаковое применение в обоих его планах (высоком и низком)» (ср. по этому вопросу некоторые наблюдения Инн. Анненского, см. выше, стр. 195). При господстве проекционного подхода к художественному произведению как к совокупности приемов, как к голой словесной ткани, иногда даже не брошенной ни на какой предмет (ср. стр. 17—18), любопытно отметить в некоторых случаях прикрепление особенностей стиля к психологии художника («Гоголь необычайно видел вещи»), к его «лицу»*. Особенно резко смещение обнаруживается во второй части книжки Ю. Тынянова, в которой доказывается, что Фома Опискин из романа Ф. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» — характер пародийный: «материалом для пародии послужила личность Гоголя; речи Фомы пародируют гоголевскую переписку с друзьями» (стр. 28). Но из сопоставлений автора совершенно ясно, что стилистической, т. е. словесной, пародии на приемы организации речи «Переписки» в «Селе Степанчикове» нет. Тематические совпадения и общность отдельных фраз речей Фомы и «Переписки с друзьями» говорят лишь об использовании «Переписки» в качестве материала для создания «типического характера». И если говорить о пародии, то придется ее видеть не в системе словесных смещений, а в приурочении тем и фраз гоголевской «Переписки» к герою с отрицательной психологической характеристикой.

В еще более близкой связи со статьей Б. М. Эйхенбаума о «Шинели» находится статья И. Груздева «Лицо и маска» в берлинском альманахе «Серрапионсвы братья» (Берлин, 1922). И. Груздев, рассуждая о роли рассказчика в построении новеллы и романа со ссылкой на Б. М. Эйхенбаума (стр. 221), силится сделать последний шаг по пути депсихологизации искусства и утверждает: «Художник — всегда маска». Пользуясь иллюстрациями из Гоголя, он затем схематически на примере «Невского проспекта» показывает смену «маски-гротеска» и «маски-фантастики». Таким образом, и здесь новизна лишь в терминологии (новый смысл слова «маска»).

Если перечисленные работы «формального» типа образуют одну группу, то обособленно приходится рассматривать книгу А. Л. Слонимского «Техника комического у Гоголя» (в серии «Вопросы поэтики», Пг., 1923). Правда, общие принципы этого исследования тесно связаны с «формальной» традицией изучения Гоголя, с работами Мандельштама, Эйхенбаума и др., но они осложнены воздействием на автора психологической эстетики (особенно в лице Lipps'a и Volkelt'a **). В связи с этим книга А. Л. Слонимского распадается на две части. В одной дается определение юмора и комического гротеска (по Липпсу и Фолькельту) и приводятся в иллюстрациях из «Ревизора», повести о двух Иванях, «Шинели» характеристики тех приемов, которыми у Гоголя осуществляется обязательная для юмора спайка серьезного с комическим. Это сочетание комического с серьезным осуществляется у Гоголя в форме неожиданных переходов: напряженного патетического подъема

и резкого комического срыва. Резкость этих контрастов в связи с искаженностью комических образов и составляет, по Слонимскому, сущность комического гротеска. Рост комического гротеска достигает наиболее полного выражения в «Шинели» и «Мертвых душах». С 1842 г. в процессе работы над вторым томом «Мертвых душ» начинается распад гротеска ввиду усиления патетизма и дидактизма.

Гротескная резкость комизма связана с «невероятностями», с упрощением мотивировки, с некоторым произволом в сцеплении событий. Поэтому-то творчеству Гоголя не укладывается в формулы «реализма».

Во второй части, исследуя «комический алогизм» — прием, указанный Мандельштамом *, А. Л. Слонимский вращается исключительно в кругу вопросов о формах этого приема. Однако это вращение происходит по двум орбитам: то исследуется ткань речи, объективно — смещение семантических рядов при построении фразы («комизм нескладницы»), при перебое реплик в диалоге («разговор глухих»), каламбурные реплики при недоразумениях («комизм логической неподвижности»), то устанавливаются общие психологические категории («комизм произвольных ассоциаций»), под которые подводятся словесно, т. е. с объективно-стилистической точки зрения, разнородные явления, например, поставлены рядом логически не мотивированные сцепления фраз в письме Чмыхова в «Ревизоре», в речи Поприщина и в беседе Хлестакова с Растаковским.

Таким образом, А. Л. Слонимский смешивает два несоединимых метода классификации приемов — по общности психологических оснований и по семантической однородности.

К анализу стилистических выражений «комического алогизма» А. Л. Слонимский присоединяет также обзор его композиционных отражений. Их он видит в безмотивности комических ходов гоголевских произведений, в отсутствии «естественной положительной мотивировки», в разрушении логической и причинной связи между теми явлениями, которые образуют «странный» мир гоголевского творчества.

Обозревая всю эту цепь работ по изучению гоголевского стиля, легко подметить в них одну общую черту: они не занимаются проблемой генезиса гоголевского стиля, его литературных традиций. Они лишь описывают формы гоголевского стиля или в аспекте психологии индивидуального искусства, или общих вопросов теории литературы. Исключение составляют лишь частные замечания Мандельштама и, пожалуй, Вас. Гиппиуса. Впрочем, у последнего — лишь постановка проблем, вытекающих из исследований предшественников.

II

Большинство работ по изучению художественных форм Гоголя сосредоточено в области стиля. Здесь легко вырисовываются и общие этапы формально-эстетической интерпретации Гоголя за последнюю четверть века. Некоторые из этих статей естественно связывают проблемы стиля с композиционными (например, работы А. Слонимского, Б. Эйхенбаума), но в узком смысле: или с целью найти одну общую формулу гоголевской композиции, или указать общие тенденции в смене форм речи с различной тональностью. Специальных работ, посвященных проблемам композиции отдельных произведений Гоголя или общим принципам ком-

позиции в его поэтике, нет (если не считать моей статьи «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»). Правда, эти вопросы довольно широко трактуются в двух книгах: «Творчество Гоголя» В. Ф. Переверзева (1914) и «Гоголь» Вас. Гиппиуса (1924) (о книге проф. Ив. Ермакова «Очерки по анализу творчества Гоголя» не буду говорить ввиду отсутствия у меня чувства юмора*). Но характер их постановки у этих исследователей настолько связан с их общей методологией и основанной на ней концепцией творчества Гоголя, что целесообразнее эти работы рассмотреть как органическое целое во всех их частях и во всем их методологическом своеобразии. А если на время отвлечься от этих книг, то останется один общий композиционный вопрос гоголевской поэтики, который поставлен на очередь литературными исканиями последнего времени,— это вопрос о связи гоголевской композиции с поэтикой «стернианства». Мозаическая склейка отрезков как характерный для Гоголя принцип композиции, резкость отступлений, служащих капризной игре с сюжетом, отсутствие логических мотивировок или игра ими, обрыв композиционной линии в бесконечность (как в повести о Шпоньке, отчасти в «Носе») — все эти приемы разными исследователями были поставлены в зависимость от «стернианской» традиции — непосредственно от Стерна и от его русских эпигонов⁸. Это, так сказать, общее достижение эпохи. Индивидуальные же решения композиционных проблем поэтики Гоголя легко выделить из обзора общих трудов Переверзева и Гиппиуса по творчеству Гоголя.

Книга В. Ф. Переверзева «Творчество Гоголя» (1914), описывая произведение Гоголя как «объективное бытие», состоящее из «объективных элементов стиля» и «объективно данных образов», стремится объяснить их социологически, как «яркое эстетическое воплощение жизни некоторой социальной ячейки». Автором выделяются две стихии гоголевского творчества — стихия казачества и мелкопоместная, которые фантастически были переплетены в «Вечерах», а затем обособились одна от другой (решительно — с 1834 г.). Из особенностей этих двух стихий Переверзев старается объяснить формы стиля.

Точно так же и разбросанную композицию гоголевских произведений Переверзев выводит из свойств натурального поместно-крепостного быта. Переходя к пейзажу Гоголя, Переверзев доказывает, что бедность гоголевского пейзажа обусловлена, с одной стороны, скудостью природы вокруг мелкого поместья и города, с другой стороны, отсутствием живого общения с ней в мире «тучных, неподвижных тел, приросших к мелкой усадьбе». Неподвижность мелкопоместного крепостного уклада представляла собою особенные удобства для портретного изображения. Отсюда яркие портреты Гоголя, основанные на рисовке чисто внешних черт, иногда одной принадлежности костюма. Особенность их — в исключительной несложности и примитивности. Поэтому, несмотря на многообразие, типы Гоголя легко классифицировать, так как они — порождение одной среды и обладают общими родовыми чертами, среди которых основная — «самодовольное небокопительство». Небокопителей можно разбить на три шеренги: *чувствительных* (Шпонька, Перере-

⁸ Викт. Шкловский. Тристрам Шенди и теория романа. Пг., 1921. Ср. рецензию В. М. Жирмунского на эту книгу («Начала», 1921, № 1). См. также: В. Виноградов. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» (там же); Б. М. Эйхенбаум. Лермонтов. Л., 1924 (глава о прозе Лермонтова).

пенко, Афанасий Иванович Товстогуб, Манилов; в области городской жизни Подколесин; вариант их в крупнопоместной среде — Тентетников; разновидности в мире городского мещанства — Башмачкин и Пискарев), *активных* (Чертокуцкий, Ноздрев, Хлестаков — «как характеры Ноздрев и Хлестаков одно и то же, только в разных мундирах»; в крупнопоместной среде Кошкарев; в среде городского мещанства Чартков, Поприщин), *рассудительных* (Сторченко, Собакевич, Плюшкин, Сквозник-Дмухановский; в крупнопоместной среде Костанжоголо). Рядом с этими «однотонными, вытканными из одной стихии» характеристиками Переверзев находит в творчестве Гоголя характеры небокопителей **сложные — комбинации простых**. Они получаются путем соединения свойств Маниловых, Ноздревых, Собакевичей в одном образе, каждый раз в разной пропорции.

Тяготение Гоголя уйти от знакомых, мелкопоместных сюжетов и характеров в мир фантастических грез о малорусско-казацкой жизни вытекало из той психологической тоски и разочарования, которая рождалась в лучших людях поместного класса в эпоху распада поместно-патриархальных устоев под влиянием денежно-меновой культуры.

В книге В. Ф. Переверзева интересен метод социологического обоснования форм художественного творчества. Не все историки литературы (из тех, кто пользуется таким методом) согласились с объяснениями Переверзева. Так, А. Цейтлин⁹ доказывал неубедительность выведения особенностей гоголевской композиции из разобщенности мелкопоместного уклада (ср. «Повести Белкина»). Однако уже появляются работы, в которых общие принципы Переверзева служат фоном для освещения частных вопросов гоголевского творчества. Такова статья В. В. Данилова «Мертвые души» Гоголя как хроника русской жизни 20-х годов», в которой автор на основании случайного подбора фактического материала из «Мертвых душ»¹⁰, неслучайной подтасовки малопригодных деталей и полного игнорирования противоречивых указаний доказывает, что первая часть «Мертвых душ» отражает экономическую сторону жизни 20-х годов XIX в., а вторая — 30-х годов.

Сам В. Ф. Переверзев, вместо того чтобы возводить социологическую надстройку над художественной системой гоголевского творчества, занялся «сокращением» гоголевской поэтики, чтобы поместить ее на узкий социологический фундамент. И «сокращение» это произведено им так, что основные приемы гоголевского творчества (например, в построении «Шинели», «Мертвых душ», «Ревизора» и т. п.) были исключены. Однако и при этом методе обращения с художественным материалом вся формально-эстетическая часть исследования оказалась лишь механически приклеенной к социологическим рассуждениям. Стоит только выйти за пределы творчества Гоголя к его литературным предтечам и литературному окружению, чтобы увидеть настоящие истоки гоголевских приемов и убедиться в их свободе от «мелкопоместного» прикрепления. Иначе пришлось бы в мелких помещиков дореформенной Руси записать, например, Вальтера Скотта, Гофмана, Тика, Стерна, Жюль Жанена, Виктора Гюго, всех их русских эпигонов, а также, кстати, безыменных авторов «вертепов» и интерлюдий и с ними многих других предшественников Гоголя. Переверзев почувствовал себя на свободе

⁹ «Марксисты и формальный метод». — «Левф», 1923, № 3.

¹⁰ «Родной язык в школе», 1923, № 4.

лишь там, где он расстался с произведениями Гоголя и начал приспособлять имена гоголевских героев к характеристикам возможных психологических расслоений в среде мелкопоместного дворянства.

Неудача социоформальных размышлений В. Ф. Переверзева над творчеством Гоголя зависела не только от недостаточной предварительной разработки формально-эстетических проблем гоголевского стиля, как думает А. Цейтлин, но и от коренной антиномии историко-литературной и социологической трактовки художественного материала.

Книга Вас. Гиппиуса «Гоголь» (Л., 1924) ставит своей основной задачей суммировать результаты достижений «гоголистов», но не ограничивается ею. И намерение автора было «присоединить к достигнутому прежде некоторые забытые данные и самостоятельно наметить некоторые точки зрения». Новое, что идет от Гиппиуса в обрисовке «личного и творческого развития Гоголя», состоит в некоторых линиях общей схемы, по которой автором чертится творческий путь Гоголя, и в исследовании частных вопросов гоголевского творчества. Метод автора — эстетико-психологический. Гоголь как носитель определенного эстетического сознания, эволюция этого эстетического сознания под разными литературными воздействиями, воплощение его принципов в художественных произведениях Гоголя, определение литературных традиций для тех жанров и форм стиля, в которых упражнялся Гоголь, — эти вопросы ставятся Гиппиусом. Личный путь Гоголя рисуется ему в таком схематическом узоре: юношеский индивидуалистический миссионизм, который в художественном творчестве уже с первых шагов осложнен эстетическими думами («Ганц Кюхельгартен»), заслоняется эстетизмом, который и является основной стихией гоголевской психики в 30-х годах.

Эстетический индивидуализм Гоголя, едва начавший после судьбы «Ревизора» сочетаться с мистическим миссионизмом, вновь расцветает в Италии, на второй родине. Являются новые эстетические манифесты Гоголя — «Рим» и «Портрет» (во второй редакции).

Симптомы решительного поворота к морализму сказываются в художественном творчестве Гоголя на композиции «Шинели» («патетическое место»), на переработке «Тараса Бульбы», на «Театральном разезде». И в «Мертвых душах» звучит пафос личного превосходства над существователями, пафос, который в процессе работы переходил от эстетического индивидуализма в морализм. Однако обличение, которое связано с этим пафосом, не имело формы социального протеста, оно было направлено против каждого отдельного существователя, а не против социального уклада. От морализма путь Гоголя и направляется к религии. Но в нем нет прямизны, есть изгибы и повороты. Результатом этих исканий была идиллия — «Выбранные места из переписки с друзьями», в которой Гоголь рисует «идиллическую домашнюю, социальную и политическую жизнь морально преобразенных людей». Это своеобразная социальная «утопия», «реакционно-социалистическая смесь» на религиозной подкладке. Но книга потерпела поражение, и Гоголь в следующие годы — после бесполезного паломничества — уже не мечтает о «высших ступенях», а стремится к возрождению в труде. Он — «поденщик». Вместе с тем нечувствительно изменилась и его идеология. «Прежний идеал — преобразование существующих форм домашнего, помещичьего и государственного хозяйства, в основе которого все-таки была их невольная идеализация, теперь сменяется аскетическим идеалом отречения». В художественном творчестве Гоголя намечается по-

ворот от романтического реализма к натурализму, от гиперболической карикатурности к «математической верности действительности», от субъективизма к «объективизму». Собираение сведений о жизни и людях, книжная «статистика» России, произведения той «натуральной» школы, которая пошла от Гоголя, но ушла от него,— все это давало материал бытовой и психологический для натуралистического воспроизведения мира в искусстве. Неудача «Переписки» склоняла Гоголя к отказу от «идеальности». В связи с этим решительно изменилось построение «поэмы»: и план, и материал, и художественные приемы. Физиологизм сменяется психологизмом. И вторая часть «Мертвых душ» превращается в реальный психологический роман, в котором, однако, звучат отголоски «третьей идиллии» (т. е. «Переписки») в образах Костанжогло, Муразова и генерал-губернатора.

В этом виде рисуется Гиппиусом схема личного и творческого развития Гоголя. Она не нова. Основные ее линии намечены были раньше Котляревским, Шенроком, Лукояновским*, Зеньковским, Богомоловым и др. Но схема вычерчивалась чересчур прямолинейно. Гиппиус усложнил ее, попытался отразить в ней психологические оттенки и колебания. Особенно удачно вставлены в нее и органически связаны с другими ее частями эстетические воззрения Гоголя в их эволюции.

Правда, здесь очень заметна зависимость Гиппиуса от работы В. В. Зеньковского «Гоголь в его религиозных исканиях»¹¹. Однако Зеньковский, рассматривая эстетические и моральные искания Гоголя как проявления единого мистического начала, следит за *параллельными* отражениями их в его творчестве, исходя из предположения, что «Гоголь объективировал в образах движения собственной души». Зеньковский видит в морализме изначальную тенденцию гоголевской психики, тенденцию, которая сталкивалась с эстетическими эмоциями, но не затушевывалась ими. Самый юмор произведений Гоголя в период после «Вечеров» он склонен выводить из двойственности отношений Гоголя к людям — «морального стремления послужить им» и эстетического отталкивания от них. Таким образом, Зеньковским «выпрямлена» схема развития Гоголя. И религиозный мистицизм великого художника оказывается как бы непосредственно подготовленным морально-эстетическими исканиями юности, которые вызвали затем общий поворот к эмоциональному опыту, определившему впоследствии в Гоголе настоящего мистика. За работой Зеньковского нельзя отрицать глубокого психологического и философского анализа общего склада эмоционального мышления Гоголя и его эстетических, моральных и религиозных переживаний и убеждений. Но все эти наблюдения у Зеньковского отрешены от историко-литературного в собственном смысле изучения произведений Гоголя, а поставлены в связь с общим движением русской религиозно-философской мысли**. И если характеристика эстетической и религиозно-моральной основы творчества Гоголя, данная Зеньковским, является чрезвычайно ценной для историка литературы, то все же она потребует у него коррективов историко-литературных. Гиппиусом они сделаны. Результат был тот, что в его книге личная и художественная история Гоголя сплелись. Произведения Гоголя прикреплены к его душевному миру. Можно спорить против этого метода литературного изучения. Но нельзя отказать ему в том, что он привел Гиппиуса к целостной

¹¹ «Христианская мысль», 1916, № 1, 3, 5, 6, 7-8, 10, 12.

конструкции гоголевского творчества, хотя навеянной в значительной степени статьей В. В. Зеньковского.

Однако, если даже отвлечься от этой психологической канвы, на которой автор не вполне последовательно чертит иногда объективно-формальные узоры, в работе Гиппиуса останется ряд новых решений или новых заметок по частным проблемам гоголевской поэтики.

1. Для сюжета «Записок сумасшедшего» указаны параллели в предшествующей литературной традиции (в журнале «Бабочка», 1829, № 34, рассказ о французском офицере, который воображал себя испанским королем; «Сумасшедший честолюбец» в «Московском телеграфе», 1826 г. и нек. др.).

2. Чрезвычайно любопытны указания на связь с предшествующей водевильной и вообще комедийной литературой сюжетов «Ревизора» и «Женитьбы». Здесь большая самостоятельная работа Гиппиуса не могла раскрыться вполне, но она видна отчасти из лаконических указаний автора в тексте, отчасти из примечаний. Им прослежены сходные ситуации в комедиях XVIII в. (Фонвизина, Капниста, Княжнина и др.) и в водевилях первой трети XIX в. (Хмельницкого, Писарева, Ленского и др.). Даны также общие намеки на связь с мольеровской традицией, и нарисован широкими мазками общелитературный фон комической драматургии к эпохе Гоголя.

3. Заслуживает внимания брошенное вскользь замечание о влиянии на Гоголя поэтики Фильдинга. Современных Гоголю указаний на это можно привести много.

4. Ценны композиционные наблюдения Гиппиуса над поэмой «Мертвые души». Распадение первого тома «Мертвых душ» на две части, из которых в первой заключена статика портретных изображений, во второй — динамика авантюрной пародии, классификация «кругов» и «задоров», по которым размещались гоголевские герои, — эти соображения хотя и основаны на некоторых намеках предшественников, но ярки.

5. Останется крепкой мысль, что «Переписка с друзьями» — идиллия с характером утопии, что это — чисто литературное произведение, органически связанное с сентиментально-утопическими трактатами.

6. Интересны попытки Гиппиуса проследить признаки художественного поворота Гоголя с начала 40-х годов к «психологизму».

7. Мысль, что Гоголь сжег часть «Мертвых душ» нечаянно и что потому не надо допускать существования какой-то иной последней редакции второго тома, кроме «черновики», случайно сохранившихся, едва ли можно принять, но, во всяком случае, ее следует проверить стилистическим анализом сохранившихся частей, чего не сделано.

Есть, конечно, в книге Гиппиуса и другие мелкие, но меткие замечания, например: о предшественниках «Вечеров на хуторе», о типах повестей в этом сборнике, об элементах фарса в ранних новеллах Гоголя и некоторые другие. Но они менее разработаны и не всегда нашли достаточно ясную формулировку.

Вообще же книга Гиппиуса, несмотря на все свои методологические противоречия, — один из лучших обзоров творчества Гоголя, не только удачно суммирующий результаты прежних достижений, но и приспособляющий их к самостоятельно продуманной схеме.

III

История сюжетов в поэтике Гоголя нашла за последнее десятилетие немногих исследователей. Сводка результатов, добытых до 1914 г., сделана Н. И. Коробкой и В. В. Каллашем во вступительных статьях и примечаниях к изданию произведений Гоголя под их редакцией*. Вас. Гиппиус подобрал некоторый фактический материал для обсуждения сюжета «Ревизора», отчасти «Женитьбы» и «Записок сумасшедшего» в своей книге о Гоголе (см. выше).

Отдельные же работы, посвященные сюжетологии Гоголя, единичны, кроме исследований Stender-Petersen'a. В них трудно найти связывающую их в один прагматический ряд систему. Напротив, непосредственно очевидно, что это случайные проявления разрозненных интересов.

Отношение Гоголя к предшествующей и современной ему общерусской традиции — сюжетной (а также и композиционной) — почти совсем не было объектом изучения в последние годы. Интересовал лишь вопрос о «дружбе» Гоголя и Пушкина без изучения их литературных связей^{12**}.

Из других современников Гоголя останавливал на себе внимание исследователей П. Свиньин как «покровитель» Гоголя, давший ему собственной персоной сюжетный материал для образа Хлестакова¹³. Вас. Гиппиус вспоминал также для объяснения «Вечеров на хуторе» кое-какие сюжеты из сочинений Ор. Сомова, Олина («Кумова постеля»), Погорельского («Лафертовская маковница», 1825), Полевого, («Святочные рассказы»). Вообще же нужно сказать, что связь гоголевской сюжетологии с великорусской предшествовавшей традицией и современными Гоголю литературными течениями остается не раскрытой. Посчастливилось лишь комедиям Гоголя, которые в Вас. Гиппиусе нашли тщательного исследователя их сюжетологии на фоне ранней комедийной и водевильной литературы.

Другая сюжетологическая проблема, которая давно уже занимает исследователей, — это отношение Гоголя к малорусской литературной традиции. Здесь всегда выдвигалось влияние на Гоголя романов и повестей Нарежного. Ю. М. Соколов в статье «В. Т. Нарежный» (гл. II «Нарежный и Гоголь»)¹⁴ возвратился к этому вопросу и, оставив в стороне сопоставления «Заморского принца» с «Ревизором», а также «Запорожца» с «Тарасом Бульбой», сравнил между собою некоторые картины из бурсацкой жизни, приводимые Нарежным и Гоголем (из «Бурсака» с «Виём» и «Тарасом Бульбой», из «Двух Иванов» с «Виём»)¹⁵. Вывод получился такой: «Гоголь непосредственно пользовался романами своего предшественника, при этом в значительной степени как этнографическим материалом. Но... Гоголь пользовался и другими источниками, как литературными, так, может быть, и устными

¹² Статья Лукояновского в кн.: «Беседы». Об-ва истории литературы в Москве. М., 1915; статья Долинниа в кн.: Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.—Пг., 1922.

¹³ Ср.: В. В. Данилов. Дедушка русских исторических журналов.— «Исторический вестник», 1915, № 7. Ср. его же.: Н. В. Гоголь и П. П. Свиньин.— «Русский филологический вестник», 1915, № 1.

¹⁴ «Беседы». Сб. Об-ва истории литературы в Москве. М., 1915.

¹⁵ Вскользь сопоставляется «канва замысла» «Двух Иванов» с «Повестью о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

рассказами и личными наблюдениями». Сопоставления сделаны по традиционному типу текстовых параллелей.

Спорили еще о влиянии Квитки на Гоголя. Н. Баженов сопоставил некоторые черты сюжетного стержня, к которому прикреплен образ Плюшкина, с описанием Скупца в романе Квитки «Похождения Столбикова» (В. Баженов. Г. Ф. Квитка как вдохновитель Гоголя. К вопросу о литературном заимствовании. Харьков, 1916). Определенных доказательств художественной связи между «Мертвыми душами» и этим романом нет; дано, по традиции статей о «заимствованиях», голое сопоставление текстов. Айзеншток в статье «К вопросу о литературных влияниях (Квитка и Гоголь)» пересматривает вопрос о влиянии Квитки на Гоголя¹⁶ и приходит к отрицательному выводу.

Нельзя сказать, чтобы постановка вопроса о влиянии в этой статье поражала глубиной и оригинальностью. А между тем большинство работ по сюжетологии Гоголя вращается в сфере этой проблемы о литературных влияниях, об усвоении Гоголем сюжетов и мотивов предшествовавшей и современной ему украинской, русской и западноевропейской литературы. И в то же время это единственная теоретическая статья по гоголевской сюжетологии.

Другие стороны художественных взаимоотношений между Гоголем и «писателями Украины» не были объектом ценных исследований. Таким образом, на фоне русских литератур — украинской и великорусской — не удавалось исследователям проследить историю гоголевских сюжетов. Поэтому рос интерес к разысканиям связей Гоголя с западноевропейскими литературами, по преимуществу немецкой.

С. Родзевич в статье «К истории русского романтизма (Э. Т. Гофман и 30—40 гг. в нашей литературе)»¹⁷ касается, между прочим, проблемы об отражении мотивов Гофмана в творчестве Гоголя. По его мнению, общезстетические воззрения Гоголя (в статье «Скульптура, живопись и музыка»), несомненно, навеяны влиянием Гофмана. Однако сделанные им сопоставления чересчур общи. Впрочем, Родзевич указывает и конкретный ряд мотивов из художественных произведений Гоголя, мотивов, которые легко найти и у Гофмана. Например, «мотив о художнике, погубившем свой талант», т. е. мотив гоголевского «Портрета», встречается у Гофмана в «Эликсирах сатаны», в главе «Из записок древнего художника». Общая психологическая фигура Франческо напоминает Родзевичу Чарткова. Образ ростовщика этот исследователь готов сопоставить с несколькими персонажами из Гофмана — с Альбано из «Магнетизера», с Коппелиусом из «Песочного человека» и с доктором Дапертутто из «Потерянного отражения». Таким образом, «Портрет» Гоголя представляется Родзевичу как бы сбитым из разных досок, взятых у Гофмана.

Необходимо привести общий вывод автора, так как он резко расходится с результатами подобных же штудий Stender-Petersen'a, который с именем Гофмана связывает целую эпоху гоголевского творчества (кончая «Носом»): «За исключением «Портрета», где знакомство с Гофманом сказывалось более или менее определенно, точки соприкосновения в творчестве автора «Мертвых душ» и «Серрапионовых братьев» имеют случайный характер, и если интересны как штрихи к картине

¹⁶ «Изв. Отд. русск. яз. и словесн. Российской Акад. наук», Пг., 1922, т. XXIV, кн. 1.

¹⁷ «Русский филологический вестник», 1917, т. LXVII, № 1-2.

увлечения Гофманом в 30-х годах, то сами по себе слишком мало дают материала для заключения о значительном влиянии Гофмана на нашего писателя».

Из иностранных исследователей изучению сюжета гоголевского творчества в связи с немецкой литературой очень много внимания уделял Ad. Stender-Petersen. Дошли сведения о трех его работах: 1) Johann Heinrich Voss und junge Gogol. Ein Beitrag zur Seelen Kunde Gogols (Zaertyl au Edda. Bd. XV. Kristiana, 1921); 2) Der Ursprung des Gogolschen Teufels (Ur Minnestofi norgiven av Filologiska samtun det i Göteborg, 1920). Göteborgs Höskolas Arsstriff. Bd. 26); 3) Gogol und die deutsche Romantik («Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte», XXIV. Drittes Heft, 1922).

В первой статье («Johann Heinrich Voss und der junge Gogol») Stender-Petersen ставит проблему не столько сюжетологическую, сколько психологическую: «проследить на незрелом, в эстетическом отношении слабom произведении Гоголя» этапы его психологического развития, так как «Ганц Кюхельгартен», по мнению автора, является столь же важным психологическим документом для понимания первых опытов Гоголя, как и «Ревизор» или «Мертвые души» для понимания сущности его поэтического творчества и его душевного развития. Однако для решения этой проблемы Стендер-Петерсен обращается к анализу самой идиллии с сюжетологической и композиционной точек зрения, стремясь восстановить процесс ее созидания. Он видит в ней ряд разновременных стилистических наслоений. Первоначальное ядро идиллии составляли те картины, которые создались под непосредственным влиянием «Луизы Фоссы: первая, шестая, седьмая и окончание последней, восемнадцатой картины. Они начаты были в конце 1827 г. в Васильевке. Обращение к Фоссу за вдохновением не случайно: юношески-идиллическое мироощущение Гоголя, соответствовавшее национальному укладу его души, сквозит здесь. Затем при позднейшей переработке идиллии летом 1828 г. (по окончании Нежинского лицея) Гоголь испытывает сильное влияние Шиллера и Тика. «Только теперь появляется романтический образ Ганца Кюхельгартена со своей тоской и верным отражением души автора, и мы видим, как становится понятным «синий цветок» немецкого романтизма идиллику, еще недавно веселому и всем довольноному». Но заключительный примиряющий мотив не от Тика и Шиллера, он мог прийти к Гоголю от «Теона и Эсхина» Жуковского. Так, «от Фоссы к Тику, через Шиллера, шла дорога психологического развития Гоголя».

В этой статье Стендер-Петерсена новы не сопоставления с Фоссом, не указания влияний Шиллера, Тика и Жуковского. Они сделаны раньше И. Шаровольским, Н. Кульманом и др. В ней нов взгляд на первую идиллию Гоголя как на механическую сшивку двух стилистически различных слоев и возведение этой двойственности сюжета к двум хронологически разорванным моментам. Нет нужды связывать эту литературную историю с эволюцией душевного уклада Гоголя. Но мысль о механической спайке отдельных, часто чужих кусков как метода композиционного объединения у Гоголя следует приветствовать (ср. «Портрет»).

Вторая работа Стендер-Петерсена о происхождении гоголевского черта связана с проблемой немецкого влияния на Гоголя лишь отрицательными своими выводами. Стендер-Петерсен в ней выясняет генезис представления черта у Гоголя и связанных с ним сюжетов его творчества. Корни их находятся в украинских народных верованиях. Автор

«немецкое» одеяние гоголевского черта возводит к польским образам в украинской народной передаче. Так мотивы «Ночи перед Рождеством» сопоставляются с фаустовской легендой о пане Твардовском.

Историко-литературный материал здесь скуден, и основная мысль о польском влиянии сомнительна¹⁸.

Зато статья «Gogol und die deutsche Romantik» богата и материалом и новыми указаниями. В ней автор характеризует тот период творчества Гоголя, который определяется тяготением к немецкому романтизму, и главным образом к двум его представителям — Тику и Гофману. Уже в общем эмоциональном тоне «Ганца Кюхельгартена» отразилось влияние Тика. С «Вечеров на хуторе» оно усиливается, сочетается с воздействием Гофмана, поэтику которого Гоголь всеми силами старается преодолеть и достигает этого пародическим обнажением ее основных принципов в «Шинели» и «Носе». Элемент фантастики в поэтическом созерцании мира, фантастики, которая затем бесследно исчезает, следует всецело относить к воздействию на Гоголя немецкого романтизма. И Стендер-Петерсен собирает параллели к гоголевским сюжетам из произведений Тика и Гофмана. Часть их, напр. «Tieks Liebes Zauber» (к сюжету «Вечера накануне Ивана Купала») и «Pietro von Avano» (к «Страшной мести»), уже была указана прежними исследователями*. Ново лишь сопоставление цепи мотивов, связанных с темой проклятия рода, в «Страшной мести» и драме Тика «Karl von Bernest».

Гораздо многочисленнее новые параллели к сюжетологии Гоголя, найденные Стендер-Петерсеном в произведениях Гофмана. Так, очень убедительны сравнения общей сюжетной канвы «Страшной мести» и новеллы Гофмана «Ignaz Deppig» (первоначально «Revier-Jäger»).

Образ преступного колдуна Деннера и его дочери Георгины, сына которой он убивает, внезапно явившись в семье зятя, обрисовка их взаимоотношений (кроме мотива о преступной любви отца и дочери), попытки Деннера принудить мужа Георгины к соучастию с разбойниками — все это напоминает соответствующие ситуации «Страшной мести». По мнению Стендер-Петерсена, Гоголь лишь преобразовал сюжетную схему «Деннера», с одной стороны, осложнив ее мотивами Тика и украинским бытовым колоритом, с другой — сделавши сюжетным стержнем неизвестный Гофману мотив о преступной страсти отца к дочери. Однако именно эта доминирующая роль мотива преступной страсти отца, мотива, который, несомненно, восходит к французскому романтизму, к «неистой словесности», в значительной степени противоречит построению Петерсена о всецелой поглощенности Гоголя в начале 30-х годов поэтикой немецкого романтизма. Однако петербургские повести Гоголя Стендер-Петерсен все рассматривает только под этим углом. Оригинальны здесь сопоставления «Записок сумасшедшего» с эпизодом о Geheimsekretär'e Неттельмане из «Fragmente aus dem Leben dreier Freunde», который вообразил себя König auf Amboina и соответственно с этим себя вел. Близость отдельных сцен из истории Неттельмана к происшествиям, описанным в дневнике Поприщина, несомненна. Но случайный эпизод у Гофмана, переданный в рассказе постороннего лица, у Гоголя становится темой самостоятельного произведе-

¹⁸ Рецензия на эти две статьи Stender-Petersen'a помещена в журнале «Slavia» (1924, № 4) А. Бемом.

ния, вставлен в рамку чиновничьего быта и облечен в форму личных записок сумасшедшего.

В «Шинели» фантастическую концовку новеллы Стендер-Петерсен также возводит к Гофману, но видит здесь уже преобразование чисто эстетической функции гофмановской фантастики в этико-символическую. В «Невском проспекте» образ художника Пискарева и отдельные детали обстановки, его окружающей, кажутся Стендер-Петерсену близкими к образу мечтателя Анзельма из новеллы Гофмана «Goldener Korf».

«Нос» мельком сравнивается с новеллой Гофмана «Mann ohne Spiegelbild» (что уже делалось русскими «гоголистами» раньше).

Более внимательно и подробно рассмотрена в свете отражения гофманской поэтики повесть Гоголя «Портрет». Стендер-Петерсен центральный мотив выводит из «Fragmente aus dem Leben dreier Freunde». Здесь в рассказах Александра и Марцелла выступают образы призраков, и явление Александру худой, длинной фигуры со смертельно бледным лицом и сверкающими злыми глазами призрака, по мнению Стендер-Петерсена, напоминает соответствующую сцену с Чартковым.

Однако «Портрет» представляется Стендер-Петерсену связанным с творчеством Гофмана гораздо более крепкими нитями, чем случайное совпадение мотивов. «Портрет», — пишет он, — был выражением мучительного сомнения художника, который ищет новой, собственной формы для своего таланта. Тот цепенящий ужас, который вызывал в художнике Чарткове портрет Петромихали*, чувствовал и Гоголь при взгляде на искусство Гофмана... И в уста самого Гоголя Стендер-Петерсен влагает тираду об «ужасной действительности», видя в «Портрете» преодоление Гофмана и отказ от романтико-фантастического стиля. Между Гофманом и Гоголем не было конгенности. Это совсем разные поэтические натуры — с диаметрально противоположным творческим путем. Рафинированный, экстравагантный энтузиаст и мистификатор Гофман — и идеалист, мечтатель Гоголь, который через сознательное подражание поэтике Тика и Гофмана шел к горькому признанию реальной жизни, к ее холодному воспроизведению. Период подражания Гофману, обнимающий время от 1832 по 1834 г., — это период несвободы и несамостоятельности Гоголя, время формирования собственного стиля в цепях, в борьбе и преодолении поэтики немецкого романтизма, главным образом Гофмана.

В этой статье Стендер-Петерсена много ценных указаний на зависимость Гоголя от Гофмана. Но принять схему автора, в которой большая полоса творчества Гоголя, предшествовавшая окончательному оформлению «натуралистического» стиля, помещается в непосредственную и исключительную близость к немецкому романтизму, невозможно. В этой схеме совсем не учтены те воздействия, которые испытывал Гоголь с других сторон, не только от литературы и народной словесности русской, но и от литератур иноземных, особенно французской. Вообще вопрос о связи творчества Гоголя с французской литературой, которая так волновала эстетические вкусы русских литераторов 30-х годов, совсем не ставился в исследованиях о Гоголе. Даже французские почитатели Гоголя не занимались им. В книге Louis Leger о Гоголе нет ни одного нового слова в ответ на него.

Об этой книге Louis Leger «Nicolas Gogol» (1914) нет нужды распространяться. Для русского читателя в ней может быть новым лишь:

1) указание на ирреальный синтез пейзажных деталей в картинах природы у Гоголя (в «Старосветских помещиках»: «le melon ne mûrit pas au moment où le merisier est en fleur et l'on ne commence pas à conserver des poires et des pommes au temps des cerises»); 2) отрицание каких бы то ни было сюжетных совпадений между «Тарасом Бульбой» и повестью Мериме («Matteo Falcone»); 3) беглое замечание о возможности пользования пьесой Коцебу «La petite ville» при работе Гоголя над первым актом «Ревизора».

Кроме того, любопытна глава «Gogol et Merimée», в которой Louis Leger говорит об интересе Мериме к Гоголю, о непонимании им текста его произведений и предлагает образцы его «перевода» «Ревизора» на французский язык¹⁹.

Несмотря на скудость работ по сюжетологии Гоголя, все же необходимо признать, что эта область больше всего привлекала исследователей и что здесь виднее всего результаты изучения. Методом, который безраздельно царил в сфере сюжетологических разысканий, был сравнительно-исторический. Общие проблемы сюжетологии у Гоголя, приемы композиционного оформления чужих мотивов и сюжетов, смена разных сюжетных тенденций в поэтике Гоголя — словом, вопросы более сложного порядка, выходящие за пределы голых сопоставлений, исследователей не интересовали. Поэтому в главе о сюжетологических работах не приходится говорить о новых идеях, а лишь о новом материале.

Вывод из обзора всех более или менее ценных работ по Гоголю может быть один — тот же, которым этот обзор был начат: поэтика Гоголя еще не исследована и не установлена. Ввиду этого решаюсь кратко изложить несколько своих наблюдений над формами гоголевского творчества. При изложении их буду стремиться не столько к полному воспроизведению итогов своей работы над отдельными проблемами поэтики и стилистики Гоголя, сколько к построению некоторой общей схемы творчества Гоголя.

IV

Гоголь не случайно начал печатный свой путь со стиховой формы, и притом отживающего архаического типа (для того времени, когда появилась его идиллия «Ганц Кюхельгартен»). Стих как нельзя более отвечал его представлениям о «лирическом и серьезном роде», его тяготению к звуковым эффектам и риторике. Державин навсегда, по свидетельству Анненкова*, остался литературным кумиром Гоголя. И вместе с тем сентиментальная поэтика органически выросла в художественный мир Гоголя и как один из его уголков всегда готова была раскрыться, несмотря даже на то, что уже с «Кровавого бандуриста» начинается стремительное отталкивание Гоголя от нее. А рядом с этим, с самых

¹⁹ Приведу несколько примеров:

Осип говорит: «Кажись, так бы теперь весь свет съел».

Мериме переводит: «Je parie que tout le monde a déjà diné a cette heure».

Добчинский: «Глаза такие быстрые, как зверьки, так в смущение даже приводят».

Мериме: «Le regard comme s'il avait le diable au corps».

Хлестаков: «Я, знаете, в дороге издержался».

Мериме: «J'ai été retenu en route».

первых шагов неясные и еще не вполне освоенные отголоски романтизма — в его противоречивых формах — и подражание Пушкину и Жуковскому. Классицизм, сентиментализм, романтизм умещались в творческом сознании Гоголя как параллельные, хотя и неравноправные, стилистические формы. И первая поэма Гоголя выдавала его художественный эклектизм: она спаяна из чужих и разнородных кусков, которые прозрачными швами сшиты в одно пестрое одеяло. В эпоху общего увлечения стихом Гоголь отдается разработке стиховых форм. И это для него характерно. Гоголь всегда идет по тому художественному пути, основные линии которого намечены, и опережает всех на нем, давая наиболее резкое воплощение назревшим тенденциям. Однако первый опыт Гоголя любопытен не только тем, что, несмотря на весь свой провинциализм, он уже рисует Гоголя как ловкого «тряпичника», сшивателя разных литературных форм и жанров, но и иной, чисто языковой своей стороной; в нем ясно обнаружилась несливаемость, ограниченность в стиле Гоголя двух языковых стихий — простонародной, вульгарно-речевой и торжественно-книжной, «славенской». Эти две формы речи не примирялись в стихе, разрушая его семантическую цельность и эмоциональную согласованность:

Зачем же тайная тоска
Всю душу мне насквозь *проходит?*

Вокруг каштаны старые стоят,
Нависши ветвями, как *будто в окна*

Хотят продраться...
Но эдак ли *прекрасно* опочию?..

Подымается протяжно
В белом саване мертвец,
Кости пыльные он важно
Оттирает, молодец

В мечтах она
На ночь осенью загляделась...
Предмет и тот же и один...

И старики *болтают* наши,
И в танцах юноши кипят.

Здесь обнаженно, хотя и бледно, показались две струи гоголевского языка: высокая, книжная, архаическая речь, в которой Гоголь уходит от форм современной ему художественной речи к традициям конца XVIII — начала XIX в. или напрягает метафорическую риторичность раннего романтизма, и «площадная», повседневно-вульгарная, еще не вовлеченная в литературно-художественный оборот, даже противная его установившейся норме, полуинтеллигентская речь — с украинским налетом. Но в идиллии своей Гоголь меньше всего думает о реформе художественной речи. Его занимает смешение жанров и манер рисовки. К стиховой форме элементы его стиля оказались неприспособленными. И это решило участь первого литературного опыта Гоголя. Вместе с тем предопределилась и вообще позиция Гоголя по отношению к вы-

сокому сентиментально-романтическому стилю. Гоголь еще не владеет свободно им — до способности творческого его преобразования. И даже в прозаических опытах, упражняясь в высоких формах речи, Гоголь выбирает такие темы, вокруг которых уже устойчиво сложилась богатая символика. Ему удобнее было подвергать ее новым комбинациям, усложнять синтаксические формы ее метафорических пересечений (ср. статью «Женщина») на архаический лад. Так Гоголю суждено было стать вне форм современной ему литературной речи: он мог быть или архаистом, или демократом-новатором. И проблема языковой организации разных литературных жанров заслоняет скоро перед Гоголем композиционные и сюжетно-тематические задачи. Ярче всего уклон в эту сторону сказался в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Здесь было стремление и к смешению жанров. Однако общее направление работы Гоголя в этом смысле было предопределено предшествующей традицией русских продолжателей Вальтера Скотта. Они характеризуются современником (Булгариным) так: «Вальтер Скотт прославился под вымышленными именами, которые, наконец, слились в прозвании великого незнакомца (*le grand inconnu*). И у нас начали с этого!! Автор скрывает свое имя под вымышленным прозвищем и просит приятелей своих объявлять великую тайну на каждой почтовой станции, а журналистам позволяет догадываться и в догадках произносить свое настоящее имя. После этой проделки начинается дело. В романе должна быть национальность или народность. А что такое народность? Заглянем-ка в Вальтер Скотта. Действие в Шотландии — следовательно, действие будет в России. У Вальтер Скотта мужики, лакеи и солдаты разговаривают очень много между собою провинциализмами и просторечием — и за этим у нас дело не станет!.. Стоит выдумать завязку: на это есть история и забытые сказки, и вот доморощенный Вальтер Скотт, как Бальзак, принялся за работу» («Северная пчела», 1831, № 286). И далее, к той же литературной традиции возводит Булгарин бесконечное «болтовство вводных лиц и просторечие в разговорах», «верные копии подворотного красноречия». Конечно, для этого влияния, для возникновения соответствующей художественной традиции на русской почве были встречные течения, органически — в процессе борьбы разных художественных систем — возникшие. Среди них главные те, которые питались народными сюжетами и народно-поэтическими приемами, те, которые стремились застывшим формам литературно-книжной речи противопоставить диалектическое, разговорно-бытовое «просторечие»²⁰. Сомов (ср. его «Кикимору» — рассказ крестьянина на большой дороге²¹ и др.), Погодин (ср. его рассказ «Петрусь»²² с народно-украинскими формами речи, его же повесть «Черная немочь»²³ и др.). Полевой («Святые рассказы») и вереница других более мелких писателей 20-х и 30-х годов развивали повествовательные приемы Валь-

²⁰ См. об этом: *Н. Трубицын*. О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX в. СПб., 1912.

²¹ «Северные цветы на 1830 г.». СПб., 1829.

²² «Сиротка. Литературный альманах на 1831 г.». М., 1831.

²³ «Московский телеграф», 1829, т. XXVIII. О роли Вальтера Скотта в литературе 20-х годов общие сведения можно почерпнуть из трудов: *И. Замотин*. Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе, т. II. СПб., 1907; *Н. Трубицын*. О народной поэзии...; *Н. К. Козьмин*. Очерки из истории русского романтизма. СПб., 1903.

тера Скотта на русской почве. В рецензии на повесть М. Погодина «Черная немочь» Кс. Полевой готов был историю новой русской повести и романа вести от этих продолжателей Вальтера Скотта: «Новое возбуждение началось с тех пор, как мы познакомились с Вальтером Скоттом. Его успех, занимательность его произведений и нечто новое в искусстве обратили на себя внимание русских писателей. Они искали причин занимательности, заключающейся в романах В. Скотта, и думали найти их в народности и в миниатюрном изображении подробностей, господствующих в его романах. Обратив свой взгляд на русский быт, романисты наши увидели, что и у нас есть свои местности, свои события, свои присказки и поговорки: их вывели на сцену, и так образовалось понятие о повестях русских, а может быть, и романах»²⁴. Ко всему этому надо прибавить, что большой популярностью пользовались теоретические статьи Вальтера Скотта «О чудесном в романе» («Сын отечества», 1829) и «О демонологии и ведьмах» («Московский телеграф», 1830, № 35-36).

Влияние Вальтера Скотта и его русских поклонников выразилось у Гоголя не только в использовании этнографическим украинским материалом, сказками, преданиями, но и в общей манере «провинциального» сказа, и особенно наглядно в композиции «Вечеров». Образ Рудого Панька как издателя «Вечеров», его «предисловия», знакомящие с «рассказчиками», его заметки к отдельным новеллам, даже композиция самих повестей с эпиграфами к главам — все это имеет корни в романах Вальтера Скотта. Весь этот жанр предисловий подставного издателя, который собирает «рассказы» своих соседей и друзей, распространен в русской литературе под влиянием «предисловий» Вальтера Скотта, в которых особенно яркую роль играл Джедедия Клейшботем — «пономарь и учитель Гандер-Клюфского прихода». Фигура Пасичника — в несомненном родстве с ним. Достаточно сопоставить предисловие к «Вечерам» с предисловием «Шотландских пуритан» и «Эдинбургской темницы». Впрочем, для мозаической картины Гоголя материал дали и другие предисловия Вальтера Скотта, например, к «Монастырю», к «Приключениям Нигеля» и т. д. Таким образом, Гоголь не только примкнул к традиции русских поклонников Вальтера Скотта в выборе художественного материала, в приемах его обработки, в манере сказа — провинциально-захолустного, в тяготении к драматизации действия, но и в способе композиционного объединения новелл образом издателя, гостеприимно собиравшего у себя круг рассказчиков, он явно зависел от художественной техники Вальтера Скотта. Любопытно, что термин «Вечера» для всей этой композиционной цепи, прикрепленной к Диканьке, к дому Пасичника, Гоголь взял из укрепившейся еще в XVIII в. под французским влиянием традиции альманахов (например, «Вечера меланхолические, или Собрание веселых и нравоучительных повестей из разных французских писателей». М., 1787; «Вечера перед камином, или Собрание сказок и комедий для первого возраста». На русск. и франц. яз. en regard. М., 1811). Ясно, что Гоголя занимали теперь не столько сюжеты и их композиционное оформ-

²⁴ Подробно вопрос о Вальтере Скотте, о созданной им на русской почве традиции, о влиянии русских «вальтер-скоттиков» и непосредственно Вальтера Скотта на Гоголя я рассматриваю в отдельной работе «Вальтер Скотт и Гоголь», которую предназначаю для «Zeitschrift», выходящей в Лейпциге под ред. М. Р. Фасмера*.

ление, сколько манера рассказа, построение диалога, стилистические формы.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» явно обнаружилось сплетение в поэтике Гоголя двух поэтических стилей, которые подверглись индивидуально-художественной деформации. Один — патриархально-семейный, «сказовый», вульгарно-речевой стиль соседской беседы, отражающий влияние Вальтера Скотта и его русских эпигонов, был в сущности формой комического (или лучше комедийного) монолога. По приемам своего образования (лексического и синтаксического) он ничем не отличался от формул просторечного разговора, из них слагаясь. Гоголь искусно вплел в него захолустно-украинские, диалектические, полуинтеллигентские речевые сочетания, примкнув к традициям интерлюдий, украинских комедий и новелл (Квитка), и связал его с комическими фигурами деревенских мудрецов, Рудого Панька, дьяка Фомы Григорьевича и Степана Ивановича Курочки. В этот стиль легко укладывались народные сказочно-анекдотические сюжеты и бытовая болтовня (ср., с одной стороны, «предисловия» к «Вечерам», с другой — «Заколдованное место» и «Пропавшую грамоту»). Но лишь только при его посредстве оформлялся сюжет с трагическими тонами и с романтическими устремлениями, как в «Вечере накануне Ивана Купала», — стиль начинал колебаться, осложняясь такими элементами, которые совсем не мирились с основным его ядром.

В связи с этим стилем, который ничем не отличается от стиля отрывков «Майской ночи» и даже некоторых мест «Страшной мести», находится народно-поэтическая струя в разговоре влюбленной пары из этой новеллы.

Таким образом, стиль фамильярно-соседской болтовни с комическим подчеркиванием дефективно-речевых образований, которые обычны в повседневно-вульгарном обиходе, обнаружил уже в «Вечерах на хуторе» свою пригодность лишь как форма анекдотического сказа или комедийного диалога. Отсюда был естественный выход в комедию-фарс, над которой Гоголь и начинает задумываться с 1832 г. Но, с другой стороны, этот стиль представлял собой благодарный материал для игры со сказом, для иллюзорной смены говорящих масок, за которыми скрывался автор, для стилистического «кривлянья балаганного скомороха». И Гоголь начинает эксперименты над ним, его депсихологизируя, т. е. освобождает его от служебной роли — орудия характеристики психологических образов: Рудого Панька, Фомы Григорьевича и т. п. В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» этот захолустный стиль выступает как один из маскарадных стилистических костюмов автора, сменяясь другими формами сказового речеведения, которые не могут быть согласованы в одном психологическом образе Рудого Панька. Вместе с тем именно на основе этой языковой струи Гоголь стремится выработать те приемы «натуральной» рисовки «портретного» изображения, которые контрастировали с господствовавшей тогда манерой сентиментально-романтической идеализации. Следовательно, здесь была не только революция литературно-художественной речи, не только противопоставление лексическим и синтаксическим шаблонам «классического», литературно-книжного языка, диалектического и вообще разговорно-вульгарного просторечия с его «площадными» словами, с пестрым, «ненормированным» синтаксисом, с его патологическими образованиями — здесь было формирование но-

вой системы стилистического воспроизведения «натуры», системы, которая опиралась на предшествовавшие «грязные» жанры (творчество Измайлова, Нарезного и др.), на «шандеизм» Стерна, на водевильно-фарсовую традицию, украинский кукольный театр, газетную смесь, «пошлый» анекдот.

Однако Гоголь не шел прямолинейным путем. Параллельно с этой работой над вульгарно-сказовой и разговорно-речевой стихиями, над комическими превращениями формул «высокого» стиля Гоголь прибегал к различным вариациям романтического стиля, их преобразуя и усложняя сторонними элементами. В «Вечерах на хуторе» он сперва влагает формы романтического стиля в уста «горохового панича», предвзято их комической характеристикой от лица «издателя» — Рудого Панька: «...бывало, поставит перед собой палец и, глядя на конец его, пойдет рассказывать вычурно да хитро, как в печатных книжках. Иной раз слушаешь, да и раздумье нападёт. Ничего, хоть убей, не понимаешь. Откуда он слов понабрался таких?» И далее «насчет этого» приводится славная присказка Фомы Григорьевича. Однако, присмотревшись к тем «повестям», которые приурочены к «затейливому» рассказчику, легко подметить, что в них «романтическое» — лишь обрамление, центральная же часть либо комедийно-фарсовая, как в «Сорочинской ярмарке», либо трагикомическая, как в «Майской ночи», где молодая пара окутана фантастически-песенными — стилевыми и сюжетными наслоениями. «Романтический» (в собственном смысле) стиль в той и другой повести лишь формирует эмоционально-напряженные, «фонетические» пейзажи, на сентиментальном пафосе которых стиль круто обрывается, вдруг сменяясь или комически-бытовым, «площадным», захолустным разговорным языком («Сорочинская ярмарка», «Майская ночь», гл. II), или песенно-размеренным, лирическим диалогом. Господствовавший в 20-х и 30-х годах под влиянием Байрона и Стерна тип новеллы, составленной из отрывков, у Гоголя получает необычайную форму драматических кусков — вперемежку трагических и комических — с «пейзажной увертюрой», с короткими заметками режиссера и с «статическими» портретами. Резкость смены голосов — характерная черта этих «повестей». В заключении — лирическая концовка бросает новые эмоциональные блики на всю «драму». Но эти приемы построения в общем не нашли сочувствия. Особенно попытка возвысить сентиментальную патетику романтического стиля и в сложных мелодико-ритмических переливах растворить предметную непредставимость метафорических противоречивых сцеплений («будто гуляющие без цели стоят... подоблачные дубы», «недвижно вдохновенно стали леса» и т. д.), затушевать мозаическую «вещную» разностованность картины эмоциональной музыки речи, — эта попытка была встречена как «высоко-беспонятное летание» (Полевой) *. И Гоголь временно отказывается от нее, лишь в «Мертвых душах» вернувшись к лирическому запеву, «беззвучно-трескотным тирадам» (Сенковский) ** с заменой, впрочем, эмоционального пейзажа сентиментально-«личными» признаниями. Теперь же горохового панича он устраняет со сцены. «Того горохового панича, что рассказывал таким вычурным языком, которого много остряков и из московского народу не могло понять, уже давно нет...» И новые рассказчики второй части «Вечеров» в общем ориентируются на фамильярно-соседский провинциальный сказ, лишь слегка приспособляя его к формам «классической» литературно-книж-

ной речи и внедряя в него (особенно в описаниях красавиц и природы) примитивную романтическую символику. Исключение — «Страшная месь». Здесь Гоголь выступает с новой реформой романтического стиля путем прививки к нему символики и ритмики народной поэзии, украинских дум. Те элементы, которые до сих пор окрашивали лишь речи влюбленных, теперь разлились по всем формам стиля повести. Но в «Страшной мести» налицо не только новое функциональное соотношение поэтических стилей, которые раньше обнаружилились в поэтике Гоголя, в ней смутно проглядывает уклон художника в сторону «романтически-ужасного» стиля. До сих пор поэтика Гоголя питалась теми соками, которые шли от *сентиментальных жанров, приправленных немецким романтизмом*, от украинской народной поэзии, вертепами кукольного театра, от Вальтера Скотта и его русских поклонников. Но в «Страшной мести» звучат такие мотивы, которые, несомненно, восходят к поэтике «*неистой*» школы (мотив преступной страсти отца к дочери, дочереубийства). Сгущение «ужасных» сцен в духе французского романтизма отразилось на стиле повести, соединившись со своеобразными приемами выражения эмоций («голос его, будто нож, царапал сердце», «страх и холод прорезался в казацкие жилы», «закричал так, как будто кто-нибудь стал пилить его желтые кости», «это еще милость, когда сварят его живого в котле или сдерут с него грешную кожу», и т. п.), вызвав поток «страшных», мрачных эпитетов («дикий», «исступленный», «бешеный», «нечеловеческий» и др.).

«Неистовая» школа в ее разветвлениях должна была сразу завладеть вниманием Гоголя, так как «романтически-ужасный» стиль предстал его сознанию как антитезис сентиментализма. Вертепно-фарсовая традиция, упражнения в захолустном стиле на манер провинциальных «литераторов» Вальтера Скотта, механизация живого, усвоенная от кукольного театра и поддержанная влиянием Гофмана,— все это своей комически-упрощенной, физиологической «телесностью» противоречило психологическим заданиям сентиментализма. И Гоголь, усвоив в «Вечерах на хуторе» эти традиции, по свойственной ему тенденции предельного заострения должен был обнажить их сущность и оказаться антагонистом сентиментализма. Но это был «низкий» жанр (ср. повесть о двух Иванах). «Романтически-ужасная» школа, которая сперва интересовала Гоголя лишь сюжетной занимательностью страшных историй, отвечала теперь новым стилевым тенденциям, которые оформлялись в поэтике Гоголя в сфере «низких» жанров: «романтически-ужасный» стиль намечал теперь перед ним как бы «параллельные курсы» в области «высокого» творчества. И с 1832 г. в произведениях Гоголя видны ясные следы глубокой заинтересованности «неистой» поэтикой. Жюль Жанен с его романом-манифестом «Мертвый осел и обезглавленная женщина»²⁵, «необъятный своей величиною» Виктор Гюго, Сю, Матюрин и другие писатели, относимые литераторами 30-х годов к «неистой» школе, дают теперь Гоголю основной материал для сюжетов. И то следуя их заветам и принципам, то в полемическом задоре против них, он разрабатывает те свои приемы рисовки, которые потом вошли в поэтику «натуральной» школы. Гоголь не был одинок в своем увлечении «неистой словесностью». Напротив, 1832—1835 гг. были

²⁵ Вопросу о влиянии Жюль Жанена на Гоголя посвящена моя статья «Гоголь и Jules Janin» в «Литературной мысли», № 3, Л., 1925 *.

временем шумного успеха ее. Вальтер Скотт уступал литературное первенство Виктору Гюго — в сознании русских литераторов. Консервативный лагерь — «Северная пчела», «Библиотека для чтения», потом «Сын отечества» — всполошился, защищая облагороженную «натуру», приемы сентиментально-романтической идеализации. Но если Гоголь разделял общее увлечение новаторов, то он все же был одинок и оригинален в методах преобразования принципов «неистой» поэтики. Необходимо проследить бегло путь Гоголя в этом направлении. «Кровавый бандурист» — ученический опыт. Не только мотивы и ситуации — мрачная ночь, подземелье, где таится человек с ободранной кожей, сцена пыток, но и стиль — ритмическая напряженность эпитетов, символика смерти, все окутывающая: и природу, и вещи, прерывающийся от ужаса язык восклицаний, ставшие к тому времени уже ходячими формулы иступленных чувств — словом, все аксессуары «неистой» поэтики взяты здесь как готовые, без синтеза со сторонними воздействиями и без индивидуальной яркой переработки. Но этот литературный культ физических пыток и истязаний, искусственной судорожности стиля, риторически напыщенного, увлек Гоголя ненадолго. Его заинтересовала другая сторона «неистой» поэтики: сочетание странного со смешным, комического и шутовского с уродливым и ужасным, гротескный рисунок. Вместе с тем детальное воспроизведение повседневного «пошлого» быта, к которому он пришел от украинской народной традиции под влиянием провинциальных собеседников у Вальтера Скотта, в заветах «неистой» школы, например в романе Жюль Жанена, получало новое стилистическое обоснование и новые композиционные формы. И Гоголь отдается синтетической переработке «романтически-ужасного» стиля, то сочетая его формы с прежней «вальтер-скоттовской» манерой повествования и старыми романтическими формами в модном жанре исторического романа («Тарас Бульба»), то применяя «неистовые» приемы рисовки к народной и романтической фантастике с ее уже раньше сложившимися в поэтике Гоголя стилистическими формами («Вий»), то, наконец, внедряя враждебные художественные тенденции в старые сентиментальные жанры («Старосветские помещики»). Следует кратко остановиться на характеристике некоторых этапов этого «неистового» пути Гоголя.

В «Тарасе Бульбе» ясна «неистовая» сюжетная композиция. Три сюжетных цепи — судьба Тараса Бульбы, бульбенка Остапа и Андрия. И каждая из них трагически разрывается: сыноубийством, казнью, сожжением на костре. Мрачный ночной пейзаж как фон страшных событий проходит через роман. В отдельных сценах, например в сцене утопления евреев, в картине казни Остапа, следование принципу Виктора Гюго — сочетать «шутовское» со страшным — непосредственно видно. Как в романах Гюго и Сю описание казни героя всегда включает в себя отголоски комических сцен среди толпы, так и Гоголь в ужасную и трогательную картину казни вмещает комических персонажей — шляхтича и его коханку Юзью. Есть и другие параллели. Однако Гоголь не подчиняется здесь всецело «неистой» поэтике. Он отрекается от ее тенденции детально, «анатомически» воспроизводить пытки, истязания и убийства, отказывается от ее приемов рисовки «ужасных» эмоций и смягчает, самостоятельно перерабатывая, общие формы «романтически-ужасного» стиля. «Я не стану смущать читателей картиною адских мук, от которых дыбом поднялись бы их волосы», — огова-

ривается в «Тарасе Бульбе» автор. Это была победа «вальтер-скоттовской» традиции над принципами «ужасного романтизма». В «Вие» этот синтез прежних, народно-романтических форм, которые Гоголем восприняты были под знаменем Вальтера Скотта и которые в поэтике Гоголя сплелись с украинскими народно-поэтическими и литературно-книжными немецко-романтическими традициями, синтез их с поэтикой «неистой» школы осуществлялся иначе — с уклоном в сторону приемов «ужасной» рисовки, с большей сосредоточенностью на проблеме соединения разных форм стиля. В «Тарасе Бульбе» взят сюжетно-композиционный стержень «ужасного романтизма», но на него нанизаны иные, «вальтер-скоттовские» приемы рисовки и стилистические формы. В «Вие» выбрана народно-фантастическая канва в «старом» духе, в духе немецкого романтизма и русской «вальтер-скоттовской» традиции, но усложнена «неистой» манерой рисовки и «неистовыми» формами стиля в трагической половине повести. Современники не оценили новизны художественного синтеза в «Вие». Они увидели в нем лишь приспособление прежних стилистических тенденций Гоголя к новой «неистой» поэтике. «В «Вие» нет ни конца, ни начала, ни идеи, — нет ничего, кроме нескольких страшных, невероятных сцен», — писала «Библиотека для чтения»*. И Шевырев вменял в вину Гоголю тяготение к дробному воспроизведению ужасов психических: «Ужасные видения семинариста... не производят ужаса, потому что они слишком подробно описаны. Ужасное не может быть подробно...» Иначе «ужасное переходит просто в уродливое» («Московский наблюдатель», 1835, № 1).

Таким образом, современники заметили, что Гоголь всячески комбинирует «неистовые» формы, стремясь сочетать их с враждебными стилистическими конструкциями. Гоголь ищет «новой природы», отличной от той, которая создавалась приемами сентиментально-романтической идеализации, и вместе с тем отрекается от «ужасной действительности» «неистовых» новеллистов. Для иллюстрации искания Гоголем новых синтетических форм особенное значение имеет жалостная идиллия «Старосветские помещики». Разрушая сентиментальные формы, Гоголь борется с ними не только путем противопоставления им новых враждебных жанров. Он преодолевает сентиментализм и другим путем: исходя из его форм, их трансформируя или их внедряя в контрастное окружение (ср. конец повести о двух Иванах). Для «Старосветских помещиков» избран старый, наиболее популярный и еще живой сентиментальный жанр — идиллия со всеми ее сюжетно-композиционными и стилистическими атрибутами. Но в нее введены новые, контрастные — комические и иронические — мотивы и стилистические построения («вы, верно, нашли бы улыбку уже чересчур приторною для ее доброго лица», «тогда лицо его, можно сказать, дышало добротой» и т. п.). Общие приемы описания быта, манера рисовки действующих лиц и действий, стиль «портретов» всего живого окружения «старичков», мелькающие признаки иронической оценки жизни героев — все это составляет как бы особый стилистический слой повести, наложенный на сентиментальные формы по контрасту с ними и для разрушения их. И рядом с этими двумя контрастирующими тенденциями все напряженнее к концу повести звучит третья, от «неистой» поэтики идущая.

Сюжетно она отражается в трагической развязке. Стилистически она конструирует целые патетические тирады («Я знал его влюбленным нежно, страстно, бешено, дерзко, скрытно» и т. п.; «Но, признаюсь,

если бы ночь самая бешеная и бурная, со всем адом стихий, настгла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался ее, как этой ужасной тишины среди безоблачного дня»). Вместе с тем в «Старосветских помещиках» Гоголь открывает новую сторону в поэтической идеологии «неистойой» школы — «трагизм маловажных случаев». В «Кровавом бандуристе» он увлекся ужасами кровавых мук и истязаний, в «Тарасе Бульбе» дал свои индивидуально-художественные коррективы для этой манеры рисовки, в «Вие» произвел эксперимент воспроизведения психических мук, душевных терзаний, панического страха. В «Старосветских помещиках» отбрасывается трагизм необычайных сцен и событий и рисуется ужас повседневных случайностей: «Повествование мое приближается к весьма печальному событию, изменившему навсегда жизнь этого мирного уголка. Событие это покажется тем более разительным, что произошло от самого маловажного случая. Но, по странному устройству вещей, всегда ничтожные причины родили великие события и, наоборот, великие предприятия оканчивались ничтожными следствиями...» Так интерес Гоголя все более и более притягивается к трагизму пошлого, повседневного анекдота, вырастающего неожиданно из тины мелкого быта. «Неистойая» поэтика легла здесь на заранее сформировавшиеся у Гоголя художественные принципы и сочеталась с ними. И первым шагом Гоголя по пути синтеза этих двух художественных систем, из которых одна наметилась уже в повести о двух Иванах, другая медленно формировалась в акте преодоления господствовавших приемов «неистового» изображения природы, была повесть «Невский проспект». Здесь два контрастных сюжетно-композиционных ряда: один слит из мотивов, восходящих к произведениям главарей «ужасного романтизма» (Жюль Жанена, Бальзака и др.), но облечен в стилистические формы сентиментально-романтической идеализации, другой представляет разработку анекдота в водевильно-фарсовых тонах, которые уже явственно прозвучали в повести о двух Иванах. И оба эти ряда, помещенные в контрастной параллели, приставлены к газетному фельетону о современном Петербурге с символическим объединением всех трех рядов в мотиве обмана. Это, несомненно, самое «полное» из произведений Гоголя, так как оно синтезирует все формы стилей, вошедшие в поэтику Гоголя. Кроме эффектов контраста, приемов гротескной гиперболизации, ничто в «Невском проспекте» не напоминает «ужасно-романтического» стиля в его основном отражении на русской почве. Напротив, излюбленные сюжеты «неистойой» новеллы здесь получили совершенно новую интерпретацию. Лишь голую пошлость обыденной «натуры» Гоголь оставляет в своем творчестве, бросив все другие темы и сферы изображения, к которым влекли его раньше Жюль Жанен и Виктор Гюго. И свой разрыв с «неистойой» поэтикой Гоголь подчеркивает новеллой «Портрет», где ставится сама проблема «ужасной действительности»²⁶. Гоголь теперь выходит на самостоятельный путь. Та «натура», которую он избирает целью своего художественного творчества, далека от «идеальной» и не менее далека от «романтически-ужасной». Гоголь находил ее в вульгарном, иногда «грязном» — с точки зрения отживающей высокой тради-

²⁶ Подробно о «романтически-ужасном» жанре, о его русских разветвлениях, об отношении к ним Гоголя и о борьбе Гоголя с «неистойой» поэтикой говорю в работе «Гоголь и романтически-ужасный жанр»*.

ции — анекдоте, в газетно-журнальной смеси, в водевильно-фарсовом репертуаре, в предшествовавших ему низких литературных жанрах. Любовная интрига отбрасывается или пародируется. Добродетельные герои исключаются. Попыткой разработки этих новых художественных тенденций являются повести «Нос», которая под знаменем «шандеизма» на канве романтической фантастики чертит «грязные» узоры, пользуясь газетными сенсациями, ходячими анекдотами, окруженными не совсем скромными ассоциациями²⁷, и «Коляска», «Московский наблюдатель» оказался печатать повесть «Нос» за ее «грязное» содержание*. Но это была лишь проба пера: новые узоры вышивались по старой, «стернианской» канве. Перед Гоголем теперь стояла задача объективации стилистических форм, т. е. освобождения их от масок рассказчиков в роде Панька. Метод созидания новой «натуры» не вполне примирялся с этой тенденцией. Ведь он состоял в сложной системе приемов гротескной гиперболизации и комически беспорядочного нагромождения элементов «действительности». Это «искривление» реального мира легче всего осуществить при посредстве подставной призмы. Но именно эту призму Гоголь и стремится теперь скрыть. Раньше она выступала явно, имела номенклатурные значки, иногда даже психологическое оформление (образ Рудого Панька). В повести о двух Иванах, отчасти в «Невском проспекте» и в «Носе» Гоголь начал этот процесс депсихологизации тех комических приемов, которые первоначально связаны были с определенными персонажами, и перенесения их в иные сферы речи из провинциально-диалектической среды. Здесь же Гоголь убедился, что удобнее всего спрятать кривое зеркало при драматическом воспроизведении действия. К «драме» тянули Гоголя не только родные украинские традиции, не только заветы Вальтера Скотта и Виктора Гюго, но и сознание необходимости в реформе литературно-художественной речи ориентироваться на «просторечие», на жаргоны провинциальные и профессиональные, на косные, дефективные образования разговорно-бытового, вульгарного языка. Естественно, что теперь, выступив на свою дорогу, после долгих исканий найдя свою «натуру» и свои приемы ее формирования, Гоголь все художественные интересы сосредоточил на комедии-фарсе, на «Ревизоре». «Ревизор» — вершина и начало самостоятельного пути Гоголя. Он был художественной реализацией принципов «натурализма». Понятно, что его непризнание нанесло тягостный удар Гоголю, который, будучи не в силах отказаться от созданной им поэтической системы, ищет теперь выхода вновь в обращении к сентиментально-романтической традиции и в присоединении некоторых ее элементов к «натуральной» поэтике. Гоголь опять берется за разработку форм «высокого» стиля («Рим»). В «Мертвых душах», в первой части, он находит иллюзорное примирение этих двух противоположных художественных систем. Воспроизводя «натуру» по методам и принципам натурализма, Гоголь прячет «рассказчика» как определенное лицо, прячет в это время свой авторский лик, лишь в игре языка, в каламбурах показывая читателю гримасы разнообразных масок. В «Мертвых душах» нет сказа, нет и психологического образа рассказчика. Звучат лишь местами разговорно-речевые элементы, и за ними временно чудится чей-то изменчивый лик, который сразу же и исчезает. Вследствие этого рождается иллюзия объективного

²⁷ Ср. мою статью «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос».

воспроизведения «натуры», юмористически подобранной. Получается «сборище уродов», которые, однако, показаны как объективно существующие, а не рожденные искривляющим сознанием рассказчика. Автор, таким образом, берет на себя ответственность лишь за выбор героев и элементов быта, а не за способ их художественного воплощения. В соответствии с имитацией объективной рисовки общие приемы стиля фиксируются вокруг двух центральных задач. Первая — это воспроизведение собственных речей героев во всем их индивидуальном своеобразии, со всеми дефектными, алогическими и «грязными» выражениями, так, чтобы получилась иллюзия фотографической точности. И здесь явная «жизненность» элементов должна заслонять принцип искусственного подбора. Вторая центральная цель художника — это лишить повествовательный стиль, вернее разные формы повествовательного стиля, психологической мотивировки. Эти формы должны быть настолько психологически и лингвистически разнородны, чтобы за ними нельзя было почувствовать один образ, одно лицо повествователя. Поэтому повествовательный стиль «Мертвых душ» слагается из пестрого смешения разных форм разговорной и письменной речи, которые производят впечатление сложной языковой мозаики. Таким образом, Гоголь в «Мертвых душах» освободился от маски рассказчика, прибегая лишь к чисто языковому чередованию разных форм речи, за которыми не чувствуется психологического образа. И все герои, вся «натура» повествования предстает как объективно данная, а не искривленная сознанием повествователя. Создается иллюзия подлинных «кривых рож», так как отражающее «кривое зеркало» завуалировано, скрыто. Это — «натурализм». Однако Гоголь не прячется совсем. Напротив, он надевает личину «сентиментальной», восторженной натуры и начинает перебивать объективно-стилистические воспроизведения лирическими излияниями. Таким образом, «автор» вступает как бы в число героев повествования, он оценивает «натуру» с сентиментально-моральной точки зрения, предается мечтам, грустит о молодости — словом, делает все то, что положено канонам сентиментализма. Эта вторая стилистическая струя должна стремительно врваться в основной «натуральный» слой: переходов между ними быть не могло, так как приемы натуралистической рисовки даны в первом томе «Мертвых душ» в обнаженном виде, без всякого приспособления к элементам сентиментализма. Это была механическая спайка контрастных художественных форм. Началось нисхождение Гоголя к сентиментализму. Проблема синтеза с ним «натуральной» манеры становится мучительной художественной загадкой, над которой Гоголь бился до смерти. Пройдя через горнило «натурализма», который возник как реакция на сентиментальные формы, Гоголь не мог вновь стать сентименталистом, хотя его тянули в эту сторону и враждебная критика, и современные литературные течения, и даже личные религиозно-моральные убеждения. Но он стал сдавать сентиментализму одну за другою свои прежние литературные позиции. В «Шинели» трогательный эпизод, выраженный в формах сентиментально-патетического стиля, предстает как одна из органических сюжетных частей повествования, тесно связанная с другими «натуральными» элементами повести. Это уже не личные излияния «автора» по поводу «натуральных» сцен, а частичное сентиментальное оформление самого сюжета, самой темы повести. Общий тон всего рассказа решительно изменился, смех от близости «жалостного» эпизода казался звучащим

сквозь слезы. Однако контраст между сентиментально-патетическими нотами и господствующим тоном «комической издевки» представлялся настолько резким, что объединение этих двух форм речи в одном образе рассказчика могло быть лишь насильственным, механическим. Гоголь не удовлетворяется этим. Сентиментальные формы теперь делаются основой его художественных построений. «Натуральные» элементы лишь внедряются в них и приспособляются к ним. Гоголь пишет сентиментальную утопию «Выбранные места из переписки с друзьями». Во втором томе «Мертвых душ», в котором резко выделяются следы непрестанной, упорной борьбы между инстинктивным «натуралистическим» тяготением и сентиментальным притяжением, бессилие Гоголя сочетать сентиментально-гражданский морализм с «натуралистической» манерой изложения «низких тем» обнаружилось несомненно. Разрушитель сентиментальных традиций тщетно старался возродить их и примирить с ними те стилевые тенденции, во имя которых раньше были отвергнуты сентиментальные формы. Эта задача была органически невыполнима для Гоголя. Ее осуществил потом Достоевский. Гоголь же, мучительно колеблясь между сентиментализмом и «натурализмом», не перенес разрыва с «натурализмом» и к сентиментализму отнесся архаически, как рутинер. Он ведь работал не столько над обновлением сентиментальных форм, сколько над их реставрацией, над их воспроизведением. Поэтому Гоголь умер как художник-новатор, когда попал в плен сентиментализма*. Эти общие соображения о творческом пути Гоголя я не могу здесь развивать обстоятельнее. Обосновать их, раскрыть все перипетии борьбы Гоголя с сентиментализмом, его победы над ним и последнего поражения, проследить эволюцию самого «натуралистического» стиля в поэтике Гоголя — задача большой научно-исследовательской работы, которую мечтаю в ближайшем будущем закончить²⁸.

V

С проблемой гоголевской поэтики все теснее и теснее сплетается вопрос о «натуральной» школе, который в последнее время стал очередным. Раньше «натуральный» стиль выступал как синоним «реалистического». Ввиду неопределенности и широты этого последнего термина самая проблема о «натуральной» (иначе «реалистической») школе теряет устойчивые исторические очертания. И задача прежних исследователей была ограничить роль Гоголя (особенно решительно выдвинутую Белинским и Чернышевским) в создании «реального направления» и восстановить честь Пушкина и Лермонтова²⁹. Ясно, что от таких го-

²⁸ Библиографические справки о литературе по изучению Гоголя можно найти в обзоре С. Бертенсона («Изв. Отд. русск. яз. и словесн. Российской Акад. наук». Пг., 1917, т. XXII, кн. 1) ** и в указателе Владиславлева (1924) ***. В своем обзоре я присоединил еще статью Родзевича и работы Стендер-Петерсена.

²⁹ Достаточно упомянуть работы: *О. Миллер*. Сущность гоголевского направления.— В его кн.: Русские писатели после Гоголя. СПб., 1890; *К. Б. Бархин*. О гоголевском направлении.— «Филологич. записки», 1908, № 1; *В. И. Шенрок*. Кто был родоначальником реального направления в нашей литературе.— «Русская старина», 1902, № 2; *В. Н. Мочульский*. Что завещал Гоголь созданной им натуральной школе.— Сб., изданный Новороссийским ун-том по случаю столетия со дня рождения Гоголя. Одесса, 1909, и т. д.

лословных утверждений понятие о «натуральной» школе (и стиле) расплылось по всей художественной прозе XIX в. Лишь К. К. Истомина в статье «Старая манера Тургенева»* и К. Леонтьев в работе о романах Толстого** пытались установить стилистические приметы «натурализма» 40—60-х годов. Но Истомин запутался в вопросе об отношении «натурального» стиля к гоголевскому, дойдя до их противопоставления, и совсем отказался от конкретных указаний на принципы «натуральной» поэтики. Леонтьев же дает хотя и яркие, но разрозненные, не объединенные теоретическим построением характеристики отдельных стилистических приемов «натурализма». Кроме того, «натурализм» рисуется ему как «целостная», без разветвлений, статическая система изображения мира, застывшая в тех формах, которые утверждены гением Гоголя. Тем не менее целый ряд стилистических приемов в рисовке поз и движений, вещного мира, в построении диалога отмечен К. Леонтьевым с замечательной точностью. Таким образом, с вопросом о «натуральном» стиле, о «натуральной» школе встречался каждый исследователь художественной литературы половины XIX в.³⁰ Интерес к творчеству Достоевского, разгоревшийся ярко в последние годы, естественно должен был столкнуться с литературным туманом вокруг той почвы, на которой выростала поэтика молодого Ф. М. Достоевского. Всплыла проблема не только «гоголизма»³¹, но и шире — «натурализма» Достоевского. Она была поставлена в статье А. Белецкого «Достоевский и натуральная школа в 1846 г.» («Наука на Украине», 1922, № 4). Однако Белецкий склонился к старой подмене термина «натуральная школа» словом «реализм», хотя ясно было, что говорить следовало о художественных приемах лишь продолжателей Гоголя в 40-х годах.

О сюжетике «натуральной» школы пришлось говорить А. Цейтлину в книжечке «Повести о бедном чиновнике Достоевского (К истории одного сюжета)» (М., 1923).

Цейтлин прежде всего делает ряд беглых случайных замечаний о традиции 20-х годов в изображении «бедного чиновника» — догоголевской (Булгарин, Грибоедов — «Горе от ума»). Затем утверждает, что Гоголь канонизировал тему бедного чиновника, создав лишь новое ее «развертывание». Но в чем состояла новизна этого «развертывания», не открывает. Тем не менее связь произведений 40—60-х годов с Гоголем представляется Цейтлину несомненной «и в стиле, особом «натуральном» стиле, эмбрионе будущего реалистического стиля 50—60-х годов, и в сюжетике, и в композиции». На этом основании он и выговаривает себе право «разбирать их вне хронологической последовательности в общем анализе». Этот «общий анализ» повестей 40—60-х годов на тему о бедном чиновнике состоит прежде всего в классификации их по мотивам: повести с развертыванием мотива канцелярских неудач чиновника («Провинциалка» Тургенева (это повесть? — В. В.), «Прекрасный человек», «Странная история» Буткова, «Обыкновенная история» Гончарова и т. п.); повести с бытовым материалом из чиновничьей жизни (повесть Буткова «Тревогин» и др.); повести о семей-

³⁰ Особенно исследователи влияния Гоголя на последующих писателей. Ср.: А. Зморочич. О языке и стиле произведений П. И. Мельникова.— «Русский филологический вестник», 1916, № 1-2.

³¹ См.: В. Ф. Переверзев. Творчество Достоевского. М., 1912; Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь. Пг., 1921; В. Виноградов. Стиль петербургской поэмы Достоевского «Двойник».

ной жизни чиновника («Мундир» бар. Корфа, «Муж под башмаком» П. Машкова, «Милая жена» Александрова и др.); среди них особенно часты повести о несчастной любви бедного чиновника к какой-то прекрасной молодой девушке («Партикулярная пара» Буткова, «Любовь по гроб» Даля и др.). Главным препятствием к счастью чиновника в любви является в «натуральных» повестях «значительное лицо». Появление на сцену значительного лица — рядом с бедным чиновником и молодой девушкой — создает «персонажный трехчлен» первых повестей Достоевского. И Цейтлин, приведя журнальные цитаты о чиновничьих «натуральных» повестях, сосредоточивает свой интерес затем всецело на первых повестях Достоевского, видя в них естественное продолжение как психологических, так и чисто анекдотических повестей 40-х годов.

Конечно, материал, извлеченный из журналов Цейтлиным, говорит сам за себя. Однако лишь там, где он удачно показан. Цейтлин же не только лишает теорию сюжета «натуральной» школы исторической перспективы и внутренней динамики (ведь он изучает ее «вне хронологической последовательности»), но он чрезмерно ее схематизирует. И хотя тема о бедном чиновнике, несомненно, была одной из центральных тем «натурализма» и общие мотивы ее развития, указанные Цейтлиным, были заметными частями ее фабулярного остова, тем не менее по этим признакам нельзя отличить «натуральной» повести от смежных жанров в других литературных школах. И сам Цейтлин запутывается в вопросе о границах и признаках «натуральной» школы. Поэтому твердым выводом его работы является лишь тот, который сквозит из всех журнальных цитат 40—50-х годов: что излюбленным героем «натурализма» был чиновник в разных сферах его жизни — общественной и домашней.

К детальному раскрытию общих суждений о художественной зависимости «натурализма» от Гоголя, к конкретному воспроизведению тех литературно-художественных течений 30-х и 40-х годов, которые создавались под влиянием стилистической манеры Гоголя, я приступил в статье «Сюжет и архитектоника романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы» (сб. «Творческий путь Достоевского». Л., 1924) *. Здесь я выяснил общую фарсовую тенденцию новелл 30-х годов у последователей Гоголя, которые брали за образец повесть о двух Иванах, «Нос», реже «Записки сумасшедшего», в организации разговорно-речевых стилей подражали «Ревизору». Фарс переплетался с анекдотом. Многие из этих писателей совмещали с подражанием Гоголю следование прямо противоположным художественным формам, например, сентиментально-романтическому, философски-светскому роду (Машков, Воскресенский и др.), иногда сшивая одно и то же произведение из кусков разного стилистического построения. К 40-м годам этот жанр отступает на задний план. С ним борются. Напротив, анекдот остается. Но он теперь является средством создания образов чиновников, ростовщиков, приобретателей, мелких помещиков с каким-нибудь одним «задором», с одной «страстью» или с противоречивыми качествами. Художественные образы делаются оксиморными, сложными. Они окутываются сетью моральных, гражданских сентенций. Меняются общие формы стиля. Гоголь остается центром внимания, но отбор его произведений как объектов подражания делается иной. «Мертвые души», затем «Шинель» кладутся теперь в основу художественных исканий «натурализма». Вместе с тем слетается с этим

течением, непосредственно шедшим от Гоголя, сродное с ним, но имевшее иной художественный генезис, «физиологическое» направление, натуральный «протоколизм». Часть его представителей (как Даль) лишь соприкасалась с Гоголем, но пошла по пути «протоколирования» «натуры» параллельно с Гоголем, скорее во взаимодействии с ним, чем в зависимости от него. Поэтому стилистические основы у сторонников этого течения отличаются от гоголевских. В основе повести, «очерка» здесь лежит не анекдот, а этнографический, бытовой, социологический материал, который, конечно, приправляется иногда анекдотическими «сценками с натуры», но эпизодически. В половине 40-х годов вражды между этими течениями нет. Но временное господство получает то направление, которое, исходя из гоголевской «Шинели», провозгласило синтез «натуральных» форм с сентиментальными, начало реставрировать, но в новом стиле сентиментальные жанры. Вождем этого движения был Достоевский, который пытался органически приспособить к «натуральному» стилю и романтическую, гофманскую традицию («Двойник») и «романтически-ужасную» («Хозяйка»). Словом, целью Достоевского было как бы пройти сквозь те же этапы, через которые шел Гоголь, но противопоставить его формам формы обновленного «натурализма».

В сущности таков был остов моих мыслей, когда я приступил к статье о «Бедных людях». Пришлось несколько сузить их развитие, остановившись на одном течении «натурализма» — на том, на гребне которого высились «Бедные люди». В настоящее время мои представления об эволюции «натурализма» в 40-х и 50-х годах еще более углубились. Схематически и кратко изложу здесь их ядро.

Гоголь не преодолел противоречий, которые скрывались в контрастных методах художественного восприятия одних и тех же объектов — «натуралистическом» и сентиментальном. Вообще же, конечно, синтез их был возможен. И вот одна ветвь «натурализма» осуществляет завет вождя. Берутся сентиментальные жанровые разновидности и приспособляются к «натуралистической» манере рисовки. Происходит смещение точек зрения, и восприятие мира преломляется сквозь призму подставного рассказчика, «бедного человека». Так поступал Достоевский. К нему примыкают Я. Бутков, М. Достоевский, Ал. Пальм и др.; даже Тургенев отдал дань этим веяниям («Петушков», пьеса «Холостяк»), впрочем, как и М. Достоевский, сглаживая черты сказа, но оставаясь в пределах тех же приемов рисовки, той же сюжетологии*. Естественно, что принцип сочетания «натуральной» и сентиментальной поэтики мог осуществляться разнообразно. Воскресают и заглушенные романтические формы. И они вливаются в основное «натуралистическое» ядро. Впоследствии все эти течения, которые отметались Гоголем, объединяются под именем «пушкинского» элемента. О сочетании его с гоголевским мечтает не только Тургенев, но и Гончаров и Достоевский. Можно сказать, что эти писатели шли в своем творчестве разными дорогами, но подчиняясь одному и тому же импульсу. Но так как чисто «гоголевские» стилистические формы продолжали храниться в поэтике «натуралистов-физиологов» вроде Писемского, Островского и др., то сторонники синтеза постепенно начинают отмежевываться и от гоголевского стиля, его преобразовывать или отводить ему скромную роль лишь при рисовке «низких» комических типов. Стилевые принципы, развившиеся в этой группе, разнообразны, научно необъединимы, но в литературно-обывательском сознании получили общий ярлык — «реали-

стических». Между тем в сущности «натурализм» и реализм — враждебные, хотя и не противоположные течения.

Другая линия «натуральной» школы отвергла в Гоголе его патетику, его сентиментальные устремления, видя в них возврат к рутине, к побежденной старине (ср. статью Писемского о «Мертвых душах») *. Центральным художественным произведением представители этой литературной группы считали первый том «Мертвых душ», но с исключением патетических мест. В поэтике этого направления следование разговорно-речевым стилям Гоголя было основным требованием. Аполлон Григорьев вождем этой группы считал Писемского. «Писемскому,— писал он,— дана новая манера в преобразении действительности, но не дано сказать о ней нового слова. Там, где взгляд его на искусство выразился с особенной ясностью, в «Комике», он является прямым последователем Гоголя, и как в «Комике», так и в других своих произведениях, так сказать, только половиною великого учителя» ³². Писемский отрекся от гоголевской «субъективной» манеры, от сказа третьего лица (ведь «сказа» в собственном смысле и нет в «Мертвых душах»), от гиперболизма выражений и образов, которые в значительной степени и создавались гримасами рассказчика. И Аполлон Григорьев формулирует это отличие Писемского от Гоголя в том смысле, что отношение первого к действительности — подчиненное, зависимое, второго (т. е. Гоголя) — совершенно свободное, гениально-творческое; рядом с Писемским в этом ряду можно назвать Михайлова, Меньшикова и др. Эта ветвь «натурализма» создавалась во взаимодействии с жанром физиологических очерков, которые составляли первоначально очень пеструю в стилистическом отношении смесь, но ближе всего были к «натуралистическому» течению, возглавляемому Далем.

Между Далем и Гоголем взаимоотношения сложные. Даль первоначально считался (конечно, в юмористическом обзоре) родоначальником особой «лапотной» школы. Но по мере того, как круг его сюжетов и охват «натуры» ширился, он в общем литературном сознании уже не отличался от «натуралистов». Однако это возведение Даля в ранг писателей «натуральной» школы сопровождалось такими особенностями, которые заставляют говорить о литературной группе, примыкавшей к этому писателю, особо. Дело в том, что Даль был еще в начале 40-х годов (пример — его очерк «Уральский казак» в сборнике «Наши, списанные с натуры») ** приемлем со своими приемами изображения для ярых противников гоголевского «натурализма». Кое-чем он позаимствовался у Гоголя, но не подчинился ему, шел рядом с ним в поисках «натуры, как она есть», и даже сам влиял на Гоголя. «Каждая его строчка меня учит и вразумляет, придвигая ближе к познанию русского быта и нашей народной жизни», — писал Гоголь ***. Между тем, когда Даль теснее примкнул к основному ядру «натуральной» школы, Белинский склонен был видеть в этом перелом. «Скажите,— спрашивал он,— какая из прежних повестей может быть перечитана после, например, «Колбасников и бородачей», повести Луганского — писателя не из нового поколения, но даровитого и, к счастью, оставившего свое прежнее ложное направление для нового и лучшего?» ³³

³² *Ал. Григорьев*. Русская литература в середине XIX в.— Собр. соч., вып. 9. Под ред. В. Ф. Саводника. М., 1916, стр. 50.

³³ Рецензия на книгу графа В. А. Соллогуба «На сон грядущий. Отрывки из повседневной жизни», т. 1. СПб., 1844 ****.

К Далю тяготела пестрая масса физиологических очерков, в некоторых из которых видны были сверх того ясные следы гоголевского стиля. Сторонники этого течения также отказались от сказа принципиально, хотя иногда следовали ему, культивировали сложные формы профессионально-бытовой разговорной речи, стоя за «статистику», за «протоколизм». В сущности, это была «вторая» «натуральная» школа. Аполлон Григорьев так и говорит о двух «натуральных» школах.

Конечно, более мелких подразделений можно установить много. Ведь каждый более или менее крупный писатель не копировал голо гоголевский стиль, а стремился к преобразению его и к синтезу с другими художественными формами. Много здесь было отслоений и старой, Гоголем опрокинутой эпохи. Однако критерием для отнесения писателей к «натуральной» школе было наличие особенностей гоголевского стиля или близких к ним «грязных» приемов, «низкой сюжетологии», хотя вся эта гоголевская «натуральная» стихия могла сочетаться со сторонними, чуждыми гоголевской поэтике формами. До конца 50-х годов Гоголь был вождем. На его произведения смотрели как на объект подражания или преодоления. Новые стилистические узоры чертились по гоголевской канве. Те, кто отходил от гоголевской поэтики, уносили частичку ее с собой (Тургенев, Соллогуб и др.); те, кто хотел выступить в роли вождя, заслонив Гоголя, развивали дальше его художественные тенденции (Достоевский). В 50-х годах «натуральная» школа не умерла бесследно. Ее поэтика вошла в новые художественные системы, с новыми функциями, приспособившись к новому основному формально-эстетическому стержню (ср. мелкие чиновники в поздних романах Ф. Достоевского, гоголевские приемы в отрицательных характеристиках Тургенева, у Гончарова и т. п.). «Протоколизм», как разветвление «натурализма» начал замыкаться в самостоятельное художественное течение. Писемский, Григорович и др. и в поздние годы смакуют художественные приемы Гоголя. Но все это не делает основного тона. Конец 50-х годов — это победа «реализма» в его разнообразных разветвлениях и значениях над «натурализмом». Перелом к реализму особенно ярко выразился в романе Ф. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», в котором это художественное раздвоение непосредственно ощущается и легко может быть показано.

ЭТЮДЫ О СТИЛЕ ГОГОЛЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

ВВЕДЕНИЕ

I. ПАРОДИИ НА СТИЛЬ ГОГОЛЯ

II. ПАРОДИИ НА «МЕРТВЫЕ ДУШИ» К. МАСАЛЬСКОГО

III. КОМЕДИЯ Н. КУЛИКОВА «ШКОЛА НАТУРАЛЬНАЯ»

ЭТЮДЫ
О СТИЛЕ ГОГОЛЯ



ПРЕДИСЛОВИЕ

Внешние обстоятельства заставляют меня проблему «эволюции» разных форм стиля у Гоголя и связи художества Гоголя с поэтикой «натуральной» школы со всех сторон обрезать и вставить в те узкие рамки, которые предоставляет анализ открытых мною пародий.

Надеюсь, что в недалеком будущем получу возможность опубликовать полностью результаты своих изысканий в этой области. Во всех моих работах мне были полезны беседы с Л. В. Щербой, Б. А. Лариным, Б. М. Энгельгардтом, А. С. Долининым, Б. В. Казанским, Л. П. Якубинским, В. М. Жирмунским.

Им — благодарность.

Викт. Виноградов

ВВЕДЕНИЕ

Изучение индивидуально-поэтического стиля может направиться по трем путям. Историчу, углубленному в прагматическую связь и последовательное взаимодействие явлений, важнее всего воспроизведение эстетического восприятия современников художника. И конечно, здесь особенно необходима *полнота восстановления*: все основные формы восприятия — со стороны разных литературных лагерей — должны быть раскрыты. Только тогда могут определиться приемы переработки явлений индивидуально-художественного искусства в последующих поэтических конструкциях. И только тогда всесторонне освещается своеобразие художественных достижений того писателя, который избран для исследования, и их отношение к ранним литературным традициям. В этой работе индивидуально-художественная речь вырисовывается как новая система эстетической организации языкового материала, резко отличная от предшествующих и современных форм и в то же время так или иначе ими подготовленная, ими исторически вызванная, с ними нитями контраста или родственного сходства связанная. Рядом с этой схемой отношений — к прошлому и органически чужому настоящему — выясняется и характер воздействий данного художественного стиля в его разных излучениях на непосредственно близкое окружение.

Однако этим отысканием нитей, которые связывают художника с его предтечами и его ближайшими преемниками, задачи историка не исчерпываются. Дело в том, что, раз возникнув на определенном историческом фоне, новый художественный мир не умирает. Он живет не только в своем непосредственном потомстве. Уходя в далекое прошлое, окутываясь его туманами в разных частях, он все же блещет, как чудесный мираж, тем, кто поворачивается в его сторону, их покоряет и в их творчестве преломленно отражается. Исследование этих изменчивых теней, которые отбрасывает на новые эстетические объекты далекий по времени художник, не должно быть пренебрежено историком стилей.

И среди этого описания ролей оригинального писателя как «вечного спутника» поэтов обнаруживается вторая позиция, на которую может стать исследователь стиля. В тех случаях, когда он изучает формы восприятия известного художественного стиля сменяющимися литературными поколениями, он опознает и открывает науке те стороны «эстетического объекта» (или объектов), которые последовательно — в борьбе художественных принципов — привлекали внимание поэтов. В этих случаях исследователь наблюдает объективные факты взаимоотношений литературных, их реставрируя. И так ему все более и более, все разностороннее открываются не только субъективное созерцание произведений избранного писателя разными художниками, но и непременно

объективные свойства той художественной системы, постичь которую ученый решился. Его восприятие, изолируясь, все тоньше постигает надвременную, чуждую побочных, индивидуально-психических примесей системную сущность стиля избранного творца. Устанавливается как бы непосредственная координация между ученым как исследующим субъектом и «эстетическим объектом», который теперь предстает интеллектуальной интуиции наблюдателя не в ограниченности индивидуально воспринимаемых свойств, а в своей вечной, надындивидуальной сущности. Это второй путь изучения индивидуально-поэтического стиля, чрезвычайно важный для решения общих эстетических проблем. Он свободен от пут исторических условностей. Он приводит к постижению той системы стилистических соотношений в созданиях поэта, к которой односторонне подходили наблюдатели из разных эпох.

И этот метод «феноменологического» описания следует отличать от того лично заинтересованного, пронизанного вкусами и влечениями одной эпохи «импрессионистского» созерцания и изучения, которому подвергается творчество и стиль поэта в моменты высшего подъема, «воскресения» интереса к нему. Бывает, что мерцавший из дали прошлых лет художник силой сложных причин или волею власти одной творческой личности вдруг вновь становится властителем эстетических дум, делается, воскреснув, «современником». Отражениями его стиля (конечно, уже в ином преломлении, чем в период его личного воздействия — при становлении его таланта) переполняются «эстетические объекты» известной литературной группы. Обостряется и научный интерес к воспроизведению стилистической системы поэта. Однако он бывает скован цепями того понимания, тех эстетических предпосылок, которые внушены исследователю господствующей литературной школой. Сквозь призму творчества и эстетики мнимых воскресителей традиции великого художника искаженно созерцается его лик, его стиль. Этот метод «критического импрессионизма» в воспроизведении индивидуально-поэтического стиля не должен быть презрен наукой, когда он не обесценен близорукой притязательностью и поверхностным дилетантизмом.

Все эти три пути не привели к Гоголю исследователя, который бы с достаточной полнотой и научной глубиной раскрыл в его творчестве смену стилистических систем и их описал ¹.

Обзор изучений гоголевского стиля позволяет сделать такие выводы:

- 1) Описаний стиля отдельных произведений Гоголя как замкнутых систем сочетания символов исследователями до сих пор не сделано.
- 2) Общее направление творчества Гоголя и характер изменений в методах стилистического конструирования целостных эстетических объектов в их хронологическом движении — не раскрыты.

Иными словами, «феноменологическое» изучение гоголевского стиля еще в зародыше. Стиль Гоголя как совокупность систем соотношения словесного материала, которые то возникали одна из другой путем органического развития или путем синтезов со сторонними художественными воздействиями, то разрушали одна другую, обнаруживая противоречивые эстетические устремления, — стиль Гоголя в этой функционально-имманентной плоскости не описан. Лишь частичные, разрозненные указания можно найти у Мандельштама, Андрея Белого, Брюсова,

¹ Ср. об этом в моей книге «Гоголь и натуральная школа». Л., «Образование», 1925 *

Анненского, Эйхенбаума, Вас. Гиппиуса, А. Л. Слонимского, Переверзева*.

3) Те стилистические традиции, которые скрестились в творчестве Гоголя, исследователями не вскрыты (лишь отрывочные замечания об этом у Мандельштама и Гиппиуса).

4) Эволюция в стиле Гоголя той или иной разновидности поэтической речи, которую этот художник воспринял у современников или предшественников своих, не разъяснена.

5) Методы и характер стилистических преобразований, которым подверглись в художественной системе Гоголя воспринятые им формы поэтического стиля, не установлены.

Иными словами, отношение форм гоголевского стиля к предшествующей истории поэтических стилей в соответствующих жанрах, методы синтеза их в творчестве Гоголя, приемы их преобразований, индивидуальное своеобразие стилистических построений Гоголя — на фоне унаследованных форм — все эти исторические проблемы остаются нерешенными и даже не подготовленными к решению.

6) Восприятие гоголевского стиля сменяющимися литературными поколениями, отражение его в художественных конструкциях последующих писателей — эти вопросы лишь возникали, но освещение их было слабое. А между тем с ними связано определение понятия о «натуральной» школе, которая занимает центральное место в истории литературных стилей XIX в.

Здесь уместно окончить реестр выводов и остановиться на библиографии литературы по изучению влияний гоголевского стиля на его продолжателей. Критические этюды, которые отрывочно удостоверяют воздействие Гоголя на Ремизова (Рыстенко**), Сологуба, Андрея Белого, Пильняка и других близких к современности писателей, лучше всего оставить в покое, так как в них нельзя найти самого главного — сопоставления приемов и систематического анализа стилей. И вот тогда остаются лишь работы об отражениях гоголевского стиля у его непосредственных приемников. Некоторые из них так и ставили проблему — об индивидуальном восприятии и использовании гоголевских формул. В. И. Шенрок в статье «К вопросу о влиянии Гоголя на последующих писателей»² ограничился беглым указанием реминисценций гоголевских выражений в произведениях Григоровича, совсем не затронув вопроса об общей системе стилистических приемов этого писателя и о гоголевской струе в ней. А. Зморевич во введении к работе «О языке и стиле произведений П. И. Мельникова (Андрея Печерского)»³ привел несколько случайных сопоставлений повести Мельникова «О том, кто такой был Елпидифор Перфильевич» с «Повестью о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» без подробных стилистических комментариев.

Особенно увлекали исследователей вопросы об отражениях гоголевского стиля у Достоевского. Однако и в этом случае вопрос о связи Достоевского с Гоголем решался без выяснения того «натурального» фона, на котором выростала творческая индивидуальность Достоевского. В. Ф. Переверзев в критическом очерке «Творчество Достоевского»

² Сборник статей, посвященных Ф. Ф. Фортунатову. Варшава, 1902. Ср.: «Русский филологический вестник», 1903, № 1-2.

³ «Русский филологический вестник», 1916, № 1-2, стр. 178—180.

(М., 1912) * первый вернулся к проблеме о влиянии на Достоевского гоголевского стиля, той проблеме, без постановки которой редко обходились художественные рецензии на произведения Достоевского в 40-х годах **. Но путь исследования Переверзева — это манера показывания чересчур общих ярлыков («лиричность речи», «закругленные периоды», «сплетение лиричности с шутливостью», «риторические восклицания», «серьезный тон о совсем несерьезных вещах»), конкретное содержание которых иллюстрируется сопоставлениями одной-двух цитат из сочинений Гоголя и Достоевского (правда, в некоторых случаях удачно подобранных). Те же сопоставления (с дополнениями «гоголевских словеч, имен, фраз» из писем Достоевского) развиваются в брошюре Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь» (Пг., «Опояз», 1921) ***.

В своей статье «О стиле петербургской поэмы Достоевского «Двойник» я старался расширить круг стилистических сравнений, пытаюсь не только дать, по возможности, исчерпывающий реестр реминисценций из Гоголя в «Двойнике» и описать общие с гоголевскими приемы фразового построения сказа и диалогов главного персонажа этой новеллы, но и определить новые стилистические тенденции Достоевского, новый метод комбинирования гоголевских приемов. Передо мной неотступно стояла проблема о связи стиля Достоевского со стилем «натуральной» школы и о роли Гоголя в его организации. Однако в статье о «Двойнике» за недостатком материала я принужден был ограничиться лишь случайными замечаниями по этим вопросам.

Вопрос о взаимоотношении Гоголя и Достоевского, их стилей на фоне «натуральной» школы был поставлен А. Белецким в статье «Достоевский и натуральная школа в 1846 году» («Наука на Украине», 1922, № 4) ****. Однако ни определения понятия о «натуральной» школе, об ее стиле, ни новых решений проблемы о гоголевской стихии в стиле Достоевского, о методах ее художественного преобразования им здесь нет. Усилия А. Белецкого хотя и направлены на указание внутренних и внешних различий между «лирико-эпическим стилем» Гоголя и «лирико-драматическим стилем» Достоевского, но привели к положительным результатам только в разрешении некоторых вопросов сюжетной композиции «Бедных людей» ⁴.

Гораздо более существенными, чем эти беглые лексические и стилистические параллели, являются попытки выяснить стилистическое наследие, переданное Гоголем «натуральной» школе.

Вопрос о характере гоголевского стиля тесно сплетается с проблемой о стиле «натуральной» школы. Но в истории русской литературы нет ясного понятия о стиле «натуральном». Даже те исследователи, которые пользовались этим термином, не влагали в него определенного содержания. Например, К. К. Истомин в работе «Старая манера Тургенева» ⁵, когда говорит об отношении Тургенева к гоголевскому стилю, не раз упоминает об «языке жизни» («натуральная» школа), о «грубом и резком языке» натурализма, об его «резком, дерзком, безжалостном слове». Однако у него нет различия между «фламандской школы пестрым сором» в «Параше», сгущенным слоем «натурального» стиля в «Помещике» и его аксессуарами в «Бреттере». Самые обыч-

⁴ А. Цейтлин в книжечке «Повести о бедном чиновнике Достоевского» (М., 1923) совсем не коснулся вопросов стиля.

⁵ «Изв. ОРЯС», т. XVIII, 1913, кн. 2 и 3.

ные обозначения отрицательных чувств и явлений К. К. Истомина считает за признаки «натурального» стиля (вроде «ужасно злился», «весело в нем шевелилась желчь»). Вполне естественно, что по таким приметам «натуральный» стиль нельзя обособить от других форм литературного изображения. И такой спутанности особенно содействует то обстоятельство, что К. К. Истомин по неизвестным причинам противопоставляет «натуральный» стиль гоголевскому. Например, о «Записках охотника» он говорит: «Тургенев, как мы уже видели, на смену романтизму и натурализму сознательно выдвигает теперь свое реальное чувство природы: оно дало ему точку опоры, а гоголевский стиль дал ему манеру и краски для письма»⁶. И в дальнейшем изложении не раз «грубый тон» натурализма противопоставляется «гоголевскому юмору и языку бытовых деталей, мимики и пластики»⁷. Впрочем, К. К. Истомин не выделяет с полной отчетливостью и гоголевских элементов в творчестве Тургенева; «путь художественных мелочей и деталей»⁸; не герой, а «незыблемый и непоколебимый быт» как главный объект изображения⁹; бытовой язык героя, индивидуально и подробно разработанный¹⁰; «мозаичская отделка диалога»¹¹; сочетание индивидуализации языка с «общей детальностью рисунка, с тонкой и детальной отделкой наружности, костюма, привычек, телодвижений героя»¹²; изображение лиц путем подчеркивания доминирующей страсти, их «задора»; выпячивание «какой-нибудь бытовой детали, случайно брошенной», как прием характеристики — вот те общие принципы художественного воспроизведения, которые считает Истомин перешедшими к Тургеневу от Гоголя. Совершенно ясно, что, вращаясь в плоскости таких широких определений без детального их расчленения, без отделения приемов рисовки от методов их словесного оформления, нельзя установить систему стилистических приемов, от Гоголя идущую к «натуралистам» 40-х и 50-х годов.

Гораздо более тонко вопрос о стиле «натуральной» школы поставлен К. Леонтьевым в книге «О романах гр. Л. Н. Толстого»¹³. К. Леонтьев не дает точных теоретических формулировок стилистических приемов, но приводит длинные цепи ярких иллюстраций к ним, разбивая их на части и предлагая образные характеристики отдельных групп. Тяготение к дробному воспроизведению таких поз, движений и действий, словесные выражения которых, выхваченные обычно из вульгарно-разговорного обихода, имеют низкий «чувственный тон» (вроде «фырканья», «сопенья», «всхлипыванья», «нервного наливанья воды», «брызганья слюной» в гневе и т. д.)¹⁴; скопление вокруг них определений и склонность к постоянным повторениям любимейшей «низкой» формулы, которая как бы прикрепляется к определенному персонажу, предвещающая его действия¹⁵; перегруженность вещными деталями, описания

⁶ «Изв. ОРЯС», т. XVIII, кн. 3, стр. 123.

⁷ Там же, стр. 130, 132, 138, 173 и др.

⁸ Там же, стр. 127.

⁹ Там же, стр. 129.

¹⁰ Там же, стр. 131.

¹¹ Там же, стр. 133.

¹² Там же.

¹³ К. Леонтьев. О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. (Критический этюд). М., 1911.

¹⁴ Там же, стр. 14, 115.

¹⁵ Там же, стр. 106, 101—104.

которых воспринимаются как «грубые», «неопрятные» пятна, а главное, «лишние», органически не связанные с характером изображаемого лица или обстановки («шишки», «колючки» и «ямы» натурализма¹⁶ — «насиженные мухами места»¹⁷; «сценичность изложения», ведущая к сокращению повествовательного стиля, «рассказа от автора», и, напротив, к полному воспроизведению разговоров и к бесконечным ремаркам, которые знакомят с сопровождающими диалог «движениями и мелкими выходками самих действующих лиц, нередко до ненужной, утомительной нескладницы»¹⁸; своеобразные принципы построения разговорной речи, переполненной «звукоподражаниями» и бытовыми диалектизмами («ты чаю, шабала, Федьку спрашиваешь?»)¹⁹ — вот те проявления «какофонии и какопсии» нашего почти всеобщего стиля («натурального»), созданного Гоголем («Гоголь — c'est un genre, а у других... — это ни к селу, ни к городу...»), которые показаны и «изобличены» К. Леонтьевым. Кроме этих стилистических в собственном смысле обнаружений «натурализма», К. Леонтьев останавливался также на некоторых особенностях «натуралистической» «манеры рисовки» вроде «излишней придирчивости, подробности и даже тонкости наблюдения», злоупотребления физиологическими деталями психических «подглядываний». Однако ценность таких наблюдений для общей характеристики «натурального» стиля неодинакова: в то время как одни из них (например, нагромождение физиологических деталей) являются существенными признаками стилистической системы «натуральной» школы вообще, другие (например, анализ подозрительности или излишнего «подглядывания») характеризуют индивидуальную манеру творчества лишь некоторых писателей, вышедших из недр «натурализма».

Этими указаниями исчерпывается сумма сведений о стиле «натуральной» школы в истории русской литературы. И странного здесь ничего нет, если само понятие о «натуральной» школе остается темным. Едва ли будет парадоксальным утверждение, что лишь литераторы — те, кто шел в русле ее, и те, кто преследовал даже призрак ее, — стремились раскрыть и уяснить эстетические принципы «натуральной» школы. Однако идеологи ее, как Белинский при ее зарождении, не столько подводили под систему научных понятий явления эмпирической «литературной действительности», сколько сами вырабатывали нормы, которые еще нуждались в художественной реализации²⁰. Враги же и недоброжелатели, как, например, Шевырев²¹, Булгарин²², Масальский, Полевой и др., каждый со своей точки зрения, скользили по поверхности «натуральной» поэтики и «ковыряли» (выражаясь «натуральным» слогом) те места ее, которые им казались особенно злокачественными. Таким образом, показания современников о

¹⁶ К. Леонтьев. О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. (Критический этюд), стр. 99—101, 104.

¹⁷ Там же, стр. 110.

¹⁸ Там же, стр. 116, 129—130.

¹⁹ Там же, стр. 33.

²⁰ Лишь статьи Белинского «Ответ «Москвитянину» («Современник», 1847, № 11) и «Взгляд на русскую литературу 1847 года» («Современник», 1848, № 1) не столько поучают, сколько подводят итоги достижениям «натуральной» школы и пытаются сформулировать ее принципы в аспекте сюжетно-идеологическом.

²¹ «Москвитянин», 1848, № 1 и 2. «Очерки современной русской словесности».

²² «Северная пчела», 1848, № 36.

«натуральной» школе — это *литературные документы*, требующие интерпретации и систематизации, а не научные факты истории литературы.

Впервые же (если не считать Ап. Григорьева) к проблеме «натуральной» школы как историко-литературному явлению подошел Чернышевский в «Очерках гоголевского периода». Однако и он говорил не столько о «натуральной» школе как системе литературно-художественного оформления «действительности», системе, создававшейся под влиянием Гоголя в синтезе со сторонними русскими и иностранными воздействиями, сколько о «критике гоголевского периода», т. е. о Белинском. И все же дальше Чернышевского (и Ап. Григорьева) история русской литературы в разработке вопроса о «натуральной» школе не пошла. Последующие исследователи старались главным образом ограничить роль Гоголя в ее создании (вопреки свидетельствам самих «натуралистов») и восстановить «честь» Пушкина и даже Лермонтова²³. Понятно, что от таких голословных утверждений понятие о «натуральной» школе (и стиле) расплылось по всей художественной прозе XIX в., слившись с проблемой о реализме. И установить формально-эстетическое ядро «натуральной» поэтики, как она сложилась в 40-е годы, и проследить процесс перерождений ее, разветвлений и осложнений в дальнейшие литературные эпохи стало при такой разъединенности исходных вершин невозможным. Между тем проблема «натурального» стиля органически вытекает из изучения Гоголя в связи с современной ему художественной литературой. Эту мысль я положил в основу своей статьи «Сюжет и архитектоника романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы»²⁴, где дана общая характеристика стиля «натуральных» новелл конца 30-х — начала 40-х годов XIX в., и книги «Гоголь и натуральная школа», где намечены основные линии «натуральных» разделов. И теперь моя цель — детализация той же проблемы: стиль Гоголя — в его отношении к художественным формам того времени. Это отношение можно установить, привлекая по возможности исчерпанный литературный материал эпохи и его сопоставляя со сменяющимися системами (уже вырисовавшимися) стилистических приемов Гоголя или же обратившись к таким источникам, где схема взаимоотношений стиля Гоголя и его литературных современников в их партийных группировках предстает в основных чертах как «данная». В том и другом случае необходимо путем *медленного* и *планомерного* восхождения устанавливать *формы связи* стиля Гоголя в разные моменты его исканий с его литературным окружением, необходимо охранять художественные коллизии и стилистиче-

²³ Достаточно упомянуть работы: О. Миллер. Сущность гоголевского направления. В его кн.: «Русская литература после Гоголя», СПб., 1874; К. Б. Бархин. О гоголевском направлении. — «Филологические записки», 1908, № 1; В. И. Шенрок. Кто был родоначальником реального направления в нашей литературе. — «Русская старина», 1902, № 2; В. Н. Мочульский. Что завещал Гоголь созданной им натуральной школе. — Сб., изданный Новороссийским ун-том по случаю столетия со дня рождения Гоголя. Одесса, 1909; А. И. Белецкий. Достоевский и натуральная школа в 1846 г. — «Наука на Украине», 1922, № 4.

²⁴ Эту же мысль, главным образом на основании сочинений Белинского, высказал и Василий Гиппиус в своей книге о Гоголе (стр. 144—202). Здесь поставлена верно, но решена неправильно проблема о взаимодействии Гоголя и «натуралистов» в их эволюции*. Ср. также главу о «натуральной» школе в моей книге «Гоголь и натуральная школа».

ские самопротиворечия в творчестве Гоголя, а не делать произвольные выборки стилистических явлений из распластанных в ряд сочинений Гоголя разных периодов.

Всякий выдающийся художник — одновременно освободитель и работитель. Он освобождает современную ему литературу от пут господствующих в ней традиций, создает на основе старых форм — путем гениально-творческого преобразования их — новый синтез. Но в то же время он деспотически внушает свой стиль группе современников, своей «школе». И вот перед исследователем художественного творчества поэта встает первая, неоткладываемая задача — понять «эстетические объекты», им созданные, как акт становления новых художественных форм, которые являются преодолением дотоле бывших и источником развития будущих. Замкнутая классификация литературных приемов этого художника — только первый шаг к ее решению. Она помогает лишь уяснить значение образов, символического инвентаря и принципов композиции в изучаемом художественном микрокосме и установить между ними систему соответствий. Но что современники, их различные литературные объединения должны были воспринять как эстетическое ядро этой системы, — остается неизвестным. Конечно, это можно разглядеть, подымаясь из глубины предшествовавшей литературной истории. Но здесь легко потеряться в хаосе фактов и выбрать ненадежный путь их субъективного использования. Кажется более близким и целесообразным *путь к художнику*, так сказать, *сзади*, от его непосредственных продолжателей, у которых центральное ядро его эстетической системы (для восприятия той эпохи) должно выступить в более обнаженном и грубом виде. Тут своего рода вежи к отысканию того апперцепционного фона, на который ложилось творчество писателя. Однако при углубленном исследовании трудностей на этом пути оказывается чрезвычайно много, и не всегда преодолимых. Прежде всего, циклы произведений эпигонов выдающегося писателя, произведений, в которых ярче всего отразилась их зараженность новизной его стилистических построений, надо установить. Свидетельства современников могут помочь в этой кропотливой работе. Но все же и здесь хаос фактов, между которыми необходимо произвести отбор с точки зрения их совпадений в существе и соответствия эстетике художественной вершины, их притягивающей. Кроме того, само выделение из цикла подобранных произведений того ядра, которое им всем обще и характеризует их зависимость от одного поэтического стиля, сопряжено с преодолением великих препятствий.

Конечно, и при том и другом методе установки отношений писателя к предшествовавшей литературной традиции и к последующему литературному развитию должны иметь особенное значение голоса его непосредственных современников, свежие отклики критиков из разных лагерей на выход в свет его творений. Им враждебная или близкая новизна сразу бросалась в глаза. Но ведь в редких случаях имеются углубленные комментарии к творчеству, обширные разборы произведений писателя со стороны его друзей или врагов. Не говоря уже о том, что они сами свою цену получают лишь после долгих комментариев, стройного анализа стиля в них почти никогда не бывает. Обычно звучат лишь намеки, которые надо раскрыть с помощью посторонних средств. Кроме того, критика ведь почти всегда рассчитана на толпу и поэтому поверхностна. И все же собрать все ее оскол-

ки, их углубить в конкретный материал произведений писателя, вокруг которого она вращается, на основе этих *впечатлений* современников воспроизвести ту форму, в которую выливалось эстетическое восприятие художественной системы поэта,— это задача сложная, но она должна предшествовать попыткам подойти к пониманию индивидуально-поэтического стиля со стороны его традиций или его позднейших отражений.

И ввиду этого вполне понятно, что для историка стилей должны представить особенный интерес попытки современников проявить в синтетическом обзоре типические особенности того или иного художника. И конечно, среди них на первом месте придется поставить литературные пародии, в которых специфические черты враждебного направления рисуются в намеренно утрированном, грубо выпяченном и вследствие этого непосредственно для всех зримом виде.

Конечно, было бы наивно по ним судить об эстетической действительности пародируемых литературных форм и только по ним составлять их описание. Пародии лишь *указывают* на те стороны творчества художника, которые особенно поражали современников своей необычностью и сильнее всего вызывали насмешки и протесты староверов. Следовательно, пародии ценны лишь тем, что сознательно выделяют в стиле враждебного писателя комплекс наиболее острых по своей новизне форм. Кроме того, для точного определения ценности их художественных показаний очень важно знание эстетических принципов того литературного лагеря, из среды которого они вышли. Ведь только таким путем можно воспроизвести психический фон, которым апперцировалось творчество писателя, подвергнувшегося пародированию. Так определяется степень «кривизны» зеркала пародий. Этими методологическими соображениями оправданы поиски пародий на стиль Гоголя и их анализ в плоскости историко-литературной и лингвистической. Вместе с тем этим методологическим введением предрешен порядок, в котором должны следовать «Этюды о стиле Гоголя».

Первое место среди них отдано пародиям, намеки которых раскрываются в историко-литературных и лингвистических комментариях. Несмотря на то что указания пародий на стилистические приемы Гоголя не всегда существенно новы, все же интерес их очень велик: до сих пор таких пародий на Гоголя, которые ставили бы его стиль в *широкие рамки характерных типов новеллы* 30-х и 40-х годов, не было известно. Была попытка увидеть пародирование стиля «Переписки с друзьями» в речах Фомы Опискина из романа Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели»²⁵. Суждение о ней большинства историков литературы (мне кажется) удобнее всего выразить словами М. П. Алексеева: «Утверждение, что Фома Опискин — пародия на Гоголя эпохи «Переписки с друзьями», давно живет в устной легенде. Вопрос, однако, еще не решен окончательно. Статья Тынянова дает ряд интересных наблюдений и сопоставлений, которые все же подлежат пересмотру»²⁶. Я же лично думаю, что в образе Фомы Опискина, поскольку он имеет не общечеловеческий, а исторически-бытовой характер, воплощен собирательный тип претенциозного беллетриста-рутинера 40-х годов и что

²⁵ Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь. (К теории пародии). Пг., «Опояз», 1921.

²⁶ М. П. Алексеев. О драматических опытах Достоевского.— В сб.: «Творчество Достоевского». Под ред. Л. П. Гроссмана. Одесса, 1921, стр. 56, прим. 2.

материал для его создания доставили литературные факты из деятельности Н. Полевого, Кукольника и других, а не только «Переписка» Гоголя. Впрочем, каков бы ни был конструктивный генезис типа Фомы Опискина, его речи, во всяком случае, не осуществляли чистых эффектов *стилистической* (в собственном смысле) пародии: они могли служить лишь средством проектировать на тип Фомы, как на экран, тень той или иной литературной физиономии.

Таким образом, пародии на стиль Гоголя, мною публикуемые, совершенно своеобразны. Из них извлекаются указания и на связи Гоголя с литературными традициями, особенно рельефно с двумя: со «стернианством» и с «неистой» школой. Этим устанавливается течение дальнейших этюдов о Гоголе: на втором месте располагается книга «Гоголь и романтически-ужасный жанр», на третьем «Гоголь и русское стернианство» *.

ПАРОДИИ НА СТИЛЬ ГОГОЛЯ



1. ОТРЫВОК ИЗ ГУМОРИСТИЧЕСКО-ШУТЛИВОЙ ПОВЕСТИ

В «Сыне отечества» за 1839 г., т. IX, в отделе «Проза» напечатаны «Отрывки из повестей в новейшем современном вкусе:

I. Отрывок из повести в романтическо-ужасном вкусе.

II. Отрывок из повести в философско-светском роде.

III. Отрывок из повести в особенном бивачно-офицерском вкусе.

IV. Отрывок из гумористическо-шутливой повести».

Вот характеристика их от лица «неизвестной особы»: «Посмотрите — какая сила в истории Поля, какая наблюдательность в рассказе о Зинаиде, какая заманчивость в третьем отрывке и какая милая шутливость, какой гумор в истории Сучковатого!..»

«Отрывки» — анонимны. У них есть «послесловие» редакции: «Препровождая к вам эти отрывки, — пишет неизвестная особа, от которой получили мы предложенные здесь четыре повести, — ...я должен сказать вам, М. Г., что все они произведения одного юного литератора, который подает о себе великие и необыкновенные надежды. Скромность заставляет его скрывать покамест свое имя, хотя многие из его сочинений, анонимные и псевдонимные, уже восхищали читателей в журналах и альманахах. Кажется, что прилагаемые при этом отрывки подтверждают наши слова о таланте его, таланте, повторяю, необыкновенном... Слог автора — огонь, и какое притом знание языка, особливо там, где автор презирает ничтожные законы школьной грамматики и ферульшой логики!» Далее «неизвестная особа» будто бы предлагает редакции «Сына отечества» новые «отрывки из четырех повестей юного автора»: в восточном, русско-гуморическом, испанско-итальянском и философически-гофмановском роде. И вслед за тем — в форме мотивировки страсти юного таланта к отрывкам («Вы спросите, почему наш автор пишет только отрывки?») — дается недвусмысленно-ироническая характеристика «всей современной русской словесности»: «она вся составлена из отрывков, но это отрывки гениальные и объемлющие собою более, нежели целое прежних схоластических и классических времен».

«Это взрывы Везувия, это идеи, оправленные в слово, как обломки алмазов, как дикие звуки Бетховена, как цветные нити лучей солнца». Так, иронически оправдав юного литератора «условиями своего века», «неизвестная особа» уже не стесняется в его характеристике перейти к обнаженно-пародическому тону. Указавши на то, что «с талантом писателя соединяет он еще глубину мыслителя и ум критика, в роде Лессинга, по крайней мере», она свое письмо заканчивает неожиданно такими строками: «К сожалению, наш автор сколько скромн,

столько же и ленив. Он работает только по ночам, а днем, иногда по неделе, гуляет и ничего не пишет. К нему можно применить слова Грибоедова:

Вот таких людей бы сечь-то, сечь-то,
Да приговаривать: писать, писать, писать!»

Стиль «послесловия» и проникающий его тон не оставляют никакого сомнения в том, что оно является своеобразным литературным приемом, при посредстве которого мнимые «отрывки из повестей» юного таланта вырисовываются как искривленно- типовые отражения господствующих форм стиля в «современной русской словесности». Следовательно, они — литературные пародии. Кто мог быть их автором? Конечно, литературная физиономия «Сына отечества» в те годы фактического редакторства *Н. А. Полевого* приспособляла свои выражения ко вкусу редактора²⁷. Таким образом, позиция автора пародий до некоторой степени определяется санкцией *Н. Полевого*. Но, конечно, все это чрезвычайно неопределенно. Однако есть основания предполагать, что эти анонимные пародии вышли из-под пера самого *Н. Полевого*. За это, помимо их анонимной близости к редакции, говорят совпадения мыслей «послесловия» с взглядами *Полевого*, развиваемыми им в «Очерках русской литературы»²⁸.

Из этих «обращиков повестей»** для исследователя гоголевского стиля особенный интерес представляет «отрывок из гумористическо-шутливой повести». Остальные три отрывка пародируют «романтически-ужасный» жанр, к которому примыкали повести *Н. Ф. Павлова*, *А. А. Павлова*, *Безумного*, *Емичева*, первые рассказы *И. И. Панаева* и др., «философско-светский род», возглавляемый *кн. В. Ф. Одоевским*, и «бивачно-офицерский» стиль рассказов *Марлинского*. Так представлены основные формы новеллистического стиля половины 30-х годов.

Связь «гумористическо-шутливой повести» об *Иване Прохоровиче Сучковатом* с «Повестью о том, как поссорились *Иван Иванович* с *Иваном Никифоровичем*» и вообще со стилем *Рудого Панька* непосредственно очевидна. Правда, может возникнуть подозрение, что пародируется не столько стиль самого *Гоголя*, сколько его эпигонов. О них *Л. Брант* свидетельствует: «С того достопамятного дня, когда *Гоголь*

²⁷ С т. III за 1838 г., когда вновь является на обложке «Сына отечества» имя *Н. Греча* как единственного редактора этого журнала, *Н. Полевым* ведется отдел «Очерки русской литературы» (ср. в III т. за 1838 г. в форме общего обзора «Очерк русской литературы за 1838 г.», подписанный именем *Полевого*), и здесь же извещается от редакции о преобразовании этого отдела, который сначала предполагалось строить как «очерк только важных или почему-либо замечательных новых русских произведений», «в полную роспись всех литературных новостей». В т. X за 1839 г. в обращении «К читателям «Сына отечества» говорится о замедлении в выходе книжек «Сына отечества» «ввиду болезни почтенного литератора *Н. А. Полевого*, который принял на себя распоряжение редакции журнала...»

²⁸ *Полевой* вообще был склонен к пародии, выступая в этом жанре анонимно или прикрываясь псевдонимами*. Например, ему принадлежит книга под заглавием «Философическо-филантропическо-гумористическо-сатирическо-живописные очерки, составленные под редакцией *Ив. Балакирева*. Были и небылицы. Статейки, вырванные из большой книги, называемой «Свет и люди», 1843. (В «Библиографическом указателе» произведений *Н. А. Полевого*, составленном *Н. К. Козьминным*, этого сочинения не указано, см.: *Н. К. Козьмин*. Очерки из истории русского романтизма. СПб., 1903, стр. 555—556, но в принадлежности его *Полевому* нельзя сомневаться.) См.: «Северная пчела», 1842, № 293; 1846, № 20; «Литературная газета», 1846, № 4-5 и т. п.

выдал свету повесть свою, названную этими двумя знаменитыми и злополучными именами (т. е. Иван Иванович и Иван Никифорович.— В. В.), за ним потянулась целая стая подражателей, которые, желая смешить, достигают цели на свой счет — смешны сами, скучны и приторны» (Л. Брант. Воспоминания и очерки жизни, ч. 1. СПб., 1839, стр. 173). По словам Л. Бранта, «публика» звала их «оркестром Гоголя». О тех стилистических устремлениях, которые господствовали среди этого оркестра, о принципах художественной композиции, которая в зависимости от стернианских форм имитировала алогическую беспорядочность, могут дать достаточно яркое представление: П. Мельников — «Рассказ о том, кто такой был Елпидифор Перфильевич и какие приготовления делались в Чернограде к его именинам (начало повести, которая, может быть, будет окончена, а может быть, и не будет)» («Литературная газета», 1840, № 52 и 80)²⁹; роман «Похождения и странные приключения лысого и безносого жениха Фомы Фомича Завардынина» (М., 1840); отчасти «Странный, жалкий и смешной случай» (рассказ Г., в котором видна попытка сочетать со стилем «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» приемы стиля «Старосветских помещиков» и «Мертвых душ») («Москвитянин», 1846, № 1) и др.

Едва ли не чаще стилистические формы, отражавшие влияние повести о двух Иванах, вступали в синтез с другими и притом разнородными стилистическими тенденциями, лишь местами прорываясь в обнаженном виде. Так в «Кошельке» И. И. Панаева («Альманах на 1839 год». СПб.), в новелле Гребенки «Вот кому Зозуля кукувала» («Сборник на 1838 год». СПб.), в сочинении Н. И. Бобылева «Купидонов лук. Рукопись, найденная в бумагах покойного Ивана Ивановича» («Невский альбом». СПб., 1839) и др. под.

Что пародист имел целью синтетически воплотить в искривленно выпяченном и эстетически обесцвеченном виде стилистические особенности всего этого цикла новелл, не подвержено сомнению. Но несомненно и то, что эту цель он легче всего мог осуществить, взяв за образец ту повесть Гоголя, от которой пошел весь этот жанр. Детальный стилистический анализ пародий только подтверждает непосредственность связи, вернее отталкивания от гоголевского стиля. Любопытнее всего то, что личные намеки на Гоголя как на «писак», которому следует рассказчик новеллы, внедряются в отрывок из повести о Сучковатом, рассеивая всякие сомнения в его пародическом характере: «Знаете ли? Не начать ли нам новой главы? Знал я одного писаку — славно писал, собачий сын³⁰: какие фигуры расчеркивал, то гуська (намеки на «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — за вздор, за *гусака*.— В. В.), то вот этак собачку (комическое указание на «Записки сумасшедшего».— В. В.), то этак ничего, так просто фигурки — вот он, бывало, испортит лист, посмотрит, да ножичком отрежет и начнет на другом (ср. композицию повести Гоголя «Нос».— В. В.).— Сем-ка и мы — благословясь — отрежем!»

²⁹ Любопытно в этом рассказе при описании бала обнажение источника, из которого доставались краски, — в разговоре двух офицеров: «Это просто, топ снег, потеха. Настоящая, брат, гоголевская сцена».

³⁰ Это выражение перенесено из разговорных стилей персонажей «Вечеров». Так, в речи кума в «Сорочинской ярмарке»: «Будь я собачий сын, если не поднес бы ему дулку под самый нос» и мн. др. под.

После того как ясно стало, что повесть об Иване Прохоровиче Сучковатом — обнаженная пародия на ту форму гоголевского стиля, которая связана с маской Рудого Панька, нельзя устранить проблему о ценности стилистических указаний этой пародии. А для ее решения предварительно необходимо установить систему заключенных в ней стилистических приемов, раскрывая ее ссылками на Гоголя.

И прежде всего пусть самый текст пародии явится перед читателем:

ОТРЫВОК ИЗ ГУМОРИСТИЧЕСКО-ШУТЛИВОЙ ПОВЕСТИ

Такого рода повести пишутся без эпиграфов.

Примечание наборщика

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ИВАН ПРОХОРОВИЧ И ЕГО ЖИТЬЕ-БЫТЬЕ

Иван Прохорович Сучковатый... Вы знаете Ивана Прохоровича Сучковатого? Неужели вы его не знаете? Ах! Боже мой, да его вся Коломна знает: спросите в Канонерской, в Торговой, на Козьем Болоте — ей богу! его все там знают! Я однажды шел даже от Прачешного... Нет, как бишь он, вот этот мост, ну — тот, что там через Пряжку по Мясной улице — вот, мимо рта суется... Нет! не припомню! Еще подле него будка полосатая, а подле будки всегда располагается на лавочке будочник, который однажды... Ох, господа! Это презабавное происшествие — об нем вся Коломна очень долго твердила, и все думали, что это шутки, выдумки Фомы Филипповича, известного своим остроумием во всей Коломне, не менее Вольтера в Европе во время оно... Ну, так, видите, ей-богу правда — иду я, идет и Иван Прохорович Сучковатый, так себе идет, еще и в шинель завернулся — у него прекрасная шинель пьюсового цвета — сукно сам он выбирал в Гостином дворе, и образчики в лавке Челпанова взял, да помощил, посмотрел, как оно выйдет в декатировке — ведь без этого, пожалуй — подсунут... Народ ныне стал хитрый и ловкий! Так вот, идет себе Иван Прохорович Сучковатый, и я иду сбоку, а навстречу ему идет человек — мизерный такой, вот словно чухонец навеселе, когда он с веселья нюни распустит, и вицмундир-то на нем так уж плохенькой — Иван Прохорович не мог даже угадать: какой был на нем вицмундир? то есть не на самом Иване Прохоровиче, а на том мизерном-то, что шел к Ивану Прохоровичу навстречу... Ну-с, вот и сошлись они. Иван Прохорович и хотел было пройти мимо, а тот вдруг ему ни с того, ни с сего, таким пискливым голосом, да так, знаете, с маленькою хрипью: «Здравствуйте, батюшка, Иван Прохорович! Все ли в добром здравьи?».

Чудные, господа, делаются дела на белом свете, и уж каких ф и л о с о ф и й и художеств не бывает. Вот, у нас-таки в департаменте, недалеко ходить, был экспедитор, умный человек, деликатный и солидный, всегда «с» прибавлял, когда, бывало, говорит, хоть бы и бранился. — «Вы-с бумагу-с не переписали-с?» — бывало, начнет, а сам берет за табакерку, постучит пальцем по ней (табакерка была у него с кунштиком: очень хорошо изображен был на ней Султан Махмут, с трубкой), постучит и скрипнет так — тррр! а потом возьмет табачку двумя пальцами — «не переписали-с? а-с? Вы-с ленивец! Не прикажете

ли табачку-с?» — и выговор и милость! То-то был начальник прекраснейший! А еще, господа, я знал одного немца, сапожника, которого дразнили: морковку съел! И вот... бывало... потеха — закричит, застучит ногами: «Какой твоя морковку съел? Плюет ты, неkotяй — я твоя будит кулаки дам! Я будет мой на будошник пошла.— Цур тейфель! Сама твоя моркофка скушала! Не будишь под другой канал делал — сама будет упал туда (а это значило у него: «не рои под другим ямы, сам в нее ввалишься»)!» Вот пришел к нему однажды заика, и уж курьезный был у них разговор, вот что мой покойный учитель Иван Софронич (упокой, боже, душу его!) называл к у р и о з и т а с н а т у р е. Тот, видите, немец-то думал, что заика насмешается, или, как мой сосед Иван Иванович говорит: н а д с м е х а е т с я, а куда тебе насмеяться — его так уж угораздило родиться; и тот немец, что к нам в Петербург приезжал, машинку привозил и заикам под языки подкладывал, и книжечку выдал об этом, и тот уж сказал: «не будет вылечил». Однако ж, куда это мы заехали околицей от Ивана Прохоровича — звона, как оно хватило: к заике — да это словно русский извозчик — напрямик с дороги сворачивает! Вишь — «ближе», говорит... Позвольте-ка, на чем бишь мы остановились? На немце? нет; на заике — нет; на мизерной встрече Ивана Прохоровича? И то нет! Знаете ли? Не начать ли нам новой главы? Знал я одного писаку — славно писал, собачий сын: какие фигуры расчеркивал, то гуська, то вот этак собачку, то этак ничего, так просто фигурки — вот он, бывало, испортит лист, посмотрит, да ножичком отрежет и начнет на другом.— Сем-ка и мы — благословясь — отрежем!

ГЛАВА ВТОРАЯ

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРЕЖНЕГО

Иван Прохорович Сучковатый, в ту пору, как я узнал его, а было это уж давно, очень давно, думаю, чуть не с того ли года, как Федора Ивановна женилась — ох! бишь замуж вышла за Федора Иваныча — именно с того времени — как теперь помню: меня тогда с Федором Ивановичем познакомил Никифор Петрович Тетеркин — славный малый был, только чарочкой зашибался; не знаю, право, куда уж он делся потом — говорили, будто женился, а другие — будто уехал в Тамбов, кажется, по соляной части служить. Я был еще тогда молод, робкой такой. Никифор Петрович говорит мне: «Пойдем, братец,— у Федора Иваныча сегодня вечер; барышни будут сегодня у него славные, и вина очень хорошие, и хозяин человек обходительный». И не обманул: Федора Ивановна мастерски приготавлила селедки с лучком: как-то возьмет, бывало, косточки вынет, а селедку изрубит — объеденье, право так! Настойка у них была лекарственная. Когда Федор Иванович на следствие ездил в Малороссию, так ему за великий секрет открыл состав один лекарь в Глухове, очень знающий старик — уж не с нашими настойками сравнить! Этакой вкус: и горько, и сладко, и кисло, и солоно, а уж как пользительно! Барышни тоже у Федора Иваныча были тогда все такие хорошенькие, вот так бы взял, да и женился... Эх, господа! греха таить не стану: я-таки тогда одной пожал ручку, как пошли танцевать экоссеэ. Она очень стыдливо на меня поглядела и говорит мне: «Полно-те-с!» Боже ты мой, господи! все-то это было, и все-то это прошло! Вот

уж и у соседа моего Епифана Матвейча почти дочь невеста, да будь приданое, так уж давно бы замужем была. В прошлом году сватался какой-то шематон, и хороший бы малый, да ведь какие ныне требования: дай два салопы, да денег спрашивает, сколько дадут — видите, спрашивает! — А что, мол, он сам-то, много получает? Ну, хоть и штатное место имеет, пусть так, да четыремя-то стами штатного немного разъездишься в салопях... Тьфу ты, проклятой — я даже вчуже рассердился тогда — Епифан Матвейч отказал, таки решительно отказал, выдержал характер! — Но, позвольте же, об Иване Прохоровиче — продолжим. Вижу вот я, знаете, сидит у Федора Ивановича кто-то, уж я тотчас догадался, что должен быть человек солидный, а не то чтобы этак — что говорится, ни того ни сего, а так... чего изволите! Вицмундир опрятный такой, и знак беспорочной не модный, а настоящий, казенный; кавалерий тогда у Ивана Прохоровича еще не было — недавно получил он за отличие Станислава 4-й. Вот и подают нам сигарки — Федор Иванович прекрасные покупал тогда у Фаллера, по пяти рублей сотню — теперь стали дороже: тогда еще акциза на табак не было — времена были проще, и Петр Егорыч ездил тогда на одной и в дрожках, а теперь — смотри-ка, едет на паре и в фаэтоне! Гляжу я — Иван Прохорович поклонился хозяину, когда тот поднес ему сигарки.

«Нет-с, мой почтеннейший Федор Иванович, я сигарок не курю-с!» (Он поправил галстух и провел большим и указательным пальцами правой руки по устам.)

— А что же так-с?

«Люблю посуущественнее-с, поспокойнее, мой почтеннейший!..» (Он сделал выразительный знак губами, как будто выпускает дым, и правую руку, как будто держит чубук.)

Знаки были так скромны, но и так выразительны, что Федор Иванович тотчас понял, пошел за ширму, что он называл кабинетом (а за другою ширмою у Федоры Ивановны было устроено, что называла она булуар, помнится, или булдуар, а одна из ее знакомых, отлично знавшая французский язык, обыкновенно называла коммодите — кто ж их разберет!). Вот и вынес Федор Иванович табашницу, жестянку в виде каргуза табаку на блюдечке, с надписью по-голландски: *Batavia*. Ему подарили для мыльницы, да он уж обратил на табак. Мило и учтиво поклонился Иван Прохорович, открыл жестянку, нюхнул, обратился к Федору Ивановичу и, усмехаясь, сказал тихо: «Гишаровской?» — «Да-с», — отвечал Федор Иванович. — Иван Прохорович уклонился к уголку, почистил трубку в плевальницу, поправил перышко в чубуке, продул чубук, обернул кончик его бумажкой, ввернул его в трубку и тихо, ловко начал набивать, не туго и не слабо, разминая пальцами табак (он немного слегся и ссохся). Вдруг вид его сделался немножко заботлив, но не угрюм — он чего-то как будто искал взорами, не мешая, однако ж, хозяину, не развлекая разговора гостей. Я наблюдал его движения, догадался (иногда догадка бывает вдохновением каким-то, так и сам не знаешь, откуда берется), догадался, что ему надобна бумажка. Как он ласково поклонился мне, как ловко отдрал длинную полоску, вершка этак в два длины, и с полвершка ширины, загнул ее, зажег на свечке... Федор Иванович увидел в это время его замешательство — чубук был длинноват, рука Ивана Прохоровича не доставала. Федор Иванович бросился взять бумажку, Иван Прохорович не давал; тот настоял — этот не допускал... видя, что бумажка

между тем догорает, Иван Прохорович ловко положил ее на трубку, пыхнул, и — трубка запылала. Боясь, не оскорбился ли Федор Иванович, он схватил его руку, пожал, сел и закурил тихо, медленно, со вкусом, смакуя дым, не беспокоя гостей, прихлебывая из чашки, перед ним стоявшей, и тихонько выбивая еще пальцами что-то по столу; показалось мне: «Что в свете приятней» или «Мальбрюк в поход поехал...».

Так, сударь, познакомился я с почтеннейшим Иваном Прохоровичем, и с тех пор знаю его, и с тех пор знакомство наше, как хороший вкус, время от времени становилось крепче и крепче — говорю: у к с у с, хоть знаю, что дружбу сравнивают с вином, но едва ли справедливо. Мой знакомый купил однажды бочонок ренского и поставил, но через неделю оно совершенно скисло — мерзость стала такая, черт знает: ни квас, ни вино, ни наливка — бурда просто! Ведь вылили, сударь, просто вылили — никуда не годилось! И после этого как же дружбу с вином сравнивать? Николи!

Теперь, когда я познакомил вас немного с Иваном Прохоровичем Сучковатым, скажу вам подробно, кто он такой, откуда родом, где служит, чем живет — подробности очень любопытные и весьма занимательные, так что вы, конечно, спасибо скажете, а я за это уж предварительно и покорнейше благодарю...*

2. АНАЛИЗ АРХИТЕКТониКИ И СООБРАЖЕНИЯ О ЕЕ ГЕНЕЗИСЕ. ГОГОЛЬ — «РУССКИЙ СТЕРН»

В этой пародии раньше всего бросается в глаза архитектура новеллы. Сказ организуется путем постоянного перерезывания той сюжетной линии, которая в заглавии определяется как основная, побочными эпизодами, «презабавными происшествиями», всплывающими внезапно, в результате вольного, не сдерживаемого логическими преградами течения ассоциаций. В сущности, сюжетно-композиционная схема рисуется в форме как бы механически скрепленных отрезков («*А еще, господа, я знал одного немца, сапожника*»³¹), между которыми сознательно разрушена логическая связь. Однако эти отрезки не всегда прикреплены непосредственно один к другому, уводя читателя далеко от того сюжета, разработки которого он ожидает от автора, поверив его намекам. Чаще, напротив, случайно нагроможденные детали, стремительным ассоциативным скачком явившийся анекдот, подвески разрозненных лирических воспоминаний рассказчика — словом, все уклоны беспорядочно мечущегося потока ассоциаций идут непосредственно от линии, которая выдается за основную. Получается такая схема: начинается сказ о центральном герое — иллюзия традиционного зачина, но внезапно — скачковыми движениями — отклоняется в сторону случайно прицепленных эпизодов и деталей; далее они как бы отсекаются, зачеркиваются, вновь повторяется зачин, и снова отбрасывается ради вводных «философий и художеств». Словом, пред нами имитация той композиции, в которую укладывается «околесная» речь. И она дается в обнажении: «Однако ж, куда это мы заехали околицей от Ивана Прохоровича —

³¹ Ср. в предисловии Пасичника: «Еще был у нас один рассказчик».

эвона, как оно хватило: к заике — да это словно русский извозчик напрямик с дороги сворачивает! Вишь — «ближе», — говорит... Позвольте-ка, на чем бишь мы остановились? На немце? нет; на заике — нет; на мизерной встрече Ивана Прохоровича? И то нет!» Так построена первая глава повести о Сучковатом. В сущности, и архитектоника второй главы немногим отличается от первой. Разница в том, что там «основная» тема комически загромождена не имеющими никакого отношения к ней «вставными» эпизодами и совсем скрылась за ними; здесь же она медленно развивается, хотя и с непрестанными перебоями, отклонениями в разные стороны. И любопытно, что сама «основная» тема, узнаваемая по имени героя, становится источником художественной «издевки»: под видом ее — вместо ожидаемой характеристики героя — в нарушение биографической канвы, с обременительными подробностями описываются некоторые внешние и ничего не значащие, «общечеловеческие», так сказать, аксессуары жизни. И лишь к концу звучит ироническое обнажение такой композиции с обрывом в бесконечность: «Теперь, когда я познакомил вас немного с Иваном Прохоровичем Сучковатым, скажу вам подробно, кто он такой, откуда родом, где служит, чем живет — подробности очень любопытные и весьма занимательные, так что вы, конечно, спасибо скажете, а я за это уж предварительно и покорнейше благодарю...»

Чтобы судить, как тонко схвачены в этой пародии композиционные особенности новелл этого цикла, достаточно сравнить ее зачин с началом повести П. Мельникова об Елпидифоре Перфильевиче, где тот же сказ, напоминающий, по словам П. Анненкова, «проделку западных пилигримов, которые ходили на поклонение, ступая один шаг вперед и два назад» («Современник», 1849, № 2)³², или с зачином романа о Фоме Фомиче Завардынине³³.

В этих примерах схема архитектоники с разрушенной связью частей связана со своеобразной формой «старческого» сказа. Но она могла явиться и вне такой мотивировки³⁴.

Генезис ее проследить нетрудно. В русской литературе принципы композиции, рассчитанной на разрушение логического сцепления частей и прямолинейного течения сказа, получили особенно широкое распространение со времени перевода романа Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шанди» (СПб., 1804—1807) и разрабатывались под его влиянием. Чрезвычайно соблазнительно в одном сопоставлении повести о Сучковатом видеть непосредственные отголоски рассуждений Шанди.

³² «Какая суматоха была у Елпидифора Перфильевича!.. Уж именно суета суетствий! Господи, воля твоя! Чистят, моют... Ну, всяческая суета, да и только! Устарелый человек наводил форсу на полинялый фрак своего холостяка-барина. Он, т. е. не барин, а фрак его, был снова синий, сукно, знать, рублей десять за аршин плачено, коли не больше! Славное сукно было — нет, уж теперь такого не увидите... Ну, да что я? Заговорился! виноват! О чем бишь я говорил? Да, о фраке. Фрак, извольте видеть, снова-то был синий, а теперь цвета, как бы его назвать, ну, сомнительного цвета... Нет, все не то я говорил, — да, о суете в городе...»

³³ «Не поверю, клянусь вам всеми московскими гениями и устрицами, не поверю, если вы захотите уверять меня, что не знаете и не выдвали Фому Фомича! Ах, господи ты мой! Да знаете ли вы, messieurs et mesdames, что не знать Фому Фомича — преступление?.. Да знаете ли вы, что... И неужели он, Фома Фомич Завардынин, титулярный советник, со знаком беспорочной службы, никогда не подходил к вам с табакеркой и не просил вас вместе понюхать?..»

³⁴ Ср.: Н. В. Гоголь. «Нос».

Обнажая ломаную линию композиционного движения, пародист восклицает: «... куда это мы заехали околицей от Ивана Прохоровича... да это словно русский извозчик напрямик с дороги сворачивает!» Это сравнение пародически-контрастно соответствует таким объяснениям Шанди («без чего мы не могли бы продолжать нашей истории»): «Историк не может так гнать свою историю, как повозчик гоняет лошаков, — все вперед... Он принужден раз пятьдесят сворачивать с прямой дороги за тем или за другим, чего ни под каким видом пропустить нельзя...», («Жизнь и мнения Тристрама Шанди», т. I, 1804, стр. 84). Но, конечно, это совпадение может быть и совершенно случайным и свободным от всяких пародических намеков.

Во всяком случае, необходимо помнить, что русское «стернианство» к 30-м годам было уже явлением, глубоко пустившим свои корни³⁵.

И никак нельзя сомневаться, что история о Сучковатом подчеркивает «мастерские черты отступательного искусства», которые в русской литературе пошли от Стерна. Так он говорит о них в «Тристраме Шанди»: «... дело вот в чем... хотя убегаю от своей матери и так далеко и так часто, как еще ни один великобританский писатель не бегивал, со всем тем я стараюсь устроить дела мои таким образом, чтобы во время моего отсутствия главной мой предмет не оставался в бездействии. Например, я взял перо, с тем, чтобы представить вам главные черты весьма странного характера моего дяди Тоби; но вдруг на дороге попалась нам бабушка Варвара с своим кучером и повела нас на несколько миллионов миль от земли, в самый центр планетной системы. — Несмотря на это, вы видите, что абрис характера дяди Тоби во все это время подвигался вперед — не главные черты его, — это невозможно, — а некоторые примечательнейшие его оттенки постепенно показывались, между тем, как мы с вами ходили или летали. — Словом, мое сочинение вдруг отступательное и прирастительное ...» (т. I, стр. 170—171).

«... Отступления в действиях своих подобны солнечному свету. Они суть жизнь, душа чтения; например, выбросьте их из этой книги, все равно будет, если вы и всю книгу вместе с ними бросите; холодная вечная зима будет царствовать во всех ее частях; отдайте их опять автору, и он идет вперед, подобно красующемуся жениху, рассыпает остроты, прогоняет единообразие и скуку ...» (том I, стр. 172).

Что этот рецепт был положен в основу приготовления новелл того цикла, в которые метил пародист, очевидно. Но мне представляется вероятным, что в пародии заключались явственные для современников намеки не только на Гоголя и его приверженцев, но и разоблачение того источника, из которого черпали они приемы художественного мастерства.

В самом деле, обрывки сюжетного движения, подобные тем, которые открываются в пародии — с обнажением их, — обычно самими авторами предшествующей Гоголю эпохи возводились открыто к Стерну. Так, граф Федор Растопчин в своей «наборной повести из былей, порусски писанной» «Ох, французы» (она напечатана по рукописи автора

³⁵ Ср. описание встречи романа «Тристрам Шанди» в английской и французской литературе в кн.: В. Кожевников. Философия чувства и веры в ее отношении к литературе и рационализму XVIII в. и к критической философии. М., 1897, стр. 520—522. Ср.: Stapfer. L. Sterne. Paris, 1882, 2 éd., p. 39—50.

после его смерти в «Отечественных записках», 1842, т. XXIV) в седьмой главе («Лень») начинал вспоминать: «Вот уж десть бумаги измарал, а истории еще начала нет. Знаю, что писать надобно, и время есть, и фасада, и расположение, и входы, и выходы, и проходы, все готово. Что ж не начинаю? Ох, батюшки, матушки! вить я человек — лень. Пожалуйста, не браните: ей-богу, напишу историю. Хороша ли будет или нет, сам не знаю — это ваше дело судить. Но в моей истории все есть... только нет погребений. Но если кто из охотников потребует, то я тотчас черный лист привяжу к книге. Пусть сам распоряжает церемонией...»

Далее — воспроизведение всех ассоциаций, относящихся к похоронам, вплоть до криков умирающего:

«Ах, кабы знал! можно ли было ожидать! батюшки, попа! отцы мои, доктора! голубчики, бумаги! сударики, спасите! пустите кровь! пропустите шалфейну! припустите пивок! впустите ромашки! трите бок! виски! ноги! ай! ай! ай! плохо! ой! ой! ой! беда ? ! ! ! ? ? ! ! ! ! ! !

Но час ударит! смерть махнет,— и всему конец».

И опять возвращение (мнимое) к основной теме: «Умереть не хочется, а книгу писать надобно. Так и быть».

Но начинается лишь рассуждение о приемах портретного изображения и характеристики: «...расспрашиваем обыкновенно меньше о нравственности, о дарованиях и о делах его (кого-нибудь неизвестного — В. В.), чем о приметах, и так подробно, как будто бы в полиции заявить надобно о побеге: велик ли ростом? каков лицом? какое платье?.. Беда старикам и старухам, хромым, кривым, горбатым, заикам или безобразным! Пропали они! уж никто не пожалует. А у всех на языке: туда ему и дорога. Всему есть время и предел; но добродетель, великие дела, отличные дарования и важные заслуги должны бы, по справедливости, оставлять память вечную. Да память-то на доброе у людей коротка, и большая часть, зная, что об них самих помнить нечего, не хотят и сами помнить о тех, кои переживают смерть, достав себе место в истории, в почтенном кругу, в честной семье; для этого-то я и опишу подробно своих актеров, из коих два человека редкие, несколько изрядных, а прочие дрянь; однако ж они в действии. Иначе нельзя. Пороки для добродетелей столько же нужны, как тень для живописи или черная фольга для бриллианта. Если б дурных людей не было, то бы не замечали и хороших; одних больше, других меньше. Ну, да и свет велик! всем есть место и дело. Везде люди: и на земле, и в земле, и на водах, даже и по воздуху летают... Вот куда залетел! попросту — заврался!»

Таким темпом, с такими «околесными» блужданиями идет сказ в «наборной повести» Растопчина. Источник этой стилистической манеры назван прямо (в главе второй):

«Зачем сочинителю таскаться по домам и подносить всем без разбора книгу, которую не все читать будут, от которой пользы мало, за которую станут ругать, которая больше брань, чем поучение, и о которой вот что заговорят:

— Какой вздор написан!

— Дурное подражание «Тристрама Шанди».

Нельзя сомневаться, что на фоне таких обнаженных подражаний Стерну туманные указания пародии должны были восприниматься в

30—40-х годах более определенно и впечатлительно. Однако поэтика Стерна в новелле 30-х годов преломилась своеобразно. Гоголь в этом преобразовании стернианской традиции играл исключительную роль, хотя и шел параллельно с другими русскими «стернианцами».

Следы «интереса к Стерну в русской литературе конца XVIII и начала XIX в.» изучены В. Масловым³⁶. Однако эта работа, чисто библиографического характера, даже не ставит проблемы, как менялось на фоне смен литературных направлений в России восприятие поэтики Стерна, как поклонение стилистическим формам сентиментализма и приемам лирической, взволнованной композиции, отвлекаемым от сочинений Стерна, уступило место восхищению его юмором, теорией комического, воплощенной в его «Тристраме Шанди». «Знакомясь с русской литературой, относящейся к Стерну,— пишет Маслов,— нельзя не заметить, что этот писатель привлекал к себе внимание не как юморист ...» (стр. 355). И еще: «...Тристрам Шанди рисовал перед русскими читателями общее философское мировоззрение автора, выдвигающее принципы крайнего индивидуализма, умеряемые лишь свойственным человеческой природе стремлением к добру и к состраданию ближним» (стр. 358). Однако аксессуары сентиментального стиля, в которых первоначально растворялись и комическое своеобразие композиционной «путаницы», отданной во власть непринужденного потока пестрых ассоциаций, и острые эффекты каламбурных столкновений слов, и приемы «натуралистической» рисовки, в восприятии поэтики Стерна с начала 20-х годов XIX в. начинают подвергаться пародированию и отмиранию. Происходит пародическое смещение традиционной формы «чувствительного путешествия», в которую вкладываются натуралистические картины описания блужданий автора по «кондитерским лавкам» («Лавка Лореды»), «трактирам» («Трактир Лондон — комната № 7»), «кухмистерским столам» и прочим заведениям Петербурга.

Герой «Чувствительного путешествия по Невскому проспекту» (соч. П. Л. Яковлева)³⁷, «завидуя путешественникам», решает посмеяться над судьбой и предпринимает путешествие по трактирам Невского проспекта. Комически мотивирует он свое решение так: «Что это за путешествие?.. Как? Разве нет путешествия в карманы, путешествия по комнате, и мало ли каких других путешествий?— Я знал одного доброго человека, который путешествовал — на постеле!..

Вот каким образом. Он — так, как и я,— был страстный охотник путешествовать... Этот добрый человек лежал обыкновенно на постеле, а подле себя, на столике, ставил колокольчик. Вот он лежит, спит, просыпается и звонит... Входит человек...— «А! а! мы на станции,— говорит мой путешественник,— пуншу!» Приносят пунш; он выпивает его и ложится. В полдень просыпается и звонит. Входит человек...— «А! а! мы на станции!— говорит мой путешественник.— Не худо бы позавтракать!» Приносят водку и закуску. Он пьет, ест и опять ложится спать. В три часа просыпается — звонит. «А! а! мы на станции,— говорит он,— давай обедать!» Ест, пьет и ложится спать. Вечером опять просыпает-

³⁶ В. Маслов. Интерес к Стерну в русской литературе конца XVIII и начала XIX в.— В кн.: «Историко-литературный сборник, посвященный В. И. Срезневскому». Л., 1924. Ср. Н. К. Пиксанов. Два века русской литературы. М., 1924, параграф «Русское стернианство». Ср. заметку: Б. Л. Модзалевский. Пушкин и Стерн.— «Русский современник», 1924, № 2.

³⁷ П. Л. Яковлев. Чувствительное путешествие по Невскому проспекту. М., 1828.

ся и звонит. «Сколько мы отъехали?»— спрашивает он вошедшего слугу.— «...Двести верст»,— отвечает тот.— «Хорошо, хорошо! Давай же ужинать!»— ужинает, ложится спать и спит до утра. На другой день едет опять таким же порядком, и вот как путешествовал мой добрый человек во всю жизнь свою!

Я знал и другого путешественника в этом роде. Он жил в Малороссии. У него была самая богатая коллекция карфинов, штофов, полуштофов... с разными водками. Вся эта коллекция помещалась в нескольких погребцах; на каждом погребчике была надпись, например: Черниговская губерния, Киевская губерния и пр. В погребчике было столько штофов с водкою, сколько в губернии городов. Мой путешественник обыкновенно отправлялся с утра по губернии, и иногда объезжал две губернии в день...» (стр. 3—5).

Любопытно, что в заключение автор, обсуждая свое произведение с хозяйкой того дома, где он впервые его читал, отстаивает выбор «низкой» натуры.

«— Я был в трактирах, чтобы узнать, какого рода люди их навещают,— видел и описал.

— Но это низкая природа...

— Но эта низкая природа встречается и в обществах, и часто под маскою людей порядочных. Надобно показать их в настоящем виде, посадить их в настоящее место, в собственном их кругу,— и я посадил их в трактир!» (стр. 85).

Конечно, нельзя ни в каком случае видеть в этих заявлениях «осуждение той свободной манеры письма, которая с легкой руки Стерна вошла в литературное обращение» (Маслов), и в доказательство сослаться на «злоупотребление литературными приемами Стерна», хотя бы в сочинении Якова де Санглена «Жизнь и мнения нового Тристрама» (М., 1825; М., 1829)³⁸. Перед нами борьба не со Стерном, а с его сентиментальной интерпретацией на фоне растущего тяготения к приемам «натуралистической» рисовки и к комически-непринужденной «сказовой» болтовне, поддерживаемой влиянием Вальтера Скотта. Под воздействием новых тенденций отстоявшиеся сентиментальные «жанры» пародически наполняются новым содержанием, превращаясь в своих комических антиподов. Таково, например, «Чувствительное путешествие в С.-Петербург деревенского дворянина» («Отечественные записки», 1826, ч. 27 и 28). Характерно то, что издатель в примечании называет автора этого произведения «русским Тристрамом Шанди». По мере того как сохнут сентиментальные формы или юмористически преобразуются, по мере того как покрывается пылью та сторона произведений Стерна, которая была шаблонизирована его сентиментальными эпигонами и продолжателями, начинает возрастать и развиваться «шандеизм». Стерн не умирает в литературной памяти писателей 20-х и 30-х годов и не только пародируется: меняется лишь его эстетический облик. Он внушает поэтический жар не «Сентиментальным путешествием», а некоторыми элементами композиции и стиля «Тристрама Шанди». От Карамзина имя «русского Стерна» передается Гоголю. «Шандеизм», который до сих пор лишь слабыми, смягченными отражениями своими усложнял композиционный рисунок сентиментального повествования или да-

³⁸ О нем см. в моей статье «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»».

вал материал для комического освещения отдельных эпизодов в биографическом жанре, например в «Записках» Винского («Мое время»), теперь выступает в обнаженно комической сущности своей и с резким сгущением своих «натуралистических» атрибутов. Правда, рецензент сочинения Якова де Санглена «Жизнь и мнения нового Тристрама», вооружаясь против автора, сражается и с его учителем, называя Стерна «великим, но уже закатившимся для нас светилом»³⁹.

Однако легко, вчитавшись в литературу 30-х и 40-х годов, доказать преждевременность и полемическую односторонность этого заявления⁴⁰. «Неистовая словесность», воцарившаяся в начале 30-х годов, боролась со Стерном лишь как с автором «чувствительного путешествия», законодателем форм сентиментальной идеализации. Эту точку зрения отчетливо сформулировал роман Jules Janin'a «L'âne mort et la femme guillotinée», русский перевод которого (1831) сыграл исключительную роль в выработке поэтических принципов «неистово-романтического» течения.

Между тем «Тристрам Шанди» продолжает жить и волновать писателей, побуждая их к подражанию, давая материал для сентенций и эпитафий. Например, Иван Ваненко, в котором сначала было «un peu de Gogol» **, по выражению «Отечественных записок» (1839, т. III, отд. VII), для повести «Машенька» из серии «Приключения с моими знакомыми» (в 2-х ч. М., 1839) эпитафией избрал из «Лаврентия Стерна» разговор «дяди Товия» с «капралом Тримом» о любви «как иногда самом печальном деле в свете» (стр. 127).

Статью о Стерне как о «живом» писателе современности помещает «Северная пчела» в 1840 г., № 152.

Нет нужды распространяться о композиционных отражениях «стернианства» у писателей, с которыми Гоголь соприкасался лишь мимоходом, например, у Марлинского, или у тех, которые были по своим стилистическим устремлениям чужды Гоголю, иногда даже враждебны ему, например, у Сенковского, Вельтмана, а также у тех, кто был эклектичен вплоть до простого сшивания (а не слияния) противоречивых художественных форм, как М. Воскресенский⁴¹, П. Машков и др.

В связи с анализом пародии на тему о Сучковатом достаточно отметить живую осязаемость современниками близости некоторых форм архитектоники у Гоголя и его школы к поэтике Стерна. Об этом есть и прямые упоминания. В «Журнальной всякой всячине» («Северная пчела», 1845, № 106) Ф. Булгарин писал: «Образованные люди нового поколения и теперь прочтут с удовольствием романы Фильдинга (1707—1751), Стернова (1713—1768) Тристрама Шанди, романы Вальтер Скотта, Рабле, Сервантеса, Лесажа, которым, скажем мимоходом, немилосердно подражают некоторые *новые* наши повествователи...» Это говорилось о Гоголе и его последователях⁴².

Любопытно, что вначале «Библиотека для чтения» старалась не «смешивать малорусской потехи с юмором Стерна» («Библиотека для чтения», 1836, № 4).

³⁹ «Атеней», 1830, ч. I, стр. 553—554. Цит. по статье Маслова (стр. 375).

⁴⁰ Об отношении Гоголя к Стерну и русскому «стернианству» буду говорить подробно в вып. III «Этюд» *. Здесь ограничиваюсь намеренно разрозненными и общими указаниями.

⁴¹ Ср. об этом случайные замечания в кн.: Б. М. Эйхенбаум. Лермонтов. Л., 1924.

⁴² Ср. также обзор истории европейского романа и оценку его жанровых разновидностей в «Современнике», 1847, т. 2, стр. 43 и след.

В творчестве Гоголя композиционные отражения «стернианства» ярко обнаруживаются уже в повести об Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке⁴³, хотя в приемах рисовки поз и движений, в общей манере художественного созерцания вещей зависимость от Стерна чувствуется и раньше, особенно в речах Рудого Панька. В сложных и притом разнородных синтезах принципы художественной композиции, утвержденные в русской литературе влиянием романа Стерна, реализуются в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и в «Носе»⁴⁴. А в «Записках сумасшедшего» эти построения, перенесенные в своеобразную рамку дневника, получают сложную психологическую мотивировку и — в новой художественной обстановке — резко преобразуются. Отголоски созданной Гоголем под этим влиянием системы композиционных приемов звучат и в «Мертвых душах»⁴⁵.

Проблема восприятия Гоголем Стерна и его поэтики как при непосредственном воздействии его произведений, так и под влиянием его русских продолжателей нуждается в подробном, особом исследовании.

Однако, говоря о воздействии стернианских приемов композиции на Гоголя, исследователь должен учитывать своеобразие их художественного приспособления к общей эстетической системе Гоголя. С самых первых шагов своих на путях искания новых форм новеллистического сказа Гоголь ищет оправдания композиции в речи, в разных способах речевого высказывания. Ввиду этого принципы разбросанной, ломаной композиции ощущаются в начале его творчества не как комический трюк или пародическое обнажение, а как особая форма монологической речи, характеризующая определенный тип старческого говорения. Сперва Гоголь стернианские приемы пересаживает на ниву малорусских интерлюдий, при их посредстве лишь обостряя манеру непринужденной болтовни прологиста или разрабатывая особый стиль семейно-соседской беседы созданных им персонажей-рассказчиков — Фомы Григорьевича и Степана Ивановича Курочки. Таким образом, центр художественных устремлений у Гоголя постепенно перемещается с композиции на язык. Вначале эту революционную работу разрушения традиционных форм литературно-книжной речи и замены их сложными амальгамами разговорных стилей, слитыми из смешения профессиональных, народно-диалектических, семейно-бытовых форм речеведения, Гоголь совершает под покровом художественно-психологических целей: он создает вереницу рассказчиков, которые и упражняются в разных приемах сказа. Затем, все расширяя круг приемов диалектической разговорной речи, которые подвергались художественной трансформации, вышедши совсем за пределы родных украинских традиций, Гоголь отказывается от номенклатурного прикрытия повествовательных стилей разными масками. Он свободно творит художественное произведение как гамму сложных и резких перебоев речи, которые внушают иллюзию непрестанной смены рассказчиков и неожиданной метаморфозы их в

⁴³ Ср.: В. Шкловский. «Тристам Шенди» Стерна и теория романа. Пг., 1921, стр. 17—18.

⁴⁴ Ср. мою статью «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос».

⁴⁵ О влиянии Стерна (впрочем, лишь «Сентиментального путешествия») на «Мертвые души» уже говорил Алексей Веселовский. — «Этюды и характеристики». М., 1912, стр. 567—568. Ср. также: М. Марковский. История возникновения и создания «Мертвых душ». — В сб.: «Памяти Н. В. Гоголя». Под ред. Н. П. Дашкевича. Киев, 1902, стр. 140.

писателя-«книжника». Эта черта произведений Гоголя резко подчеркнута пародией Масальского в «Сыне отечества» (1843, № 4). В пародии же о Сучковатом обнажается как бы первый шаг Гоголя на этом пути отвлечения особых «жаргонных» форм речи от определенной маски.

3. РУДЫЙ ПАНЬКО И РАССКАЗЧИКИ ИЗ РОМАНОВ ВАЛЬТЕРА СКОТТА

Есть явные историко-литературные указания, что отделение стиля от лица рассказчика, который впервые был психологически связан с определенной манерой речи, сквозь нее *целостно* созерцаясь, Гоголем было замысленно как комический прием лишь позднее, в связи с резким уклоном его в сторону «натурализма».

За то, что в раннем художественном творчестве Гоголю психологический образ и стиль предносились как две стороны одного и того же задания, говорит явная зависимость Гоголя от Вальтера Скотта при созидании фигуры Пасичника в роли издателя «Вечеров» и героя предисловий. Легко найти убедительные параллели между Рудым Паньком и «Джедедием Клейшботемом, пономарем и учителем Гандер-Клюфского прихода», между темами их предисловий и даже стилистическими приемами.

В романе «Шотландские пуритане»⁴⁶ введение от лица издателя мотивирует вступление провинциала в большой свет: «Поелику зависть, признаюсь откровенно, всегда нападает на достоинство, и притом найдутся люди, которые будут шептать, что хотя нельзя не отдать справедливости моим познаниям и добрым правилам, однако место, занимаемое в Гандер-Клейге, *не могло доставить мне обширного сведения о светских обыкновениях* настоящего поколения, то да послужит им ответом сие предисловие.

Прежде всего скажу им, что Гандер-Клейг есть средоточие Шотландии, ибо отправляющиеся в Эдинбург или Глазгов не могут миновать оно и часто останавливаются в нем ночевать. Скептик обязан согласиться, что я, проводивши в течение сорока лет все вечера в больших креслах, которые находятся по левую сторону очага в трактире, имеющем на вывеске герб Валласа, видел столько же свету, сколько может видеть и тот, кто много и долго путешествовал по всей Англии». И далее Джедедий Клейшботем комически рисует себя как литературный центр околотка:

«Скажу также, что если мудрейший из греков прославился своими путешествиями, то и я в том отношении могу с ним поспорить. Я был дважды в Эдинбурге, три раза в Глазгове и за сие по возвращении прослыл оракулом Гандер-Клейга и всего околотка». Впрочем, после этой самозащиты издательской, Джедедий Клейшботем обнажает свою роль подставного лица: «А если и этого не довольно, чтобы заставить критиков молчать, то разом зажму им рты, сказав, что я, Джедедий Клейшботем, не сочинитель, не издатель, не собиратель повестей трак-

⁴⁶ Шотландские пуритане. Повесть трактирщика, изданная Клейшботемом, учителем и ключарем в Гандер-Клейге. Исторический роман. Сочинение Вальтера Скотта. Перевел Василий Соц, ч. 1. М., 1824.

тирщика и потому не беру на себя ответственности ни за единую в них букву...»

Этим заявлением открывается простор для характеристики рассказчика. Болтливым тоном, с комическими подробностями и отступлениями восхваляются достоинства трактирщика. Характеристика дается не столько путем прямого перечисления достоинств, сколько от противного, путем комического отрицания неблагоприятных толков.

Так, таможенному сборщику на обвинение в продаже водки, покупаемой у корчемщиков, Клейшботем отвечал: «Могу уверить его, что под Валласовым гербом не продавалось ни капли водки. Правда, там пили спиртуозный ликер под именем Горной росы; но запрещен ли он каким-нибудь законом?.. Пусть мне покажут такой закон...»

Те, кто упрекали трактирщика за то, что он в долг не верит, слышали такую отповедь от учителя: «Но я обязан сказать, что трактирщик мой не был равнодушен к страданиям человека, мучимого жаждой, и всегда позволял пить на столько, чего, напр., стоили часы, табакерка, даже платье, исключая, однако ж, того, которым покрывалась нагота нижних частей тела и которого он никогда не соглашался брать в залог из уважения к благопристойности в своем доме...»

Вместе с общим определением характера рассказчика раскрывается и манера его «беседы» (она «уподоблялась зданию, тщательно выстроенному и имеющему красивую наружность»). В заслугу трактирщика вменяется то, что, хотя удовольствие слушать его, по общему признанию, «стоило кружки пива», он «никогда этой статьи не включал в подаваемый счет».

В заключение, помимо комического самовосхваления, Джедедий Клейшботем обещает продолжение повестей трактирщика, ссылаясь на невозможность напечатать все вместе: «Книгопродавец, шутливый и лукавый проказник, сказал, что на первый раз довольно для публики четырех томов».

Трудно отрицать тематическую близость этого введения к предисловию Пасичника и общность манеры их сказа. И у Гоголя в начале речи «критиков», возмущенных литературными выступлениями «народу всякого звания и сброду», на них ответ Рудого Панька, «высунувшего нос из своего захолустья в большой свет»⁴⁷, затем характеристики рассказчиков (иногда также «от противного»: «он никогда не носил пестрядевого халата», «у нас никто не скажет на целом хуторе» и т. д.) среди игры комическими деталями (и обещание «другой книжки», так как «у меня, пожалуй, лень только проклятая рыться, наберется и на десять таких книжек»).

Еще ярче это сходство между Пасичником и Джедедием Клейшботем выступит, если привлечь к сравнению другие романы Вальтера Скотта, например «Эдинбургская темница, из собрания новых сказок моего хозяина, изданных Джедедием Клейшботемом, пономарем и учителем Гандер-Клюфского прихода»⁴⁸. Здесь учитель говорит с читателем уже совсем запросто, как с «лучшим из всех друзей», рисуя те перемены, которые произошли со времени издания «Сказок моего хозяина».

⁴⁷ Ср. также комическое указание на свою «бывалость» в свете (как у Вальтера Скотта): «Мне легче два раза в год съездить в Миргород...»

⁴⁸ Сочинение сира Вальтера Скотта. Перевод с франц., ч. 1. М., 1825.

«Если они заслуживали иногда твою улыбку своими смешными и пышными описаниями, если тебе нравились приключения... в них описанные, то признаюсь, что и я улыбался от всего сердца, видя, как мое скромное гандер-кдюфское жилище украсилось вторым этажом: стены оно довольно крепки для поддержания сей тяжести; не без удовольствия также увидел на себе новый кафтан табачного цвета с металлическими пуговицами и со всеми прочими обстоятельствами и принадлежностями⁴⁹. Итак, мы оказали друг другу взаимные услуги; но услуги, оказанные мне... гораздо прочнее, ибо второй этаж и новое платье лучше новой книги и старой песни, следовательно, я обязан изъявлять громче благодарность свою. Но как изъявлять ее?— конечно, не словами, но самым делом.

В сем-то намерении, а совсем не для того, чтобы купить несколько десятин земли, примыкающей к моему саду, я предлагаю продолжение «Сказок моего хозяина» тем, кои благосклонно приняли четыре первые тома. Однако... если сосед мой Петр Прайфорд захотел бы продать вышеозначенную землю, то я никак ему в том препятствовать не стану...»

Если до сих пор лишь общий тон фамильярной болтовни, пересыпанной добродушными шутками, напоминает Рудого Панька, то заключение целиком определяет источник, из которого черпал Пасичник материал для своего предисловия:

«... Я столько надеюсь на продолжение твоей благосклонности, что если когда-нибудь путь твой будет лежать через селение Гандер-Кдюф (а кто не проезжает чрез сие селение по крайней мере однажды в жизнь свою) и если ты захочешь войти в дом мой, для построения коего снабдил меня несколькими камнями, то обещаюсь предложить для зрения твоего занимательнейшие рукописи моего хозяина, для обоняния наилучшего шотландского табаку, а для вкуса рюмку ратафии, составленной мною, которую гандер-кдюфские ученые называют пономарскими каплями».

Всякий, конечно, поставит в связь с этими строками приглашение Пасичника, которое даже своими стилистическими формами очень близко к ним («зато уже как пожалуете в гости, то дынь подадим таких, каких вы от роду, может быть, не ели, а меду, и забожусь, лучшего не сыщете на хуторах» и т. д.).

Этих тематических сопоставлений достаточно, чтобы установить генетическую связь Рудого Панька с «захолустными» издателями и рассказчиками из романов Вальтера Скотта. Сравнение композиционных функций, которые выполняют провинциалы в предисловиях Вальтера Скотта и Рудый Панько как издатель «Вечеров» и импрессарио диканьских златоустов, не оставляет никаких сомнений в непосредственном их родстве⁵⁰. Современниками Гоголя эта зависимость русской

⁴⁹ Ср. у Гоголя: «Заходите к нему и в будни, он вас всегда примет в балахоне из тонкого сукна, цвета заслуженного картофельного киселя...» Или о «затейливом рассказчике»: «Засунул руку в задний карман горохового кафтана своего...» Здесь тоже описание рассказчиков со стороны внешних подробностей их облика и даже тот же прием обозначения цвета путем вещного определения — комического тона.

⁵⁰ Детальному обзору воздействия на Гоголя Вальтера Скотта и русских «вальтер-скоттиков» посвящаю особую работу*. Для подтверждения той мысли, что Рудый Панько предстает художественной интуиции Гоголя первоначально как психологический образ, а не голая языковая маска, приведенных соображений достаточно.

повести конца 20-х и начала 30-х годов от художественной техники Вальтера Скотта была не только отмечена, но и формулирована. Полевой прямо причислил Гоголя к «вальтер-скоттикам», к тем, о которых Булгарин писал: «Вальтер-Скотт прославился под вымышленными именами, которые, наконец, слились в прозвании великого незнакомца, le grand inconnu. И у нас начали с этого!!! Автор скрывает свое имя под вымышленным прозванием и просит приятелей своих объявлять великую тайну на каждой почтовой станции, а журналистам позволяет догадываться и в догадках произносить свое настоящее имя. После этой проделки начинается дело. В романе должна быть национальность или народность. А что такое народность? Заглянем-ка в Вальтер-Скотта. Действие в Шотландии,— следовательно, действие будет в России. У Вальтер-Скотта мужики, лакеи и солдаты разговаривают очень много между собою провинциализмами и просторечием — и за этим у нас дело не станет!..» («Северная пчела», 1831, № 286). Эта характеристика может быть отнесена не только к Гоголю и Пушкину, но и к другим «продолжателям» традиций Вальтера Скотта — Сомову, М. Погодину, Н. Полевому, Олину, Погорельскому, Ушакову и др.

Та композиционная схема, в которой одно произведение или цикл новелл выпускались от имени подставного издателя, снабжавшего повести и их рассказчиков своей характеристикой, еще в 40-х годах непосредственно соединялась с представлением о Вальтере Скотте. Так, «Отечественные записки» в примечании к роману «Эме Вер» (1843, т. XXVII) вспоминали о манере Вальтера Скотта прибегать к приему комических предисловий, в которых даются от имени издателя комментарии к повестям, характеристики авторов и приводятся отзывы о них разных лиц.

Весь этот беглый ряд соображений говорит о том, что Гоголь в начале своего творческого пути, в период создания «Вечеров», еще не формулировал определенно свою художественную задачу как чисто языковую реформу новеллистического стиля. Он отдается во власть господствующих формально-эстетических воззрений, примыкая к лагерю «вальтер-скоттиков». И выбор материала, и общая манера его композиции, и формы стилистического воплощения у молодого Гоголя в основных тенденциях близки к приемам художественного построения у его предшественников. Устремленность в сторону диалектической, простонародной речи также не создана Гоголем, а воспринята им и обострена. В этой сфере влияние Вальтера Скотта лишь совпало с назревшими естественными потребностями. Тяготение к преобразованию форм и семантики литературных стилей путем введения «просторечной» и жаргонной лексики создавалось, с одной стороны, как реакция против шаблонов «высокого», «славянского» языка, с другой — как результат расширения сюжетной сферы. В виде иллюстрации достаточно указать на стилистические тенденции в новеллах Сомова «Кикимора (Рассказ крестьянина на большой дороге)»⁵¹, М. Погодина — «Петрусь» в альманахе «Сиротка»* и др. под. Гоголь не выдвигал новых принципов художественного построения, но усложнял наличные новеллистические конструкции вводом новых литературных источников и новой, более резкой, более «низкой» комбинацией языковых форм — общерусских ли-

⁵¹ «Северные цветы на 1830 год». СПб., 1829.

тературных и провинциально-разговорных, диалектических⁵². На путь борьбы с формами сентиментально-романтической идеализации Гоголь вступил не сразу, и необходимость стилистической реформы, вопросы о манере рисовки, «о низкой натуре», о «грязных» словах — словом, о «натуральном» стиле как антитезисе сентиментально-романтического «украшенного» слога открылись ему лишь после того, как он пережил увлечение «кошмарным» жанром — французским романтизмом.

Однако Гоголь очень скоро учел те возможности, которые скрывались в формах захолостного, старчески-беспорядочного сказа Рудого Панька и его подголосков. Ведь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» в сущности два основных типа речи (если не считать песенной стихии, которая особенно резко отразилась в «Страшной мести»): романтически-сентиментальный («высоко-беспонятное летание»**) и разговорно-провинциальный. Ремарки режиссера-рассказчика в сценах с яркой драматической окраской довольно однообразны и неизменно присутствуют в новеллах различных стилей. Диалектически-смешанный, разговорно-речевой тип высказывания, объединяющий образы Рудого Панька, Фомы Григорьевича и Степана Ивановича Курочки, скрывал в себе зародыши новой манеры рисовки, элементы «натуралистического» стиля, враждебные приемам сентиментально-романтической идеализации. До тех пор пока они прикрывались именем Рудого Панька и расплывались в широких пределах вальтер-скоттовской традиции, они не вызывали противодействия, воспринятые современниками как индивидуальное развитие канонизованной формы, а не как протест против нее. Но Гоголь отвлекает выработанные им формы простодушно-старческого, диалектического сказа от вальтер-скоттовской фольклорной сюжетологии, перенеся их в новеллу-фарс на гротескно-бытовой основе. Так было в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». И тогда центр тяжести переместился на стиль, на приемы рисовки. Образ Рудого Панька расплылся в неопределенных очертаниях, превратившись в языковую маску или, лучше, в название ряда разнородных типов речи. Гоголь выступал на поиски новых художественных путей, претендуя на роль реформатора новеллистического стиля и манер рисовки. В повести о двух Иванах уже не робкие вариации на вальтер-скоттовские темы, а сознательные стилистические эксперименты, направленные против сентиментально-романтического психологизма, на обездушивание живого, на механизацию мира. Получалась новелла-комедия-фарс с совершенно своеобразным стилистическим оформлением.

Наиболее целесообразной формой художественного построения при такой стилистической направленности был, конечно, сказ⁵³. При его посредстве легче всего было, скрывшись за образом какого-нибудь подставного рассказчика, нарисованного по оригиналам Вальтера Скотта, производить отбор фразеологии и синтаксических схем среди разных жанров литературной речи и, отмечая устарелые формы, создавать новые комбинации языковых элементов. Так поступил Пушкин в «Пове-

⁵² Зависимость от Вальтера Скотта ведь могла осуществиться и в иных стилистических формах. Ср. «Повести Белкина» Пушкина. Связь прозы Пушкина с техникой романов Вальтера Скотта выясняет всесторонне в большой работе Д. П. Якубович (мой ученик по университету)*.

⁵³ О сказе см. мою статью «Проблема сказа в стилистике». — «Поэтика. Временник Отдела словесных искусств ГИИИ», I. Л., 1926.

стях Белкина». Здесь была лишь перегруппировка лексических рядов и переоценка синтаксических форм, однако в пределах письменного литературного языка. Те элементы языкового построения — лексические и синтаксические, которые имели применение в «низких» жанрах письменной речи, не предназначенных для всего читающего интеллигентного общества, например в интимной или деловой переписке, в личном дневнике («не литературном»), в семейной хронике и т. п., здесь ложатся в основу построения форм повествовательной прозы. Этим достигается сближение их с устно-монологической повествовательной речью в образцованном кругу. Но в «Повестях Белкина» нет никакой установки на воспроизведение специфических отличий устного повествования. Напротив, рассказанные И. П. Белкину «разными особами» повести все же представляются не только записанными со слов других непосредственно, но подвергнутыми им литературной обработке («Вышеупомянутые повести были, кажется, первым его опытом»). Поэтому никаких непосредственных обнаружений «захолустного» говорения в них нет.

Гоголь поступил более революционно. Он сказ начал строить сразу как «смешанную», ориентирующуюся на диалектические элементы вульгарных разветвлений литературной речи форму устного повествования. Конечно, сюда входили и жанровые разновидности художественно-письменной прозы, иногда снабженные комическими комментариями издателя. Но они своеобразно сочетались с «захолустными», «внелитературными» приемами речи, которые осуществляли специфическую установку на имитацию комических своеобразий провинциально-диалектического устно-монологического повествования.

С этой точки зрения чрезвычайно любопытно комическое возмущение дьяка Фомы Григорьевича, вызванное литературной обработкой рассказанной им были «Вечер накануне Ивана Купала». Когда он услышал ее в чтении Рудого Панька, он его остановил за руку.

«— Постойте! Наперед скажите мне, что это вы читаете?»

Признаюсь, я немного пришел в тупик от такого вопроса.

— Как, что читаю, Фома Григорьевич? вашу быль, ваши собственные слова.

— Кто вам сказал, что это мои слова?

— Да чего лучше, тут и напечатано: рассказанная таким-то дьячком.

— *Плюйте ж на голову тому, кто это напечатал! Бреше, сучий москаль.* Так ли я говорил? Що то вже, як у кого черт-ма клепки в голови! Слушайте, я вам расскажу ее сейчас.

4. ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ ПАРОДИИ И ЕЕ ОРИГИНАЛОВ

Из пародии ясно, что формы «разбросанной» композиции, связанные с именем Гоголя, в сознании современников прежде всего ассоциировались с особой системой речевого высказывания, сказа. Каковы же его характерные черты? Их разглядеть нетрудно.

Сказ этот пользуется целым арсеналом синтаксических и семантических средств «семейного» жаргона: он строится в субъективном расчете на апперцепцию людей своего круга, близких знакомых, но с объективной целью — подвергнуться восприятию постороннего читателя. На этом несоответствии, несовпадении двух плоскостей восприятия — «заданной» и «данной» — основаны острые комические эффекты языко-

вого воздействия. Так как это несовпадение ничем композиционно не мотивировано, напротив, с самого зачина явно сделано предметом стилистической игры (читатель видит, что рассказчик — лишь маска, за которой прячется, иногда из-за нее выглядывая, сам автор, и что никаких иных «собеседников», кроме публики читающей, ему и по течению сюжета не потребуется), то и все внимание воспринимающего читателя сосредоточивается не на средствах проникновения в психологию предполагаемого слушателя, не на угадывании его апперцепции, а на оценке комизма языковых переходов и построений. В динамике речи, в неожиданных переборах словесных рядов, спотыкающихся и незавершенных, — центр художественных устремлений. Волны эмоциональных интенций, выражающих отношение рассказчика к предметам речи, заливают речевой поток. И их напряженность и сила находятся в резком противоречии с ничтожеством описываемых явлений. И это новое несовпадение еще сильнее приковывает внимание к голой игре языка, без всякой проекции словесных смыслов в плоскости реального движения тематики.

В пародии этот беспорядочный, пестрый словесный покров оказывается как бы кружащимся в воздухе, не наброшенным ни на какую устойчивую фабулярную схему. Между тем в произведениях Гоголя речевой поток, несмотря на все свои неожиданно-случайные изломы и извилины, сдерживается в русле определенно движущегося (пусть и неглубокого и недлинного) сюжета. Кроме того, стиль Рудого Панька, пародируемый в истории о Сучковатом, у Гоголя приурочен к созданному им персонажу, который психологически как бы созерцается читателем. Таким образом, Гоголь иллюзорно внушает представление реальности рассказчика-издателя. Рудый Панько как герой предисловий к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» меняется, дряхлеет на глазах читателя. Он окружен некоторой бытовой атмосферой⁵⁴. Вследствие этого и весь оркестр рассказчиков, которых в предисловии Пасичник как импрессиарио представляет публике, выступает затем как знакомый; и восприятие их стиля получает своеобразный эмоциональный привкус от характеристики их объединителя.

Даже в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», где Рудый Панько ясно вырисовывается как маска, из-за которой временами в течение сказа выглядывает иной автор и от которой в конце новеллы он совсем освобождается, все же имя Рудого Панька создавало иллюзию знакомости. Правда, здесь резкость стилистических переходов, сложное разнообразие форм стиля, которые иногда решительно не согласуются со старчески-наивным сказом Пасичника (ср., например, описание ночи), пестрота лексического состава, также противоречащая простодушному однообразию фразеологии Панька (ср., например, выражения: «Иван Иванович, с поднятою вверх рукою, как изображались римские трибуны!», «солнечный луч... ударяясь в противостоящую стену, рисовал на ней пестрый ландшафт...»), — все это разрушало психологическую цельность образа Рудого Панька,

⁵⁴ Любопытно, что Рудый Панько, прежде чем переходить к непринужденной форме эмоциональных обращений и фамильярных вопросов к читателю, просит извинения у него за свою манеру сказа: «У нас, мои любезные читатели, не во гнев будь сказано (вы, может быть, и рассердитесь, что Пасичник говорит вам запросто, как будто какому-нибудь свату своему или куму), — у нас на хуторах водится издавна...»

превращая его в один из маскарадных стилистических ликов самого автора. Тем не менее и в этой повести манера говорить с читателем «запросто, как будто какому-нибудь свату своему или куму» (из «Предисловия» к «Вечерам»), оказывается внешне мотивированной приурочением сказа к знакомому лицу, своеобразным гримом автора.

В пародии о Сучковатом тон фамильярно-соседской беседы, стиль «доброе старого знакомого» дан без всякой мотивировки. Не прикрепленный к определенному (хотя бы именем одним) персонажу, он сразу же становится главным источником комических эффектов. И в этом его пародическом отделении от лика рассказчика заключено явное указание, что в «гумористическо-шутливой повести», кроме словесной вязи с ее сложными и неожиданными сцеплениями, иного содержания нет, нет ни лиц, ни событий — одна голая игра эффектами «семейного» жаргона, старческой афазии, вербигерации — словом, стилизация «нелепостей речи» (по слову С. Шевырева).

Необходимо выделить существеннейшие черты этого стиля.

1. Повествовательный сказ и соединенное с ним интонирование речи с внезапной преднамеренностью на полуфразе обрывается, сменяясь беспорядочным нагромождением эмоционально-напряженных интонаций, формирующих обращение к собеседникам, к «господам». Имена лиц, называемые рассказчиком, события, которые предносятся его сознанию, как только они вступают в сферу повествования, сразу же собирают вокруг себя, еще словесно не раскрывшись, толпу восклицаний, уверений, эмоционально-взволнованных вопросов, императивно-побуждающих предположений и даже — побочных ассоциаций — воспоминаний, которые затем иногда совсем отталкивают начатое течение речи. Комизм этих повествовательных скачков покоится на том, что сгущенный эмоциональный ореол окружает лица и события, не известные «собеседнику», но, как настраивается он думать, замечательные (в незнании их рассказчик нередко даже упрекает дружески своих слушателей), по крайней мере получившие широкую огласку в кругу всех тех добрых знакомых и соседей рассказчика, в среду которых неожиданно для себя попадает и читатель. Однако затем обнаруживается, что напряженная взволнованность речи — при мелькнувшем воспоминании у рассказчика о тех или иных лицах и фактах — лишь средство издевательства, обмана читателя⁵⁵.

Параллели этим указаниям пародии из сочинений Гоголя нетрудно привести:

«Осип... Осип... Боже мой, его знает весь Миргород! он еще, когда говорит, то всегда щелкнет наперед пальцем и подопрется в боки...»⁵⁶

⁵⁵ «Иван Прохорович Сучковатый... Вы знаете Ивана Прохоровича Сучковатого? Неужели вы его не знаете? Ах! Боже мой, да его вся Коломна знает: спросите в Канонерской, в Торговой, на Козьем Болоте — ей-богу! его все там знают! Я однажды шел даже от Прачешного...»

«...Подле будки всегда располагается на лавочке будочник, который однажды... Ох, господа! Это презабавное происшествие — об нем вся Коломна очень долго твердила, и все думали, что это шутки, выдумки Фомы Филипповича, известного своим остроумием во всей Коломне, не менее Вольтера в Европе во время оно...» В пародии эти эмоциональные воззвания и уверения иногда обнаженно внедряются в повествование о таких фактах и событиях, которые им по содержанию противоречат. Например: «...Ну, так, видите, ей-богу правда, иду я, идет и Иван Прохорович Сучковатый, так себе идет...»

⁵⁶ «Предисловие» к II части «Вечеров».

«После того, как рассорился со всеми, он и не заглядывал к нам. Да, я вам не рассказывал этого случая? Послушайте, тут прекомедия была»⁵⁷.

Но у Гоголя — вследствие приурочения этих форм речи к определенным персонажам — нет подчеркнутого и психологически немотивированного тяготения к стилистической игре пересечением плоскостей восприятия. В пародии она ведется открыто — путем полного отождествления читателя со «своими», «коломенскими людьми» (для чего воспроизводится и коломенская география). У Гоголя же собеседник — читатель (ср.: «в этой книжке *услышите* рассказчиков, все почти для вас незнакомых...») — лишь постепенно — в процессе речи — как бы осваивается с рассказчиком и его средой или вернее: рассказчик постепенно привыкает к читателю, как к «свату своему или куму», но все же психологически никогда совсем не сливает его с ними. И это сказывается в такой форме вопросов:

«Вот, например, *знаете ли вы* дьяка диканьской церкви Фому Григорьевича? Эх, голова!» («Предисловие» к I части).

«Вы знаете Агафию Федосевну? та самая, что откусила ухо у заседателя».

Ср. в пародии: «Неужели вы его не знаете?»

2. Постоянно перерываясь эмоционально-беспорядочными воззваниями и вопросами, сам повествовательный сказ движется зигзагами произвольных ассоциаций, которые прикрепляются к совершенно случайным и внешним деталям⁵⁸. У Гоголя этот прием, выделившийся из непринужденного «несения болтовни», лишь временами напрягается до той степени, в какой он как стержень композиционного сочетания проходит через всю первую главу пародии.

3. Формально рассчитанный на восприятие «своего человека», сказ широко пользуется индивидуально-неопределенными знаками, собственными именами, значение которых, как и содержание сопутствующих им ассоциаций, не раскрывается в контексте. Здесь особенно необходимо отметить употребление личных имен в той форме, как говорят в своем кругу о всем известных людях. Не наполняясь в сознании читателя никаким конкретным содержанием, эти имена знакомых незнакомцев выступают как ярлыки, которые, с точки зрения рассказчика, вполне определяют свой «предмет», а с точки зрения читателя, являются этикетками, ничего не говорящими, наклеенными на неизвестных вещах. В. Ф. Переверзев, который мельком коснулся этой особенности сказа Рудого Панька, по своему обыкновению, навязал ее самому Гоголю как автору, изображавшему быт патриархальной мелкопоместной среды⁵⁹. Между тем фактически в творчестве Гоголя эта манера организации сказа, обусловленная стремлением его усложнить и деформировать современные формы художественной речи прививкой к ним профессиональных и разговорно-народных диалектизмов, узко-«жаргонных» образований и сочетаний, осуществляла не только своеобразные эстетические (комические) эффекты, но и связана была с конструированием

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Об этом ряд замечаний у А. Л. Слонимского — «Техника комического у Гоголя». Пг., 1923. Ср. также: И. Е. Мандельштам. О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс, 1902; В. Ф. Переверзев. Творчество Гоголя. М., 1914, стр. 83—87.

⁵⁹ В. Ф. Переверзев. Творчество Гоголя, стр. 92—93.

определенного психологического образа. Любопытно проследить эволюцию этого стилистического приема в поэтике Гоголя.

Рудый Панько сначала официально представляет своих знакомцев-рассказчиков публике, сопровождая их имена краткой характеристикой. В предисловии к «другой книжке» «Вечеров», при второй литературной встрече, он уже обращается к читателю, как к давнишнему знакомому. Тон беседы становится более старческим в связи с тем, что преклонная старость является одной из вводных тем предисловия. Забычивость сильнее отражается на стилистической организации речи. И в соответствии с тем, что этот процесс старческого одряхления Пасичника совершился уже в период знакомства его с читателем, характер его беседы делается все более непринужденным, «семейным»: слушатели теперь для него — вполне «свои» люди («*Приехал и знакомый вам панич из Полтавы. Фомы Григорьевича я не считаю: то уже свой человек*»). Поэтому, рассказывая о «прекомедии», разыгравшейся в присутствии гостей, он уже называет их имена, отчества и фамилии как известные ярлыки, по которым вошедший в круг жизни рассказчика читатель может узнать своих знакомцев: «Вот приехали ко мне гости: Захар Кириллович Чухопупенко, Степан Иванович Курочка, Тарас Иванович Смаченький, заседатель Харлампий Иванович Хлоста; приехал еще... вот позабыл, право, имя и фамилию... Осип... Осип...»

Конечно, с объективной точки зрения перед нами оригинальный прием комической стройки речи: собственные имена, носители которых читателю неизвестны, не вызывают в его сознании никаких представлений о реальных лицах, а своей эмоциональной окраской, побочными ассоциациями к своим этимологическим частям (особенно фамилии Чухопупенко, Курочка и т. д.) возбуждают разнородные эмоционально-смысловые отголоски, предметное содержание которых, хотя и ощущается как лишь внешне связанное с номинативной функцией соответствующих слов, все же делается их семантической характеристикой. Получается комическая игра чисто словесными смысловыми ассоциациями, обязывающая к определенному уклону в выборе имен и фамилий.

Помимо этого, комическое восприятие обостряется непопаданием речи в то поле сознания, на которое она рассчитана: нагромождение слов без раскрытия их конкретно-разумеемого содержания само по себе способно породить комическую реакцию.

Однако применение этого комического приема психологически мотивировано приурочением его к добродушно-фамильярному сказу старого Пасичника Рудого Панька.

В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» сделан последний шаг по пути сближения с читателем в пределах семейно-фамильярного речеведения. Здесь обозначения лиц часто даны без точнее определяющего их признака — фамилии, лишь как сочетание имени и отчества. Заполнение конкретным содержанием таких индивидуально-неопределенных и вместе с тем широко распространенных собственных имен предполагает предельную ступень интимно-дружеской или «семейной» близости рассказчика и слушателей: неопределенные ярлыки в таком семейно-повседневном языке не нуждаются в индивидуализирующем раскрытии, так как они застыли здесь в единичном, для данного узкого круга непосредственно ощущимом предметном значении, приспособленном к наличному, замкнутому миру «вещей» и людей. Так, герои новеллы Иван Иванович и Иван Никифо-

рович сперва выступают в речи рассказчика без фамилии: «Славная бекеша у Ивана Ивановича!», «Очень хороший человек также Иван Никифорович». Свои фамилии они позднее сами произнесут, когда сказ перейдет в воспроизведение драматического диалога на суде. В сгущенной форме этот прием обнаруживается при описании ассамблеи, которую дал городничий.

«Позвольте, я перечту всех, которые были там. Тарас Тарасович, Евпл Акинфович, Евтихий Евтихиевич, Иван Иванович, *не тот* Иван Иванович, а другой, Савва Гаврилович, *наш* Иван Иванович, Елевферий Елевфериевич, Макар Назарьевич, Фома Григорьевич...»

В иных случаях, когда речь идет о должностных лицах, дается сначала обозначение их по должности, но в диалоге раскрывается имя и отчество, которые затем фамильярно подхватываются рассказчиком. Например:

«— Прочитайте, Тарас Тихонович! — сказал судья, оборотившись к секретарю.

Тарас Тихонович взял просьбу и, высморкавшись таким образом, как сморкаются все секретари по поветовым судам, с помощью двух пальцев, начал читать».

Вследствие этого стирается внешняя разница между организацией повествовательного сказа, с одной стороны, и его пересекающих драматических диалогов, — с другой⁶⁰. Как там построение диалога приспособлено к условиям обстановки и взаимоотношений собеседников, сконнанных однообразными формами миргородского быта, так и сказ организуется с проекцией на «захолустное» восприятие; системой своей символики и приемами ее синтаксического размещения он неотразимо вызывает иллюзию о направленности его к «миргородскому» миру, который лишь внезапной сентиментально-лирической концовкой превращается в прообраз «этого света».

Точно так же на апперцепцию «старых добрых знакомых» рассчитан прием определения собственных имен по случайным признакам или по совершенным их обладателями деяниям, которые ассоциировались неразрывно с этими лицами в сознании всех их знакомых.

«Вы знаете Агафию Федосеевну? та самая, что откусила ухо у заседателя».

«А протопоп отец Петр, что живет в Колиберде...»

Естественно, что в тех случаях, когда сочетание имени и отчества представляется рассказчику недостаточно острым по своим эмоционально-фоническим отголоскам (комические ореолы таких сочетаний обычно обусловлены не только подбором имен фонически-диссонансных и артикуляционно-затрудненных — «Евпл Акинфович», но и эхологическим их удвоением в отчестве — «Тарас Тарасович», «Евтихий Евтихиевич», «Елевферий Елевфериевич» — или фоническими созвучиями внутри имен с отрицательной эмоциональной окраской — «Макар Назарьевич», «Савва Гаврилович»), то к ним в повести о двух Иванах присоединяется фамилия, прозрачная по своему этимологическому значению, с резко

⁶⁰ Ср. в диалоге ссылки на знакомых лиц: «Я нарочно старался узнать, — говорил судья, прихлебывая чай уже с простывшей чашки, — каким образом это делается, что они (дрозды. — В. В.) поют хорошо... Это вот от чего делается: под горлышком делается бобон, меньше горошинки. Этот бобончик нужно только проколоть иголкой. Меня научил этому Захар Прокофьевич, и именно, если хотите, я вам расскажу, каким это было образом: приезжаю я к нему...»

комическим «чувственным тоном». И этот целостный термин, как бы привычный ярлык известного единственного лица, дается или без всяких определяющих его «вещное» содержание признаков, или же сопровождается прицепкой комически-случайных ассоциаций, опять-таки звучащих как напоминание или как пояснение индивидуализирующее.

Например: «Прекрасный человек Иван Иванович! Его знает и комиссар полтавский! *Дорош Тарасович Пухивочка*, когда едет из Хорола, то всегда заезжает к нему».

«Антон Прокофьевич *Пупонуз*, который до сих пор еще ходит в коричневом сюртуке с голубыми рукавами и обедает по воскресеньям у судьи...»

В этом последнем случае фамилия служила средством отличия данного лица от Антона Прокофьевича *Голопуза*.

Все эти приемы употребления собственных имен, приемы, при посредстве которых определяются не только характер и соотношения действующих лиц, но и описываются побочные обстоятельства их художественного бытия («Он шилл ее тогда еще, когда Агафия Федосеевна не ездила в Киев...») ⁶¹, в повести о двух Иванах мотивированы лишь указанием на личность рассказчика — Рудого Панька. Но в той мере, в какой этот лик рассказчика сменяется то явно выступающим *писателем* ⁶², то повествователем с совершенно иными колебаниями интонаций и с иной символикой, создается разрыв между системой речевого построения Рудого Панька и той «обстановкой», среди которой его сказ звучит. Разрушение психологической цельности образа Рудого Панька связано с возникновением ощущения, что перенос «захолустного» стиля в «великий свет» («То есть, я говорю, что нашему брату, хutorянину, высунуть нос из своего захолустья в большой свет — башки мои! Это все равно, как, случается, иногда зайдешь в покои великого пана...») обусловлен не выступлением здесь нового персонажа, а комической игрой самого автора, являясь самодовлеющим голым стилистическим приемом. И все же указание на Рудого Панька набрасывало на эти стилистические формы покров психологической мотивировки, пусть внешней и обманчивой.

В пародии же о Сучковатом, где имитируется «коломенский» семейный жаргон в системе взаимных обращений, использование всех этих приемов построения сказа дано без всяких указаний на личность рассказчика и на обстановку. В этой внезапности и неоправданности форм семейно-кружковой речи и заключается сущность пародирования. И так, как мертвые знаки неведомых лиц, громоздятся собственные имена:

«...Все думали, что это шутки, выдумки *Фомы Филипповича*, известного своим остроумием во всей Коломне, не менее Вольтера в Европе во время оно...» ⁶³

«Иван Прохорович Сучковатый в ту пору, как я зазнал его, а это было уже давно, очень давно, думаю, *чуть не с того ли года, как Фе-*

⁶¹ Для таких описаний через сопоставление с событием из жизни другого лица комически обязательной является ничтожность (объективная) события определяющего. Ср. в пародии о Сучковатом: «...Петр Егорыч езжал тогда на одной и в дрожках, а теперь — смотри-ка, ездит на паре и в фаэтоне!»

⁶² Например: «...и по этому самому произошло довольно любопытное объяснение, о котором читатели могут узнать из следующей главы».

⁶³ Здесь пародически обнажен и мировой масштаб коломенской точки зрения («вся Коломна» и «Европа», Фома Филиппович и Вольтер).

дора Ивановна женилась — ох! бишь замуж вышла за Федора Иваныча... Меня тогда с Федором Ивановичем познакомил Никифор Петрович Тетерькин...»

«Вот уж и у соседа моего Епифана Матвееча почти дочь невеста...»

«...Тогда еще акциза на табак не было — времена были проще, и Петр Егорыч езжал тогда на одной и в дрожках...»

Для полной характеристики этого стилистического приема, который не сумели ни описать научно, ни объяснить проф. Мандельштам⁶⁴ и Переверзев, необходимо присоединить замечание, что Гоголь впоследствии пользуется им в формах сгиля, резко отличных от сказа Рудого Панька. Однако функции его там и даже формальные оттенки иные. Сочетаясь с субъективно-«авторским» освещением того или иного лица, этот прием семейно-дружеского названия лиц («без «представления» их читателю) составляет существенную особенность той непринужденно-фамильярной речи, при посредстве которой автор сам на время входит в среду своих героев (например, в повести «Шинель») или же путем неожиданного скачка сливает свое сознание с сознанием описываемого героя, объективно выворачивая в нем весь круг ассоциаций о лицах, примыкающий к данному случаю (например, в «Мертвых душах», где Чичиков рассказал губернаторской дочке «множество приятных вещей, которые уже случалось ему произносить в подобных случаях в разных местах: в Симбирской губернии, у Софрона Ивановича Беспечного, где были тогда дочь его Аделаида Софроновна с тремя золовками: Марией Гавриловной, Александрой Гавриловной и Адельгейдой Гавриловной; у Федора Федоровича Перекроева, в Рязанской губернии; у Фрола Васильевича Победоносного, в Пензенской губернии и у брата его Петра Васильевича, где были: свояченица его Катерина Михайловна и внучатные сестры ее Роза Федоровна и Эмилия Федоровна; в Вятской губернии, у Петра Варсонофьевича, где была сестра невестки его Пелагея Егоровна с племянницей Софией Ростиславной и двумя сводными сестрами: Софией Александровной и Маклаурой Александровной»⁶⁵.

Таким образом, перед нами любопытный путь одного стилистического приема: сначала, выполняя строго ограниченное психологическое задание — конструирование художественного образа с присущей ему манерой речи, внося ряд комических штрихов в восприятие этого образа, данный стилистический прием, так сказать, депсихологизируется, выносится за пределы своей «обстановки» и становится элементом голой игры языка.

В этом отрыве форм речи от привычных условий и в помещении их на неожиданно новые, «неподходящие» психологические «места» стоит одна из существеннейших черт комизма гоголевского стиля.

Конечно, то, что сказано об именах мнимых общих знакомых рассказчика и его слушателей, надо повторить с несущественными вариациями и по поводу «географического фона», который со всей точно-

⁶⁴ Ср.: И. Е. Мандельштам. О характере гоголевского стиля, стр. 286—287.

⁶⁵ Тот же прием слияния авторской речи с речью героев проявляется и в других формах, например: «Как ни велик был в обществе вес Чичикова, хотя он и миллионщик и в лице его выражалось величие и даже что-то марсовское и военное, но есть вещи, которых дамы не простят никому...»

стью воспроизводится в рассказе. И здесь тоже нагромождение слов-терминов единичных вещей. И оно адресовано преднамеренно не к тому сознанию, в котором могло бы возбудить живые и определенные ассоциации. И вместе с тем сама старательность, с которой рассказчик прибегает к ссылкам на знакомую ему географическую «терминологию», явно сквозящая в ней тенденция автора сетью звуковой семантики разрывать движение цепи предметных представлений у читателя вызывают комическую реакцию⁶⁶.

Генезисом этих приемов, тесно связанных, заниматься не время. Вальтера Скотта, во всяком случае, здесь не очень резко придется тревожить. Но тут узлы многих цепей: и традиции «стернианской» рассеянной болтовни, и ответвления разных «украинских» жанров — народных и литературных, и комические отражения интимного сближения автора с читателем в рамках сентиментализма, и продолжение комедийно-фарсовой шутливой речи. Важно то, что эпигоны Гоголя схематически точно усвоили эти приемы. И они не всегда пользовались ими в чистых формах сказа, т. е. когда все повествование велось в более или менее близких речевых тонах⁶⁷. Напротив, едва ли не чаще эти приемы врывались в совершенно чужие им сферы речи, их внезапно пересекая. Так у Панаева в рассказе «Кошелек», у Гребенки в повести «Горев Николай Федорович» («Вот он минул урочище Грибопеки, вот и деревня Клюквино, вправо Брусникино, далее Морошкоеды, Лыкоплеты, а вот и Лукошкино...»), у Григоровича в рассказе «Лотерейный бал» и др., у Квитки в повести «1842 год в провинции» и т. п.

4. Обращенный к «друзьям» и «соседям» рассказчика, сказ пародии прибегает в целях более яркого определения вещей и действий к выражениям и предметным обозначениям, как бы выхваченным непосредственно из изображаемой среды, иногда даже со ссылкой на автора того или иного семантического образования. Комизм такого словоупотребления состоит в специфической странности, иногда прямой семантической и фонетической изуродованности соответствующих слов, особенно иностранных речений, а также — при непосредственном обращении к собеседнику и в обострении сознания читателя, что он лишь по недоразумению, по прихоти автора, расставляющего по неожиданному новым местам вещи и смешивающего «языки», перемещен им в ту или иную узко-«жаргонную» среду.

В пародии сюда относятся такие сочетания слов:

«...И уж курьезный был у них разговор, *вот что мой покойный учитель Иван Софронич (упокой, боже, душу его!) называл куриозитас натуре*»⁶⁸.

«Тот, видите, немец-то думал, что заика насмехается, или, *как мой сосед Иван Иваныч говорит: надсмехается...*»

«...За другою ширмою, у Федоры Ивановны, было устроено, что называла она *булуар*, помнится, или *булдуар*, а одна из ее знакомых,

⁶⁶ Решительно следует отделять от этих приемов перечисление «именитых и дюжих казаков» (несмотря на комический ореол отдельных фамилий) в «Тарасе Бульбе».

⁶⁷ Ср. у Григоровича в рассказах «Лотерейный бал», «Капельмейстер Сусликов» и т. п., у Квитка-Основьяненко в повести «1842 год в провинции» («Отечественные записки», 1843, т. XXVII) и т. п.

⁶⁸ Ср. в сказе дьяка: «...чмокнул жену и двух своих, как сам он называл, поросенков...» («Пропавшая грамота»).

отлично знавшая французский язык, обыкновенно называла коммодите, кто ж их разберет!»⁶⁹

Такие же ссылки на автора выражения обычны у всех представителей «гоголевского оркестра» вплоть до середины 40-х годов.

В романе, изображающем похождения бедного Завардынина, читается: «И неужели он, Фома Завардынин... не просил вас вместе понохаться (выражение Фомы Фомича)».

Ср. у Гоголя в «Мертвых душах»: «Одна очень любезная дама, которая приехала вовсе не с тем, чтобы танцевать, по причине приключившегося, как сама выразилась, небольшого инкомодите в виде горошинки на правой ноге, вследствие чего должна была даже надеть плисовые сапоги,— не вытерпела, однако же, и сделала несколько кругов в плисовых сапогах...»

5. Этот то бредущий ощупью, с постоянными преткновениями, то прыгающий по кочкам случайных ассоциаций, старчески-болтливый сказ неожиданно пересекается афористическими сентенциями вроде «Народ ныне стал хитрый и ловкий!» или же фигурой философического удивления: «Чудные, господа, делаются дела на белом свете, и уж каких философий и художеств не бывает».

В пародии обнажается комическая немотивированность таких философских восклицаний, приклеенность их к простейшим житейским повествованиям. Так, возглас о чудных философиях и художествах замыкает рассказанный в тонах удивления эпизод встречи Ивана Прохоровича с «мизерным» человеком: «Ну-с, вот и сошлись они. Иван Прохорович и хотел было пройти мимо, а тот вдруг ему ни с того ни с сего, таким пискливым голосом, да так, знаете, с маленькою хрипью: «Здравствуйте, батюшка, Иван Прохорович! Все ли в добром здоровьи?»

Ср. у гоголевских рассказчиков, Дороша из «Вия»: «...ибо бабы такой глупый народ, что высунь ей под вечер из-за дверей язык, то и душа войдет в пятки».

«Так вот какие устройства и обольщения бывают! Оно хоть и панского помету, да все когда ведьма, то ведьма».

С общим характером этого стиля семейно-соседской, непринужденной болтовни согласуется и лексика. Она слагается из ходячих разговорных формул с низким «чувственным тоном», которые в эпоху Гоголя оскорбляли «классические» вкусы староверов⁷⁰. В пародии рядом с фразами, которые представляют воспроизведение шаблонов просторечия в их постоянном применении (например, «чарочкой зашибался», «не много разъездишься в салопах», «мерзость такая стала, черт знает»), легко подметить стремление утрировать комически-грубый «чувственный тон» таких выражений посредством их необычного или даже противоположного узусу употребления: «Нет, как бишь он, вот этот мост... вот, мимо рта суется...», «навстречу ему идет человек — мизер-

⁶⁹ В «Шинели»: «выслужил он, как выражались остряки, его товарищи, пряжку в петлицу да нажил геморрой в поясницу», или: «...он любил что-либо заказывать Петровичу тогда, когда последний был уже несколько под куражем, или, как выражалась жена его, «осадился сивухой, одноглазый черт».

⁷⁰ Ср. жалобы «Северной пчелы» (1831, № 286): «...у нас еще не было классического века ни для прозы, ни для стихов, и пуризм, т. е. щегольская чистота языка во всех формах, только что родился под пером Карамзина. У нас еще не создан язык страстей, язык разговорный высшего общества, язык философический, а мы бросились в мелочные описания и в простовечие».

ный такой, вот словно чухонец навеселе, когда он с веселья нюни распустил ...», «куда тебе насмехаться — его так уж угораздило родиться...»

Это наиболее резкие черты, которыми определяется «семейно-соседский» стиль беседы и его пронизывающий тон «доброе старого знакомого». В пародии они грубо выпячены и, освобожденные от всякого психологического оправдания — лицом и местом, перенесены в атмосферу обычного литературного языка. Противоречия, несогласованность их с нормами разговорно-литературного синтаксиса и лексики воспринимаются здесь не как манера речи, конструирующая тот или иной комический тип, а как чистая игра языковыми аномалиями.

Обнажая формы узко-«соседской», жаргонной манеры сказа у Гоголя и его эпигонов, пародист в эпизодическом отступлении отмечает и общее тяготение Гоголя к дефектным речевым образованиям. Использование в целях комических эффектов речи иностранца с аномальным синтаксисом, со стертым семантическим различием в употреблении близких по вещному значению, но резко отличных по эмоциональному тембру слов («съела — скушала»; «яма — канал»), со своеобразным, на иностранный лад, комбинированием «фраз» («кулаки дам»), с разрушением застывших символов, предложений (например, пословиц: «Не будишь под другой канал делал — сама будет упал туда», а это значило у него: «не рой под другим ямы, сам в нее ввалишься») — этот прием был распространен и до Гоголя. Достаточно сослаться хотя бы на Крылова. Гоголь примыкает к этой традиции, выводя типы немцев-докторов и немцев-ремесленников. В пародии речь «немецкого сапожника» (с подстановкой Гофмана на место Шиллера) воспроизводит реплики «известного Шиллера» из «Невского проспекта», но с еще большей деморфологизацией (если так можно выразиться) русского синтаксиса (ср. у Гоголя: «Мой сам будет офицер», в пародии: «Сама твоя маркофка скушала!»; у Гоголя: «Я с офицером сделает этак», в пародии: «Я будет мой на будошник пошла» и т. д.). Между тем те острые семантические превращения, которые характеризуют стиль гоголевского немца («Я немец, а не рогатая говядина», «Полтора года юнкер, два года поручик, и я завтра сейчас офицер»⁷¹), тенденция Гоголя и во внеречевом плане, путем авторских ремарок, создать самодовольно-горделивую марионетку *петербургского швабского немца* — в пародии исчезли. Здесь все перенесено в чисто языковую плоскость, но как бы обеднено: происходит механическое сплетение тех форм организации речи у Гоголя, которые особенно резко обнаруживали свою дефектную (с чисто лингвистической точки зрения) природу. В сущности, пародический элемент в данном случае заключен именно в обнажении дефектности языковых построений у Гоголя. Если угодно, ставится проблема: могут ли разные виды расстройств речи сами по себе, в освобождении от всяких целей художественно-психологического порядка, служить орудием эстетического комбинирования приемов языкового комизма. Квинтэссенция «гумористическо-шутливой» струи гоголевского творчества представляется автору пародии в голой игре болезненными симптомами нарушений речи, или ее естественными, так сказать, искажениями (у иностранцев), или ее за-

⁷¹ Ср. в речи подвыпившего Хлестакова: «Меня завтра же произведут сейчас в фельдмаршалы».

холустно-диалектическим обеднением. Направленность творческих усилий Гоголя в сторону «курьезных разговоров» подчеркивается и тематически — в описании встречи немецкого сапожника с заикой. «Курьозитас натуре», по выражению покойного учителя Ивана Софроньча («упокой, боже, душу его»), в организации речи людей, которые, так может подумать читатель, над ним «надсмехаются», но которых фактически «так уж угораздило родиться», — вот центр художественных устремлений Гоголя, по мнению пародиста.

Отсюда естественно было спуститься на следующую ступень комической организации речи путем использования болезненных расстройств речевой функции. Конечно, в этом отношении граница между явно патологическими проявлениями и ходячими «нелепостями речи» оказывается скользкой и условной. Стараясь не перешагнуть ее, Гоголь прикрепляет первоначально создаваемые им на этом пути комические приемы к образу глубокого старика и тем самым как бы дает им объективно-психологическое оправдание. Но затем эти приемы отвлекаются от всякой связи с образом «одурелого старого деда», концентрируясь как основной фонд комических явлений в речах персонажей, и даже самого рассказчика, который безостановочно кружится по линии от автора к героям. В сущности, в этих приемах речевых комбинаций могло не быть (да, вероятнее всего, и не было) сознательного тяготения к имитации патологических (в медицинском смысле) явлений. Однако была устремленность к нарочитому подбору «нелепостей речи». Курьезы повседневногo речевого общения не только демонстрировались в своеобразном освещении, но они нанизывались один на другой и вместе с тем как бы выдавались за норму речи. Поэтому, с одной стороны, явная подобранность дефектно-речевых образований, которые в обычном говорении встречаются разрозненно, ставит речи гоголевских героев на уровне патологических иллюстраций. Но, с другой стороны, «спокойное» отношение к этим речам со стороны «автора», иногда комически непринужденные комментарии к ним, действия героев и вообще их образы, чуждые явных примет (в демонстрации автора) большой аномальности, смешная обстановка, среди которой они показаны, комические позы, по отношению к которым речи героев часто являются своеобразным аккомпанементом, — все это заставляет ощущать «нелепости» не как патологическую трагедию, а как своеобразную форму комического претворения повседневной «натуры».

В пользовании дефектно-речевыми образованиями у Гоголя замечается некоторая последовательность. Сперва он ими как бы приправляет сказ своих провинциальных литераторов-стариков, вставляет как комические трюки в речи некоторых героев, но затем он все шире и шире применяет их, создавая из них основу речевых средств своих персонажей. И в пародии уклон Гоголя в эту сторону взвешен и определен довольно четко. В ней общий тон и целый ряд стилистических явлений, рассчитанных на комическую реакцию, связаны с саморекомендацией рассказчика как глубокого старика. Это обстоятельство определяется тематически и композиционно. А затем оно ощущается как мотивировка сложной цепи комических явлений в организации сказа.

Тематически этот мотив старости обнаруживается, с одной стороны, в том, что весь рассказ расцветивается узором воспоминаний о днях молодости с непрерывной цепью сопоставлений и противопоставлений

времен прошлых и настоящих⁷²; с другой стороны, в том, что повествование о посторонних лицах и событиях с преднамеренной и частой внезапностью пересекается автобиографическими эпизодами, которые, хоть и являются механическим привеском по ассоциации смежности к основной теме, все же эмоционально ее окутывают определенным тоном.

С композиционной точки зрения приурочение сказа к преклонному старцу, с ослабленным логическим течением мысли и с тяготением к детальному воспроизведению юных дней, психологически оправдывает ломаную линию движения речи: она вследствие этого уже не ощущается как чисто эстетическая реакция против традиционно-прямолинейных схем сюжетного развития, а получает характер реально-бытового правдоподобия. В плоскости языковой уже само представление о рассказчике как старике имеет глубокий семантический интерес: ведь значения символов и их синтаксических объединений, восприятие форм связывания элементов речи-мысли обусловлены до некоторой степени созерцанием (внутренним) лица говорящего. Но и, помимо этой общей эмоциональной окраски речи, в пародии целая категория языковых явлений оказывается обусловленной приурочением сказа к старику. Именно здесь открылась возможность *комического использования признаков старческой афазии*⁷³.

1. Ряды символов, особенно собственные имена, как бы выпадают из сознания рассказчика. Все попытки вспомнить их путем привлечения близких ассоциаций остаются безрезультатными. Тогда рассказчик прибегает к описанию предмета, перечисляя смежные приметы, которые отнюдь не являются индивидуально-характерными для воспроизведения забытого имени «предмета».

«Я однажды шел даже от Прачешного ... Нет, как бишь он, вот этот мост, ну — тот, что там через Пряжку по Мясной улице — вот, мимо рта суется... Нет! Не припомню! Еще подле него будка полосатая, а подле будки всегда располагается на лавочке будочник, который однажды...»

Ср. у Гоголя: «приехал еще... вот позабыл, право, имя и фамилию... Осип... Осип... Боже мой, его знает весь Миргород! Он еще, когда говорит, то всегда шелкнет наперед пальцем и подопрется в боки... Ну, бог с ним! В другое время вспомню»⁷⁴.

В иных случаях у рассказчиков того же типа, как Рудый Панько, например у Фомы Григорьевича, забвение имени служит поводом к нагромождению комических прозвищ в процессе припоминания. Так, в «Пропавшей грамоте»: «Тогдашний полковой писарь — вот, нелегкая его

⁷² Ср. общность приемов самохарактеристики в молодости у Гоголя и в пародии: «Я был еще тогда молод, робкой такой» — у Гоголя в «Заколдованном месте»: «Я был тогда малый подвижной. Старость проклятая!» (ср. в пародии отзыв о Тетерькине: «славный малый был»).

⁷³ Об афазии, ее симптомах и формах с приведением речевых иллюстраций см.: С. Н. Давиденков. Материалы к учению об афазии. Симптоматология расстройств экспрессивной речи. Харьков, 1915.

⁷⁴ В повести об Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке эта старческая забывчивость получает сюжетно-композиционную функцию: «Нужно вам знать, что память у меня — невозможно сказать, что за дрянь: хоть говори, хоть не говори, все одно. То же самое, что в решето воду лей».

Ср. также в первом предисловии Пасичника: «Да вот, было, и позабыл самое главное...»

возьми, и прозвища не вспомню... Вскряк не Вскряк, Мотузочка не Мотузочка, Голопуцек не Голопуцек... знаю только, что как-то чудно начинается мудреное прозвище...»

У И. И. Панаева в «Кошельке»: «Здесь кстати заметить, что он (Иван Александрович.— В. В.) уже за две недели до этого определился в департамент, по протекции одного начальника отделения, Евграфа Матвеевича... как, бишь, его фамилия? Так на языке и вертится... Нет, забыл. Ну да все равно...»

Этот прием затем переходит в организацию реплик диалога. Так, у Гоголя в «Женитьбе» (редакция 1836 г.):

«— Позвольте узнать, скажите пожалуйста, ведь вы недалеко живете?»

— В Офицерской улице.

— В Офицерской улице даже жила... эта, как бишь ее. Да, ну, ведь это близко от меня...»

2. В той же плоскости можно истолковывать и обмолвки, которые, впрочем, с точки зрения теории комического допускают и самостоятельное объяснение как особый прием построения комической речи, независимый от связи с определенным психологическим образом⁷⁵.

«...а было это уж давно, очень давно, думаю, чуть не с того ли года, как Федора Ивановна женилась — ох! бишь замуж вышла за Федора Иваныча...»

Ср. у Гоголя в рассказе Дороша из «Вия»: «так как время было хорошее, Шепчиха легла на дворе, а Шептун в хате на лавке; или нет: то Шепчиха в хате на лавке, а Шептун на дворе...»

3. Перенесены в сферу комического те патологические явления в процессе речи, которые известны под именем вербигерации, в широком смысле этого слова. Сужение круга представлений, медленно и однообразно вращающихся в заколдованных рамках, ведет к «стереотипии речи», к тавтологическим ассоциациям (tautologische Ideenassociation) и к постоянным повторениям одних и тех же слов, фраз и целых предложений. Этот прием речевого построения, конечно, особенно легко может сочетаться со старческим сказом. Но он также не связан неразрывно с ним и может применяться как специфическая разновидность комических — речевых построений.

— «Ну, так, видите, ей-богу правда — иду я, идет и Иван Прохорович Сучковатый, так себе идет... Так вот, идет себе Иван Прохорович Сучковатый, и я иду сбоку, а навстречу ему идет человек...»

Нет нужды распространяться о том, что Гоголем комическое использование явлений вербигерации положено в основу построения разговорно-речевых стилей, от «Вечеров на хуторе» до «Мертвых душ» включительно. Встречаясь в сказе, они составляют в то же время существенный элемент речей персонажей. Так говорил полковник того полка, в котором служил Иван Федорович Шпонька: «У меня-с,— говорил он обыкновенно, трепля себя по брюху после каждого слова,— многие пляшут-с мазурку, весьма многие-с, очень многие-с». В этом же духе изъяснялся философ Хома: «А понюхать табаку: эх, добрый та-

⁷⁵ Психологическое истолкование обмолвок и намеки на стилистические роли их см., помимо работы Meringer'a и Mayer'a *, у Sigmund'a Freud'a — «Лекции по введению в психоанализ». М., 1922, и у ученика Фрейда Hans'a Sperber'a — «Über den Affect, als Ursache der Sprachveränderung». Halle 1914 **.

бак! Славный табак! Хороший табак!» Жид Янкель рассуждал с Тарасом Бульбой: «Как же можно, чтобы я врал? Дурак я разве, чтобы врал? На свою бы голову я врал? Разве я не знаю, что жиды повесят, как собаку, коли он соврет перед паном?»⁷⁶ Селифан беседовал с Чубарым: «Вот у помещика, что мы были, хорошие люди. Я с удовольствием поговорю, коли хороший человек; с человеком хорошим мы всегда свои друзья, тонкие приятели; выпить ли чаю, или закусить — с охотою, коли хороший человек. Хорошему человеку всякий отдаст почтение...»

Этот прием «стереотипии речевых движений» от Гоголя переходит к его последователям из «натуральной» школы. Как широко воспользовался им Достоевский в сказе и в речах «бедных людей», говорить не приходится. Об этом писали все современные ему критики⁷⁷. «Юмор автора большею частью не в мысли, а в словах, в беспрестанном и несносном повторении одних и тех же выражений, сплошь и рядом скопированных с манеры гоголевского рассказа (*недостаток, общий, впрочем, всем последователям так называемой натуральной школы*)», — замечал «Москвитянин» (1847, № 1, отд. «Критика», стр. 152). Особенно резко подчеркнут патологический характер таких повторений в организации речи Прохарчина⁷⁸. Та же манера характерна для построения речевых стилей персонажей в новеллах Д. Григоровича, особенно раннего периода. К нему она переходит от Гоголя, иногда через явное посредство Достоевского. Таковы, например, повторения в речах Фомы Фомича Крутобрюшкова из «Лотерейного бала»: «Я умел забежать кстаи; оно хорошо, оно пригодится; кстаи забежать всегда пригодится»⁷⁹.

Но этот принцип организации речей комических персонажей к 40-м годам уже был утвержден той младшей линией эпигонов Гоголя, от которой Достоевский, Тургенев и Некрасов затем стараются обособиться. Так, Фома Фомич Завардынин, лысый и безносый жених, автор странных приключений, все время вращается в одном и том же тесном словесном кругу: «А почему бы это так не понюхать? Это очень хорошо понюхать! Табачок самый эдак... что называется возбуждательный, т. е. как это... нюхательный...»

«— А что бы мне эдак жениться? Ведь славно жениться! А пора бы жениться, мамаша!»

«— Я хочу жениться... мне кажется, что жениться, просто нет в жизни ничего лучше, как жениться... Это совершенное, блаженное блаженство... Это самое счастливое из всех счастья на свете земном-с...» Любопытно, что писатели, лишь частично примкнувшие к «натуральной» школе, например граф В. А. Соллогуб, пользовались приемом тавтологических нагромождений при построении речей персонажей только из низших сословий. Так говорит ящик с офицером в повести Соллогуба «Метель».

⁷⁶ Ср.: «Жид не повезет порожнюю бочку; верно, тут есть что-нибудь. Схватить жиды, связать жиды, отобрать все деньги у жиды, посадить в тюрьму жиды!»

⁷⁷ См.: И. И. Замотин. Ф. М. Достоевский в русской критике, ч. I. Варшава, 1913. Ср. также мою статью «Стиль петербургской поэмы «Двойник». — В сб.: «Ф. М. Достоевский». Под ред. А. С. Долинина. Пг., 1922.

⁷⁸ Ср. статью К. К. Истомина в сб.: «Творческий путь Достоевского». Л., 1924.

⁷⁹ Д. В. Григорович. Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1896, стр. 83.

«— Слепой,— бормотал ямщик,— слепой. Вишь барин каков! Вот те и слепой... Небось, слепым не бывал...»

«— Остановиться,— шептал ямщик,— как не остановиться? Еще бы не остановиться! Да чтоб хуже не было...»

Точно так же сужена сфера применения афатических явлений речи у Тургенева, который в этом направлении сознательно порывает связь с гоголевской традицией. Легко указать такие случаи лишь в период его ученичества у Гоголя, например разговор купца с Матвеем в «Бездежье» (1845), разговор Петушкова с Онисимом и Бублицыным в повести «Петушков» (1847)⁸⁰.

В 50-х годах против назойливого пользования этим приемом начинается борьба. Злоупотребление им ставилось в вину Островскому. Так, в отделе «Критика» журнала «Современник» по поводу «Неожиданного случая» писано: «Разговор продолжается небойко... одна и та же фраза переворачивается несколько раз, на несколько манеров, и только тогда, сделав этот необходимый перифразис, разговаривающие приступают к новой фразе. При этом повторении соблюдается порядок троекратного повторения фразы...»⁸¹

Любопытен путь этого приема. По мере того как формы организации сказа у Гоголя рассеиваются, переходя частью в структуру повествовательной прозы (в «Мертвых душах»), частью сливаясь с приемами построения реплик в диалоге, прием фразовых тавтологий становится характерической чертой «натурального» диалога. Здесь намечается любопытная проблема борьбы сказа с диалогической речью в поэтике «натуральной» новеллы.

Конечно, эти приемы организации речи, свидетельствующие о разрушении или расстройстве речевой функции у рассказчика и его персонажей, могут комическую окраску получить лишь тогда, когда они переносятся в обстановку привычно-литературного общения или когда герои, действуя в кругу обыденно-жизнейского обихода, пользуются ими все как нормами языкового взаимодействия. Словом, комизм дефектно-речевых образований покоится не только в устранении всяких, даже побочных, представлений об их патологическом характере, но и в своеобразной имитации их естественной законности, в утверждении их как языковой нормы, противостоящей грамматическим схемам литературной речи. Любопытно, что современники Гоголя из староверов всерьез и всеми силами боролись против таких нарушений литературно-грамматических шаблонов. «У Гоголя, главное, нет языка»,— писал в своих «Парижских письмах» Николай Греч («Северная пчела», 1846, № 57). Полевой ставил в вину «Ревизору» Гоголя, что «язык в нем неправильный» («Русский вестник», 1842, т. VI).

Ясно, что применение в комических целях дефектно-речевых образований должно вести к соответствующему сужению символики, к разрушению естественной связи между словами и к установке необычных, алогических сцеплений между ними, вызванной диссоциацией представлений. В пародии все эти черты резко и грубо обнажаются.

⁸⁰ Повесть Тургенева «Петушков», как и пьеса «Холостяк», отражает влияние поэтики того разветвления «натуральной» школы, во главе которого стоял Ф. М. Достоевский. Об этом отдельно в моей статье «Тургенев и школа молодого Достоевского».— В сб.: «Достоевский», вып. III. Под ред. А. С. Долинина*.

⁸¹ «Современник», 1851, т. 27, отд. III, стр. 11.

В пародии о Сучковатом основной круг символов, рисующих действие, сосредоточивается около процессов нюханья табака, курения трубки и смежных с ними явлений. Комизм этой цепи символических сочетаний, при посредстве которых выражаются до мельчайших подробностей составные акты этих действий и их аксессуары, заключается, с одной стороны, в разложении незатейливых, примитивно-обыденных процессов на все их моменты и в глубокомысленно-буквальном воспроизведении их всех в адекватно-конкретных формулах, а с другой стороны, в отношении рассказчика к этим описаниям как к главным эпизодам биографической характеристики («Иван Прохорович Сучковатый и его житье-бытье»). Так, во вставном явлении экспедитора, которое предназначено пояснять существование чудных дел на белом свете, а также всевозможных «философий и художеств», характеристика этого «умного человека» дается через указание на склонность его присоединять «с» ко всякой реплике, даже и выговору — при основном сопровождающем действии: «...а сам берется за табакерку, постучит пальцем по ней (табакерка была у него с куншником: очень хорошо изображен был на ней Султан Махмут, с трубкой), постучит и скрипнет так — т р р!⁸², а потом возьмет табачку двумя пальцами — «не переписали-с, а-с? Вы-с ленивец! Не прикажете ли табачку-с?» С этим эпизодом следует, конечно, сопоставлять повесть Рудого Панька об ответе «затейливого рассказчика» на «присказку» Фомы Григорьевича: «вытащил круглую под лаком табакерку, щелкнул пальцем по намалеванной роже какого-то бусурманского генерала и, захвативши немалую порцию табаку, растертого с золою и листьями любистка, поднес ее коромыслом к носу и вытянул носом на лету всю кучку, не дотрогнувшись даже до большого пальца — и все ни слова...»

В пародии символика намеренно обесцвечена: обозначения действий носят общий (т. е. лишенный индивидуальности), традиционно-разговорный характер; к тому же словесный материал нагроможден тавтологически («берется за табакерку — возьмет табачку», «постучит пальцем — постучит»); и лишь воспроизведение скрипа — мимико-артикуляционное — комично оттого, что представление об его характере, об его акустических нюансах, скрытое совсем в однообразии письменного выражения, отдается во власть случайных ассоциаций, да и сама его имитация воспринимается как комический звуковой жест. Тем самым язык гоголевских рассказчиков пародически уводится из сферы слов в область звукоподражаний и мимической игры.

Любопытно, что описание табакерки дано в пародии в характерной для рассказчика повести о двух Иванах (а также для дьяка Фомы Григорьевича) форме вставного замечания по типу: «Он, бывало, прежде всего зайдет в конюшню посмотреть, ест ли кобылка сено (у Ивана Ивановича кобылка саврасая, с лысинкой на лбу, хорошая очень лошадка)...»

Еще более ярко этот принцип дробления примитивного действия на весь ряд слагающих его движений в пародии показан в описании, как Иван Прохорович Сучковатый закурил из чубука гишаровский табак, «тихо, медленно, со вкусом, смакуя дым, не беспокоя гостей,

⁸² Любопытно здесь пародическое указание на тяготение Гоголя к артикуляционному воспроизведению звучаний природы, к звукоподражаниям.

прихлебывая из чашки, перед ним стоявшей, и тихонько выбывая еще пальцами что-то по столу». И в этом случае внимание рассказчика сосредоточено не только на регистрации всех сопровождающих процесс курения поз и движений и на описании всех его аксессуаров, но и на приподнято-эмоциональном их освещении.

Рассказчик выступает в роли наблюдателя, очарованного своим героем. Он нагромождает вокруг символов, выражающих незамысловатые действия его, цепь эмоциональных определений («мило и учтиво поклонился», «тихо, ловко начал набивать, не туго и не слабо») ^{83–84}.

Таким образом, рассказчик становится в комическую позу восторженного поклонника безличного героя, преувеличенным пафосом окружая утомительно-подробный рассказ об отправлении им примитивно-обыденных процессов вроде курения, нюханья табака. И в этом случае контраст между низким «чувственным тоном» формул, обозначающих действия, и между их ярко эмоциональными определениями (которые часто облекаются в форму вводных лирических восклицаний: «...иногда догадка бывает вдохновением каким-то, так, и сам не знаешь, откуда берется!») порождает резко комические эффекты, независимо от побочных психических колебаний у читателя, считать ли ему это восхищение искренним проявлением старческой наивности или притворством. В пародии намеренно выдержан тон добродушно-старческого восторга. У Гоголя же в повести о двух Иванах гиперболически напрягшийся пафос удивления и восхищения содержит в себе явные ноты иронии: он ощущается как комический прием не автора, а самого рассказчика.

И есть еще иная точка зрения на эти приемы: в повести о Сучковатом доводится до крайних пределов несоответствие между литературным временем, которое посвящается описанию известного ряда движений, и реальным временем их течения. И в это несоответствие включено другое — оценочно-смысловое: преувеличенная дробность, микроскопичность рисовки, создающая впечатление литературной ценности изображаемого действия, не вяжется с привычными представлениями о реальной обыденности этого действия, его нехарактерности. Пред нами, конечно, прием комического изображения. Однако из склада комических возможностей извлекла его в эпоху Гоголя историческая необходимость: в нем звучал протест против «высоких» предметов прошлого искусства.

Этот же прием микроскопической рисовки обнаруживается и в пародическом развитии другой темы из рассказов Пасичника — о процессе еды, питья и его аксессуарах, которые все взяты из вульгарного, «низкого» обихода, но окружены эмоциональными тонами безудержного восторга («объеденье, право так!») ⁸⁵.

Этот захлебывающийся восторг создается потоком слов, которые бегут одно за другим без логической связи, свиваясь в пеструю семантически противоречивую цепь определений:

«Этакой вкус: и горько, и сладко, и кисло, и солоно, а уже как пользительно!»

^{83–84} Ср. об этом приеме в моей статье «О стиле петербургской поэмы Достоевского «Двойник».

⁸⁵ Ср. у Пасичника: «Боже ты мой, каких на свете нет кушаньев! Станешь есть — объеденье, да и полно. Сладость неописанная!»

Можно теперь в описании этих стилистических приемов вернуться к исходному пункту: в них отражается узость у рассказчика круга представлений, которые все сосредоточены вокруг «низких» предметов и действий повседневно-вульгарного обихода (еды, нюханья, курения). То, что, казалось бы, могло быть просто названо, терминологически обозначено, вызывает в таком сказе подробное описание всех частности и всех смежных явлений. Ощутима преднамеренность этого «выворачиванья наизнанку» всех моментов примитивного действия, всех его аксессуаров. Так — в пародии. И то же у Гоголя в повести о двух Иванах при психологической мотивированности этих тем в «Предисловии» к «Вечерам на хуторе». Это еще не «натурализм» как сознательно-художественное *оголение* (если можно так выразиться) мелочей повседневного и пошлого быта. Это комическая игра низкими темами и символикой как реакция против высокого искусства, или, даже лучше, как его разрежение; ведь одновременно Гоголь шел и по пути творческого усвоения приемов высокого стиля.

Характер комической «игры» сказывается и в той повышенной эмоциональности речи, которая не соответствует низкому «чувственному тону» тематики. И опять сначала, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», эта легкая возбудимость рассказчика при упоминании о самых привычных предметах является одной из психологических особенностей его образа, вполне гармонируя с общим обликом младенчески увлекающегося «старого деда». Но затем, в повести о двух Иванах, она явно ощущается как поза, соответствующая определенным, чисто языковым построениям, как их психологическая мотивировка.

Более слабо выделена в пародии мозаичская лепка речевых отрезков — «фраз», иногда резко контрастных по своему смысловому содержанию. В этом стилистическом приеме у Гоголя легко разграничить три основных формы его проявления. Одна сводится к подчеркнутому сопоставлению фраз, между которыми нет непосредственной смысловой связи, или еще: к противопоставлению таких символов, которые внешне, с первого взгляда, представляются совсем не связанными даже нитями смыслового контраста, но дальнейшим контекстом сталкиваются как уничтожающие прямой смысл друг у друга. Именно это явление гоголевского стиля отражается в построении таких фразовых сцеплений:

«Никифор Петрович говорит мне: «Пойдем, братец,— у Федора Иваныча сегодня вечер; *барышни будут сегодня у него славные, и вина очень хорошие, и хозяин человек обходительный*». И не обманул: *Федора Ивановна мастерски приготавлила селедки с лучком*».

Или иные принципы сцепления: «Этакой вкус (*настойки*.— В. В.): и горько, и сладко, и кисло, и солоно, а уж как пользительно! Барышни тоже у Федора Ивановича были все такие хорошенькие...»

С этими примерами естественно сопоставить такие сочетания фраз из повести о двух Иванах, которые еще более поражают логическим разрывом — при подчеркнутом смысловом подравнении: «Вот глупая баба! — подумал Иван Иванович.— Она еще вытащит и самого Ивана Никифоровича проветривать!»

И точно: Иван Иванович не совсем ошибся в своей догадке. Минут через пять воздвигнулись нанковые шаровары Ивана Никифоровича...»

Параллель из Гоголя к другому сцеплению в пародии — по принципу неожиданного и несогласованного семантически сопоставления:

«Иван Иванович очень любит, если ему кто-нибудь сделает подарок или гостинец. Это ему очень нравится.

Очень хороший *также* человек Иван Никифорович».

Столкновения фраз, которые по реальному смыслу прямо не связаны, без непосредственного указания на их внутреннее контрастное взаимопояснение, в пародии нет. Из Гоголя примеры этого приема известны: «Детей у него не было. У Гапки есть дети...» Или в предисловии к повести об Иване Федоровиче Шпоньке в форме вводного примечания: «...И выйдет навстречу вам толстая баба в зеленой юбке (он, не мешает сказать, ведет жизнь холостую)...»

Точно так же в пародии нет указаний на то видоизменение приема алогических словесных сцеплений, которое состоит в подчеркнутом противопоставлении фраз, не заключающих в себе никакого контраста.

Например: «Мало-помалу присоединяются к их обществу все, окончившие довольно важные домашние занятия, как-то: ...узнавшие о здоровье лошадей и детей своих, *впрочем*, показывающих большие дарования...» («Невский проспект»).

«...День был... какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат этого, *впрочем*, *мирного войска*, но отчасти нетрезвого по воскресным дням» («Мертвые души»).

«...Встретил... прокурора с весьма черными густыми бровями и несколько подмигивающим левым глазом... человека, *впрочем*, *серьезного* и молчаливого» (там же).

«Был с почтением у губернатора, который, как оказалось, подобно Чичикову, был ни толст, ни тонок собой, имел на шее Анну, и поговаривали даже, что был представлен к звезде; *впрочем*, был большой добряк и даже сам вышивал иногда по тюлю» (там же)⁸⁶.

Вторая форма мозаической склейки фраз по принципу «полного воспроизведения» случайных ассоциаций не раз была предметом обсуждения у исследователей Гоголя⁸⁷.

Во всех подобных примерах — обнаженная игра абсурдностью или семантической несогласованностью, противоречивостью сопоставлений. Произвольность склейки фраз, которые предназначены пояснять одна другую или дополнять, выступает особенно резко при подчеркнутом несоответствии между формами синтаксического объединения и противоречивой семантикой: полная определенность синтаксического взаимодействия делает особенно назойливым ощущение семантической несвязанности. Но, конечно, формально выраженного приравнения, противопоставления или пояснения фраз может и не быть или оно может не выступать сразу. Вместе с тем «предметная» противоречивость не обнажена. Тогда оказывается простая рядоположенность символов, которые или не могут сочетаться в одну непрерывную смысловую цепь, или же отдаленными ассоциациями своими вызывают ощущение «двусмысленности». Так, прежде всего, возможен случай, когда помещенные рядом символы, относясь к одной широкой группе — формально-грамматической, в ее пределах дифференцировались по разным логико-се-

⁸⁶ Ср. еще раньше — в «Тарасе Бульбе»: «На бой прежде всего прибежал довиш, высокий человек с одним только глазом, несмотря, однако ж, на то, страшно заспаным».

⁸⁷ Ср. особенно в кн. А. Слонимского «Техника комического у Гоголя».

мантическим категориям. Этот прием, зародыши которого относятся к ранней поре творчества Гоголя, особенно широкое применение получил в композиции «Невского проспекта». При описании возможных встреч на «Невском проспекте» все имена «предметов», перечисление которых ожидается, заранее подведены под категорию неопределенной вещности («все»): «*Все, что вы ни встретите на Невском проспекте, все исполнено приличия...*»⁸⁸ И далее в одном плане путем анафорической согласованности смежных периодов («вы здесь встретите», «здесь вы встретите») помещаются предметные названия разных логико-семантических категорий: «Вы здесь встретите *бакенбарды...* Здесь вы встретите *усы...* Здесь вы встретите *такие талии...* Здесь вы встретите *улыбку...* Здесь вы встретите *разговаривающих* о концерте или о погоде с необыкновенным благородством и чувством собственного достоинства... Тут вы встретите *тысячу непостижимых характеров и явлений*». Правда, в этом ритмическом беге «строф» есть характерная для Гоголя игра разными приемами «портрета»: от метонимического замещения лица одной деталью его внешности до его обобщенного обозначения по действию («разговаривающих»). Но одновременная сопоставленность их подчинение тенденции мозаичского склеивания разных семантических цепей.

Еще ярче эта тенденция обнаруживается в суммарном описании этой «выставки всех лучших произведений человека»:

«Один *показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку, пятый — перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая — ножку в очаровательном башмачке, седьмой — галстук, возбуждающий удивление, восьмой — усы, повергающие в изумление*».

В данном случае приклеивание к одной глагольной форме в качестве прямых объектов слов из разных семантических категорий — лишь с общим оттенком предметности — ведет к включению в этот глагол нескольких смыслов, которые как бы чередуются в восприятии. Но эта многосмысленность или чаще — двусмысленность глагольного символа может созерцаться непосредственно одним актом мысли при ассоциативной подвеске неожиданных прямых объектов или субъектов к словесной цепи одного предложения. Например: «Агафия Федосеевна *носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами*»⁸⁹.

«Не только кто *имеет двадцать пять лет от роду, прекрасные усы и удивительно сшитый сюртук...*» («Невский проспект»).

«...Высовывалась в дверь его *фризовая шинель и лицо, изукрашенное оспой...*» (повесть о Шпоньке) и т. п.

Любопытно, что в большинстве случаев эти словосочетания создают иллюзию смыслового уравнивания названий частей или вообще принадлежности человеческого организма с именами обособленных вещей.

⁸⁸ Ср. в «Мертвых душах»: «...офицеры, дамы, фраки — все сделалось любезно, даже до приторности».

⁸⁹ В «Мертвых душах»: «...он встретил отворившуюся со скрипом дверь и... толстую старуху в пестрых ситцах...» Ср. в «Невском проспекте»: «Он рисует перспективу своей комнаты, в которой являлся всякий художественный вздор: гипсовые руки и ноги, сделавшиеся кофейными от времени и пыли, изломанные живописные станки, опрокинутая палитра, приятель, играющий на гитаре, стены, запачканные красками...»

Однако не всегда акт непривычно-ассоциативной сцепки семантически не вяжущихся объектов приводит к двойственности смыслов самого глагола, а лишь при непосредственной (без предлога) зависимости от него предметных имен. Обычно мозаическое прилаживание объектов одного к другому вызывает только впечатление внезапных скачков из одной семантической плоскости в другую или обратно: пересечения несближающихся семантических рядов.

Примеры: «Мало-помалу присоединяются к их обществу все окончившие довольно важные домашние занятия, как-то: поговорившие со своим доктором *о погоде и о небольшом прыщике*, вскочившем на носу, узнавшие о здоровье *лошадей и детей своих...*» («Невский проспект»).

«...Он въехал с *кибиткою и с жидом на постоялый двор*» (повесть о Шпоньке).

Ср. в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Не могу вам сказать наверное, о чем они говорили, но должно думать, что о многих приятных и полезных вещах, как-то: о погоде, о собаках, о пшенице, о чепчиках, о жеребцах».

В повести «Коляска»: «...посреди площади самые маленькие лавочки: в них всегда можно заметить связку баранков, бабу в красном платке, пуд мыла, несколько фунтов горького миндаля, дробь для стрельяния, демикотон и двух купеческих приказчиков, во всякое время играющих около дверей в свайку».

Конечно, этот принцип случайно-ассоциативного соприкосновения и сцепления фраз может обнаружиться и в гораздо более сложных построениях, например сочетаться с особым порядком слов, создающим впечатление относимости рядом поставленных символов к одному и тому же члену предложения, при явной смысловой невозможности такого отнесения: «...в это время подошел камергер *с острыми и приятными замечаниями, с прекрасным завитым на голове хохлом*» («Невский проспект»).

«Ребяташки, перелазившие через забор, возвращались *с воплем, с поднятыми вверх рубашонками и с знаками розг на спине*» («Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

Вместе с тем ясно, что этот прием не ограничивается областью предметной⁹⁰, а сказывается вообще в тенденции гоголевского стиля к «механическому» спаиванию разнозначных фраз. Поэтому-то описания Гоголя не представимы предметно, они не поддаются интуитивному воображению. Они никогда не составлены из символов одного семантического ряда, которые могут, слившись, поместиться в одну смысловую плоскость. В них, напротив, смыслы примыкающих одна к другой фраз колеблются и скользят по ломаной линии, как бы прыгая из одной семантической сферы в другую.

Примеры: «...плотные содержатели магазинов и их комми еще спят в своих голландских рубашках или мылят свою благородную щеку и пьют кофий...» («Невский проспект»).

«...Весь Петербург пахнет горячими, только что выпеченными хлебами и наполнен старухами...» («Невский проспект»).

⁹⁰ Ср. еще примеры из «Портрета»: «К этому разряду можно причислить... отставных питомцев Марса с 200-рублевым пенсионом, выколотым глазом и раздутой губой...»

«Он положил вставать в семь часов, обедать в два, быть точным во всем и быть пьяным каждое воскресенье» (там же).

В повести о двух Ивана: «Она сплетничала, и ела вареные бураки по утрам, и отлично хорошо ругалась ...»

Ср. там же: «Сапоги он смазывал дегтем, носил по три пера за ухом... съедал за одним разом девять пирогов, а десятый клал в карман...»

Ср. в «Коляске»: «...перекрестный разговор, покрываемый генеральским голосом и заливаемый шампанским...»

В некоторых случаях игра направлена не в сторону необычных логико-семантических перемещений, а в сторону разрушения привычных реальных соотношений словесных терминов. Например, в «Вие»: «...он (философ.— В. В.) прошел, посвистывая, раза три по рынку, перемигнулся на самом конце с какою-то молодой вдовой в желтом очипке, продававшей ленты, ружейную дробь и колеса...»

В родстве с этими формами мозаической склейки символов находится прием нанизывания фраз разного семантического содержания при перечислении характеристических примет.

В «Невском проспекте»: «Они (офицеры.— В. В.) особенно любят в пьесе хорошие стихи, также очень любят громко вызывать актеров...»

Этот прием в разнообразных его функциях подмечен современниками Гоголя и его продолжателями из «натуральной» школы, был ими применяем, однако в канон «натуральной» поэтики 40-х годов не вошел. Отражения его у писателей этого периода легко найти. Но наиболее резкие формы его, восходящие к новелле о двух Иванах, пародированы Ф. М. Достоевским в упражнениях Ратазьева из «Бедных людей» и «натуралистами» были отмечены.

Из повести М. Достоевского «Господин Светелкин»: «Долго еще бормотала себе под нос Макарьевна о грехах, халатах, одеялах и тому подобном...»⁹¹

Из рассказа Е. Гребенки «Лука Прохорович»: «Сам Лука Прохорович был губернский секретарь, служил чиновником в каком-то департаменте, имел прекрасные серые брюки, здравый рассудок, вицмундир и за 15 лет пряхку»⁹².

Таким образом, лишь рядоположенность предметных имен из разных семантических плоскостей, иногда подчеркнутое несоответствие синтаксических сцеплений с семантическим движением, живут как отголоски этого гоголевского приема в поэтике «натуральной» новеллы 40-х годов. Гораздо более живуч был прием механизации живого, «овеществления» людей.

Вся пародия с начала до конца залита морем вещей, вещных подробностей. Они, с одной стороны, выполняют чисто стилистическую функцию: по направлению своих случайных соотношений в мире реальном они толкают словесные ассоциации рассказчика, постоянно удаляя их от основной нити сказа в смежные сферы побочных деталей (например: «... Иван Прохорович Сучковатый, так себе идет, еще и в шинель завернулся — у него прекрасная шинель пюсового цвета — сукно сам он выбирал в Гостином дворе, и образчики в лавке Челпанова взял, да помочил, посмотрел, как оно выйдет в декатировке — ведь

⁹¹ М. М. Достоевский. Собр. соч., т. I. Пг., 1915, стр. 133.

⁹² Е. Гребенка. Романы, повести и рассказы, т. III. СПб., 1847, стр. 56.

без этого, пожалуй — подсунут...»). С другой стороны, вещные детали, иллюзорно вставленные в рамку точнейших географических и именных указаний (ср.: «Вот и подают нам сигарки — Федор Иванович прекрасные покупал тогда у Фаллера, *по пяти рублей сотню...*»), все-сторонне размеренные и определенные — с комическим педантизмом («Как ловко отодрал *длинную полосу, вершка так в два длины, и с полвершка ширины*») ⁹³, внушают представление о воспроизведении реального быта. Было ли в этом приеме что-нибудь характерно гоголевское? Современники сначала не могли определить и формулировать новизну его. И в сказе, и в тяготении его к вещным деталям они увидели развитие традиций, идущих в русской литературе от Вальтера Скотта. «Что усмотрели и что заимствовали наши подражатели у Вальтера Скотта? Подробные и преутомительные описания домов, мебели, одежды, бесконечное болтовство вводных лиц и просторечие в разговорах» («Северная пчела», 1831, № 286).

Однако в стиле Гоголя ранней эпохи, вернее в формах сказа, которые были приурочены к образу Пасичника, отчасти к образам других «простонародных рассказчиков» «Вечеров» (не из «знати», как «гороховый панич»), вещные детали выполняют гораздо более сложные стилистические функции, чем у современных русских «вальтер-скоттиков». Там они могли служить трем заданиям: 1) через воспроизведение подробностей бытового фона они могли придать жизненную полноту характерам героев; 2) когда они вмещались в стилизованный «сказ» посредника (*medium*), а не автора, их задача была выявить своеобразие той точки зрения, через которую преломлялось художественное восприятие и воплощение лиц, событий и вообще всей тематики произведения (в этом случае вещные детали часто окружали образ рассказчика комическим ореолом, особенно тогда, когда они были взяты из «вульгарного обихода»); 3) самый характер вещных деталей, их отбор, одно упоминание о некоторых аксессуарах могли вызывать комическую реакцию. Домашние, обыденные вещи, как бы выдвинутые напоказ «большого света», иногда с контрастными заявлениями об их «общечеловеческой» значительности, должны были смешить публику уже своим появлением. Эта последняя роль вещей Рудым Панько даже лукаво обнажалась: «Разговорились все (опять нужно вам заметить, что у нас никогда о пустяках не бывает разговора: я всегда люблю приличные разговоры, чтобы, как говорят, вместе и услаждение, и назидательность была), разговорились об том, как нужно солить яблоки».

Однако Гоголь в этот мир литературных вещей внес новые приемы композиции, новые методы художественного размещения. Прежде всего, он лишил его симметрии, противопоставив господствующим формам художественного использования вещей приемы хаотического нагромождения их или беспорядочной, логически не мотивированной смены вещных деталей, которые тянулись в утомительной веренице дробных перечислений. То вещи неожиданными сцеплениями, пересекающимися в разных направлениях, заполняли весь рассказ, и в их пестром композиционном рисунке терялись лица, которых эти вещи окружали (так в сказе Пасичника); то — и этот прием характеризует ярко Гоголя эпо-

⁹³ Ср. в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», в «Предисловии» Пасичника: «...исправивши, что следует, складывал его (носовой платок.— В. В.) снова, по обыкновению, в двенадцатую долю и прятал за пазуху».

хи «Миргорода», особенно «Арабесок», — с нарушением привычной перспективы и реальных соотношений выстраиваются в одну цепь вещи разных категорий: вещи отграниченные, самостоятельные, вещи-обломки, части живых организмов, которых они должны замещать, и люди, превращенные в вещи. Вследствие этого устраняется проекция литературного изображения в область быта. Напротив, все оно переносится в чисто словесный план. Названия «вещей» выступают уже не как термины, которые непосредственно ведут к представлениям «предметов», а как затейливое кружево слов, «предметные» соотношения которых не реализуются в плоскости «вещной».

Это искусство гоголевские приемы. И ими открыт простор для широкого символического использования «вещных» имен. Перенесенная в чисто языковой план, перестройка мира вещей, естественно, была связана с острым метафорическим и метонимическим преобразованием их символов. Своеобразие системы этого преобразования в стиле Гоголя заключалось в ее объединенности центральным принципом — динамического одушевления вещных символов. Вращаясь в сфере комического и потому обязательный поддерживать иллюзию внешне пространственного преобразования вещного мира, Гоголь помещает вещные имена в сложные цепи символов движения, тесно ассоциированных с представлениями об одушевленных субъектах. Однако сами вещные символы в этих семантических объединениях были носителями разных стилистических функций и подводятся под разные категории поэтических форм, главнее двух. Иногда, в пейзажном рисунке, они имеют прямой предметный смысл, но, будучи членами целостной синтаксической структуры, они облекаются сетью непривычных метафорических смыслов, которая набрасывается на них моторными образами предикатов. Чаще и здесь Гоголь был пионером — вещные символы выступали как «определения» лиц. Они служили как бы характеристическими приметам героев. И при этом они не были привеском к психологической характеристике: они сами исчерпывали ее, как бы сущность лица в себе воплощая. Естественно ожидать, что эти вещные символы станут потом ярлыками самих героев, их метонимическими обозначениями.

Таким образом, в творчестве Гоголя вещные имена не были зеркальными стеклами (как терминированные слова), через которые созерцается реальный быт; они своими узорными сплетениями конструировали особый, самостоятельный художественный мир, восприятие которого было тем острее, чем менее его словесная мозаика могла быть опрокинута в сферу реального воображения.

И пародия о Сучковатом подмечает, однако очень слабо, *очертания* этих стилистических форм у Гоголя.

Резкими штрихами намечен в пародии характерный для Гоголя прием определения лица через указания какой-нибудь детали костюма — шинели, вицмундира и т. п. В пародии он застыл на первой ступени своего восхождения в поэтике Гоголя и здесь существует еще в форме непосредственного перехода от упоминания лица к характеристике его одежды:

«...Идет и Иван Прохорович Сучковатый, так себе идет, еще и в шинель завернулся — у него прекрасная шинель пьюсового цвета...»

«... А навстречу ему идет человек — мизерный такой, вот словно чухонец навеселе, когда он с веселья нюни распустил, и вицмундир-то

Даже предварительная характеристика самого Ивана Прохоровича Сучковатого после рекомендации его как «человека солидного» через отрицательно-алогическое противопоставление («уж я тотчас догадался, что должен быть человек солидный, а не то, чтобы эдак, что говорится, ни того, ни сего, а так, чего изволите!») дается путем проекции на вицмундир: «Вицмундир опрятный такой, и знак беспорочной не модный, а настоящий, казенный...»

Ср. у Гоголя характеристику Фомы Григорьевича: «Эх, голова!.. Он никогда не носил пестрядевого халата, какой встретите вы на многих деревенских дьячках, но заходите к нему и в будни, он вас всегда примет в балахоне из тонкого сукна, цвета застуженного картофельного киселя...» В повести о Шпоньке: «...Иван Федорович увидел подходившего к водке Ивана Ивановича, в долгополом сюртуке с огромным стоячим воротником, закрывавшим весь его затылок, так что голова его сидела в воротнике, как будто в бричке»⁹⁴.

Деталь костюма может всецело определять внешний облик намеченного для воспроизведения типа.

В статье: «Несколько слов о Пушкине»: «Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя и, несмотря на то что он зарезал своего врага, притаясь в ущельи, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом, посредством поправок и выправок, пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ».

Этот прием портретного изображения, конечно, находится в связи с традицией подражателей Вальтера Скотта останавливаться подробно на описании одежды героев (чаще всего в комическом плане). Гоголь сам говорил об этом: «В старину Гомер, позже Сервантес, Вальтер Скотт и Пушкин любили живописать туалеты»⁹⁵.

Но Гоголь развил этот прием в разных направлениях. Рядом с дробным воспроизведением всех деталей костюма комических персонажей он чертил беглые силуэты эпизодических лиц путем присоединения к их номинативным определениям указаний (единичных) на какую-нибудь частность туалета, вызывающую отрицательное отношение либо прямо комическую реакцию.

В «Старосветских помещиках»: «Мудрая опека (из одного бывшего заседателя и *какого-то штабс-капитана в полинялом мундире*) перевела в непродолжительное время все куры и яйца».

«Девичья была набита молодыми и немолдыми девушками в полосатых исподницах...» (там же).

«...В доме почти никого не было из холостых людей, выключая разве только комнатного мальчика, который ходил в сером полуфраке с босыми ногами...» (там же).

⁹⁴ Ср. в неоконченном отрывке «Учитель» описание Ивана Осиповича через сюртук: «Да и как было не почувствовать невольного почтения, когда он появлялся, бывало, в праздник в своем светло-синем сюртуке, заметьте: в светло-синем сюртуке, это немаловажно. Долгом поставляю надумать читателя, что сюртук вообще (не говоря уже о синем), будь только он не из смурого сукна, производит в селах на благословенных берегах Голты удивительное влияние»*.

⁹⁵ Соч. Гоголя, т. VII, стр. 454.

В повести о двух Иванах: «Мальчик в неизмеримом сюртуке, который стоял довольно спокойно и чистил пальцем свой нос».

«Один канцелярист, в фризвом подобии полуфрака, взял в губы перо; другой проглотил муху» (там же).

В повести «Коляска»: «Редко, очень редко какой-нибудь помещик, имеющий одиннадцать душ крестьян, в нанковом сюртуке, тарабанит по мостовой...»

«...Весь Петербург... наполнен старухами в изодранных платьях и салопах, совершающими свои наезды на церкви и на сострадательных прохожих» («Невский проспект»).

«Взобравшись узенькою деревянною лестницею наверх, в широкие сени, он встретил... толстую старуху в пестрых ситцах...» («Мертвые души»).

Впрочем, прием портретного изображения, выдвигающего какую-нибудь одну комическую принадлежность костюма, легко сочетался с рисовкой внешних образов путем указания на характеристическую примету наружного облика, на какой-нибудь член тела, так как детали наружности метафорически сопоставлялись с частями одежды.

Например, в «Мертвых душах»: «Эй, Пелагея! — сказала помещица стоявшей около крыльца девчонке лет одиннадцати, в платье из домашней крашенины и с босыми ногами, которые издали можно было принять за сапоги, так они были облеплены свежюю грязью.— Покажи-ка барину дорогу».

Дальнейшим этапом развития этого приема в поэтике Гоголя было метонимическое замещение лица названием его одежды: герой совсем скрывался за характеризирующей его внешность частью костюма*.

В этом приеме легко рассмотреть две стороны: с одной, отъединенно объяснимый каждый пример такого словоупотребления являет акт метонимического смещения символов в силу той ассоциации по смежности, которая существует между сливаемыми «предметами»; но, с другой стороны, вся цепь таких словоприменений, выступая как целостная система поэтического созерцания мира человеческих личностей, превращается в своеобразный принцип метафоризации природы, так как она влечет за собою вереницу «одушевленных» предикатов.

Вот примеры этого явления в творчестве Гоголя.

Уже в повести об Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке есть устремление в эту сторону: «...страшная рука, протянувшись из фризвой шинели, ухватила его за ухо и вытащила на средину класса». Правда, в данном случае возможно и иное истолкование с точки зрения типичной для Гоголя рисовки человека как автомата, сложенного из механически движущихся членов, которые иногда не подчиняются общей гармонической связности целого и которые вследствие этого нередко подвергаются метафоризации, олицетворяясь⁹⁶.

Таковы в повести о двух Иванах фразы: «Судья сам подал стул Иван Ивановичу, нос его потянул с верхней губы весь табак, что всегда было у него знаком большого удовольствия».

«...Сказал судья, обращаясь к секретарю с видом неудовольствия, причем нос его невольно понюхал верхнюю губу, что обыкновенно он

⁹⁶ Ср. примеры из «Вечеров», где этот прием еще в зародыше: «...голова его сидела в воротнике, как будто в бричке ...» («Иван Федорович Шпонька...»); в «Майской ночи»: «Тут голова поднял палец вверх и голову привел в такое положение, как будто бы она прислушивалась к чему-нибудь»; в «Сорочинской ярмарке»: «...неуто-

делал прежде только от большого удовольствия. Такое самоуправство носа причинило судье еще более досады». Ср. еще ранее: «Судья сделал языком и улыбнулся, причем нос его понюхал свою всегдашнюю табакерку...»

«... Чем быстрее действовал городничий своею пехотою, тем менее она подвигалась вперед... Городничий... ссорился со своей пехотой, которая никаким образом не могла с одного размаху взойти на ступеньку...»

«...Он никак не мог управиться с своевольною пехотою, не слушавшею на этот раз никакой команды и как на зло закидывавшею чрезвычайно далеко и совершенно в противную сторону...»

«Нос клюкнул перила...»

Постоянны обозначения купцов «бородами». В «Невском проспекте»: «...русские бородки, несмотря на то, что от них еще несколько отзывается капустою, никаким образом не хотят видеть дочерей своих ни за кем, кроме генералов, или, по крайней мере, полковников...»

В «Коляске» образ солдат созерцается через «усы», которые затем персонифицируются:

«В переулках попадались солдаты с такими жесткими усами, как сапожные щетки. Усы эти были видны во всех местах: соберутся ли на рынке с ковшиками мещанки — из-за плеч их, верно, выглядывают усы...»

Ср. в «Мертвых душах»: «...стал писать, выставляя буквы, похожие на музыкальные ноты, придерживая поминутно прыть руки, которая *расскакивалась по всей бумаге*, лепя скупо строка на строку, и *не без сожаления подумывая о том*, что все еще останется много чистого пробела...»

Известно, что вся повесть «Нос» построена на игре вереницей метафорических и метонимических смещений символа «нос», и прежде всего на замене образа героя носом.

Приемы портретных изображений этого рода глубоко укоренились у «натуралистов» и иногда изолированно, чаще в сочетаниях с другими формами «натурального» портрета, имели широкое применение в 40-х годах. Впрочем, примеры проявления тенденции к олицетворению отдельных частей организма, которые как бы вступали в борьбу с органической целостностью личности, предстают в затушеванном виде с подчеркиванием иллюзорной видимости восприятия. В повести М. М. Достоевского «Господин Светелкин»: «Тут его встретил маленький, седенький человечек с очками на носу и с признаком упрямства на губах, которые, казалось, хотели с минуты на минуту сбежать у него с лица и оконечностями своими смотрели на носки его сапогов, как будто выбирая на них место для своего переселения».

В рассказе того же автора «Воробей»: «Леонид Пахомыч был человек маленький, очень маленький, как в общественном смысле, так и в физическом. Из всей его особы прежде всего бросался в глаза нос, самым странным образом вздернутый кверху, так что казалось, будто он считает звезды и все куда-то порывается; прочие части лица его были в тени, на втором плане, как-то скрадывались и вообще отличались самою похвальной скромностью».

мимый язык ее трещал и болтался во рту до тех пор, пока не приехали они в пригороде...»; «...глаза его выпучивались, как будто хотели выстрелить...»

Этот прием замещения лица членом тела находится в связи с механизацией живого у Гоголя, с представлением живых образов как автоматов с динамическим зарядом отдельных частей.

Прием сокрытия лица, внутреннего облика поверхностью, одеждой, которая движется, является другой формой проявления этой тенденции к овеществлению художественного мира.

В статье «Борис Годунов», которая, по-видимому, относится к самому началу 1831 г., уже есть яркие примеры этой *замены лиц вещами* (главное одеждой) или их плоскостными отражениями — фигурами, кубиками.

«...*Бормотала кофейная шинель* запыхавшейся квадратной фигуре...»

«...*Трещал толстенький кубик* с веселыми глазками...»

В отрывках из начатых повестей также обнаруживается этот прием: «Молодой человек ударил поклон в самую землю от страха, увидевши, как вошедшие перед ним *богатые кафтаны* поклонились в пояс и почтительно потупили глаза в землю...»⁹⁷

В «Мертвых душах»: «Герои наши видели много бумаги и черновой и белой, наклонившие головы, широкие затылки, фракы, сюртуки губернского покроя и даже просто какую-то светло-серую куртку, отделившуюся весьма резко, которая, своротив голову набок и положив ее почти на самую бумагу, выписывала бойко и замашисто какой-нибудь протокол...»

«...В совершенно заснувшем городе, может быть, плелась где-нибудь фризровая шинель, горемыка, неизвестно какого класса и чина, знающая одну только (увы!) слишком протертую русским забубенным народом дорогу...»

Этот прием овеществления лиц имел широкое применение в поэтике «натуральной» школы вплоть до 60-х годов XIX в.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Пародия о Сучковатом при всей своей бледности помогает очертить круг тех стилистических приемов, который в 30-х годах был отвлечен от творчества Гоголя и его «оркестром» утвержден как особый литературный жанр. Основные формы его восходили к сказу Пасичника Рудого Панька. Это указание пародии нуждается в интерпретации: оно говорит, что композиционно-стилистические функции художественного образа Рудого Панька недостаточно оценены в литературе о Гоголе. В самом деле, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголь стиль Рудого Панька делает той «призмой», через которую преломляется оценка художественных стилей современности, поскольку они представлены в структуре отдельных новелл «Вечеров». Так, в первой книге повестей сказ Фомы Григорьевича, близкий по своему фамильно-семейному тону и диалектическому словарю к стилю самого Пасичника, не только возвеличивается в своеобразно-юмористической обрисовке образа Фомы Григорьевича («Эх, голова!»), в его рекомендации со стороны Рудого Панька, но прямо противопоставляется стилю современных «писак». И здесь трогательное единомыслие Пасичника и Фомы Григорьевича подчеркнуто. «Гороховый панич», которому принадлежат «Со-

⁹⁷ Соч. Гоголя, т. V, стр. 99.

рочинская ярмарка» и «Майская ночь», комически развенчан ими обоими. Сначала его манера речи характеризуется Пасичником: «Бывало, поставит перед собою палец и, глядя на конец его, пойдет рассказывать — вычурно да хитро, как в печатных книжках! Иной раз слушаешь, слушаешь, да раздумье нападет. Ничего, хоть убей, не понимаешь. Откуда он слов понабрался таких!»⁹⁸ И эта характеристика затейливого рассказчика комически иллюстрируется присказкой Фомы Григорьевича о «латыньщике» и описанием того, как реагировал на эту аллегорическую «гороховый панич» (ср. также предисловие к «Вечеру накануне Ивана Купала»).

Во второй книге «Вечеров» сравнительной оценки манер речи рассказчиков нет, кроме уже окончательного погребения сказа «горохового панича»⁹⁹. Однако и здесь в пример всем ставится Фома Григорьевич. Нарочитое же сопоставление разных форм стиля ярко сказывается в том, что все четыре повести принадлежат различным рассказчикам. Отсутствие эстетической оценки Пасичника может быть объяснено новизной стилистических построений, которые были во всех четырех новеллах. Но, по-видимому, была и иная причина. Легко заметить, что основное ядро стиля «Ночи перед Рождеством» и повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» не различается существенно от стиля Фомы Григорьевича: устранены интимность непринужденных обращений к слушателям, непосредственность аффективных изъявлений и своеобразная старческая патриархальность. А в остальном, в характере сравнений, в общем направлении символических сплетений, в господствующих типах словесных ассоциаций, в приемах рисовки лиц, формы стилей рассказчиков «Ночи перед Рождеством» и повести о Шпоньке как бы приспособлены к сказу дьячка, как бы «опрошены» до него¹⁰⁰.

Что касается «Страшной мести», то в ее стиль вошло нечто от «горохового панича» — от речей Левка и Ганны из «Майской ночи», но не от повествовательного сказа. И общая композиционно-стилистическая конструкция «Страшной мести» нова. Но здесь уже намечается уклон Гоголя в сторону «романтически-ужасного» жанра. А в этом жанре Гоголю не суждено было стать законодателем, и он, творчески восприняв и преобразовав формы его, воспользовался ими для создания новых «натуральных» жанров¹⁰¹.

Таким образом, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» рельефно выступали лишь два художественных образа рассказчиков: Пасичника и Фомы Григорьевича, две манеры речи, в которых было много общего: тон фамильярно-соседской беседы запросто, диалектически-простонарод-

⁹⁸ Ср. также в предисловии ко второй книге «Вечеров» упоминание о «вычурном языке» «горохового панича», «которого много остряков и из московского народу не могло понять».

⁹⁹ Ср. в рецензии Н. Полевого: «Автор избег во второй книжке от той высокопарности слога, в которой мы упрекали его и которая наводила неприятную тень на его сочинение». — «Московский телеграф», 1830, ч. 44, № 6, стр. 266.

¹⁰⁰ Ср. отзыв Булгарина о сказе Фомы Григорьевича (в «Вечере накануне Ивана Купала»): «Непоколебимое, внутреннее верование в чудесное запечатлено в каждом слове рассказа и придает оному характер этой пергаментной простоты, от которой так далеко уклонились мы — совращенные вычурными формами нашей жизни и настроенные к поддельности — даже в употреблении языка». — «Северная пчела», 1831, № 220.

¹⁰¹ О «романтически-ужасном» стиле у Гоголя и его предшественников и современников буду говорить во 2-м выпуске «Этюд о Гоголе»*.

ная лексика, «захолустный» круг представлений, отражавшийся на системе образов и сравнений, и, наконец, некоторые языковые отголоски старческой афазии, которые были особенно резко выражены в сказе Рудого Панька (эпохи второй книги «Вечеров»). И эти формы смешанной, литературно-диалектической, «захолустной» речи, которая как бы освящалась примером Вальтера Скотта, противопоставались, с одной стороны, неудачным подделкам русских «вальтер-скоттиков», с другой — господствующим формам сентиментально-романтических стилей. Но так как в структуре «Вечеров» слишком много места уделено традиционным формам сентиментально-романтического стиля, которые в поэтике Гоголя не были решительно видоизменены, то новизна стилистических построений диалектического характера в них расплывалась (хотя современники сумели отличить Гоголя от его литературных предшественников-украинцев, которые размещались между двумя полюсами — Нарезным и Квиткой раннего периода. Ср.: «Телескоп», 1831, ч. V, отд. VI).

Однако в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» приемы сказа Рудого Панька получили яркое развитие и преобразование. Они были даны в обнаженном виде, как формы словесной игры, и Рудый Панько из художественного образа превратился (по характерному свойству гоголевского стиля) в маскарадный стилистический костюм. И вот тогда уже, когда сам Гоголь психологически опустошил сказ Рудого Панька, рассеяв иллюзию его индивидуального единства и реально-бытового правдоподобия, когда Гоголь обнажил его художественно-экспериментальную природу, формы этого сказа у «оркестра» Гоголя легли в основу «гумористическо-шутливой повести» как особого литературного жанра.

Повесть о Сучковатом пародирует этот литературный жанр со всеми его композиционно-стилистическими атрибутами и при этом освобождает его от всякого тематического наполнения.

Но, помимо распространенности этого стиля в литературе 30-х и 40-х годов, есть другой, более важный мотив для его детального изучения. Именно эта форма стиля, связанная первоначально с образом Рудого Панька, послужила для Гоголя материалом стилистических экспериментов, в которых выковывались приемы «натуралистической» рисовки. Прежде всего, разрушается целостность образа и в связи с этим цельность сказа. Становление «натуральной» манеры началось с устранения «рассказчика». Свободно и непринужденно стиль как бы прыгает по разным формам речи, то разговорно-сказовым, то протокольно-письменным. Получается мозаика разнотипных речевых образований. Но представление о *medium'e*, через призму которого преломляется оформление «натуры», этой мозаике не сопутствует. Несмотря на эту общую тенденцию «натуралистического» стиля у Гоголя, в него вошли многие из тех стилистических приемов, которые резко обнаружили себя в повести о двух Иванах, получив затем новые функции и мотивировки, например некоторые особенности в стиле «портрета» (метод «вещного» загромождения героя, метафорического уравнивания его с каким-нибудь одним членом тела), мозаическая лепка фраз — без логического оправдания, манера изображения вещей.

Однако, вследствие того что первоначально сказ по формам своего образования отличался от речей персонажей лишь большей сложностью своей структуры, некоторые из принципов его организации вошли

в характеристики разговорно-речевых стилей в последующий период творчества Гоголя.

Дефектно-речевые построения, обмолвки, прием тавтологических нагромождений и другие типы «нелепостей», характеризовавшие старческую болтовню, сделались затем фондом, который неизменно обнаруживался в речах гоголевских героев. В связи с этим находится одна чрезвычайно существенная особенность диалога у Гоголя: при лексическом разнообразии — речи гоголевских героев однообразны по принципам их построения, так как они вышли из одного источника, и это их основное стилистическое ядро бросается в глаза при подведении их элементов под общие семантические категории.

Ясно, что в последующих художественных конструкциях, в которых формы непринужденно-разговорной, «семейной беседы» почти вовсе изгнаны из стиля «повествования-сказа», еще большее композиционное значение должен был получить диалог. Так оно и было в «натуральной» новелле 40-х годов. Сам Гоголь подал пример этому в «Мертвых душах»¹⁰². Конечно, построение диалогической речи подчинено своим законам, которые обусловлены формами чередования реплик и различиями языкового сознания собеседников. Тем не менее общие приемы комического речеведения, независимые от вопросо-ответного стиля, уже даны были Гоголем в сказе ранних новелл. И Гоголь затем лишь вырабатывал художественные вариации этих приемов, приспособляя их к особенностям диалога. Он индивидуализировал эти приемы, применяя их к тому словесному материалу, который психологически соответствовал тому или иному «портрету». Отсюда характерная композиционная черта диалогической речи у Гоголя: она не всегда — средство психологического оформления героя, но всегда — метод комических иллюстраций его движений. Впрочем, все эти мысли яснее раскроются на материале, отчасти при анализе пародической новеллы 40-х годов. Пока же существенно отметить непосредственную связь между основными приемами комического построения сказа ранних новелл и речей комических героев в последующих произведениях Гоголя. Таким образом, различия между речами гоголевских героев обусловлены отчасти их тематикой, связанной с сюжетными заданиями, отчасти же способами реализации некоторого комплекса приемов дефектно-речевого построения. Но всегда неизменно наличие основных, как бы стержневых, форм комической организации речи, которые и являются однообразной канвой гоголевского диалога. И генезис большей части их восходит к старческому сказу ранних рассказчиков.

Это обстоятельство позволяет сделать одно предположение о генезисе речевых приемов в «натуральной» новелле, которое может иметь общий интерес для теории литературы.

«Натуральный» сказ борется с диалогом и, распадаясь, элементами своими уходит в реплики героев «натуральной» новеллы. Почему так? Очевидно, когда обветшали к первой четверти XIX в. формы литературно-художественной речи, выраставшие на поэтике классицизма и сентиментализма, одна линия литературного развития направилась по пути

¹⁰² Любопытен отзыв о гоголевском диалоге Льва Толстого: «Замечательно, что, когда он описывает что-нибудь, выходит плохо, а как только действующие лица начнут говорить — хорошо. Мы сейчас о Собакевиче читали. «Прошу!» (Л. Н. весело засмеялся). «Один прокурор хороший человек — да и тот — свинья!» ... «А губернатор? — разбойник!» (Ф. В. Булгаков. Лев Толстой в последний год его жизни. Изд. 3-е. М., 1920, стр. 68).

сближения с вульгарной речевой стихией, с жаргонами и диалектами. Подвергаясь художественному оформлению, эти «низкие» языковые элементы, которые до сих пор просачивались в литературную речь сквозь диалог комических персонажей в драме и водевиле или в отдельных вошедших в стилистический канон формах «грязных» повестей и романов писателей-провинциалов (как Нарезный), — эти «низкие» языковые слои теперь определяли организацию устно-монологических конструкций («сказов»). В этом крылась потребность мотивировки влива в художественную речь «нелитературных» форм. Новые языковые образования вводились не непосредственно писателем в литературную речь, а прикрывались образом какого-нибудь рассказчика, не принадлежащего к «большому свету», к литературно образованным людям. «Внелитературность», неизменный эмоциональный ореол просторечных диалектических форм легче всего мирились с комическим строем повествования, сами служа средством комических эффектов. Ведь чисто языковой план просторечия, вне сложной, сюжетно-психологической канвы, сам по себе комичен, если он дан в обнаженном виде на фоне привычно-литературного языкового восприятия. С точки зрения староверов, это стилистический балаган. И тем острее необычность комических отклонений, чем менее «литературен» рассказчик, т. е. чем более он прикреплен к своему узкому быту, к тесному кругу себе подобных, к обыденной пошлости стоячей жизни.

Литература предшествующих Гоголю эпох была сюжетна, и читателю, по словам Аполлона Григорьева, «нравилась всего более в романе интересная сказка». Отход от «литературности» был отходом и от интересной сказки. Конечно, это была лишь одна возможность, Гоголь воспользовался ею наряду с другими. Ведь параллельно с повестью о двух Иванах и «Старосветскими помещиками» стоят и «Тарас Бульба» и «Вий»; рядом с «Записками сумасшедшего» — «Портрет» и «Невский проспект». Но «Нос», «Коляска» знаменуют полосу преодоления «интересной сказки». «Натуральная» новелла решительно от нее отказывается замыкаясь в анекдот и мелкий случай (с большими следствиями).

И вот рассказчик «натуральной» повести у всего «оркестра» Гоголя 30-х годов комически обнажает бессюжетность своего сказа. Он тянет за собою вереницу новых лексических цепей, новых «предметов». Это не быт в собственном смысле, это — лишь комическая игра «нелепостями» бытовой речи. Но так как бытовая речь оперирует главным образом терминами вещей, то и вещи иные входили в литературу. Тем более что так возникал совсем новый мир, не тот, который стоял за формами прежнего, книжного языка, не «украшенная природа», а оголенная и комически искривленная. И рассказчики 30-х годов, не выдававшие своих авторов, усердно нагромождают вещно-комические детали. Но героев новых они не могли создать. Борясь с «литературностью», рассказчик отвергал сложную сюжетную композицию, динамику действия. Комическое описание со стороны примитивных отправлений не осуществляет становления характера. А кроме того, рассказчик был стеснен в пользовании самым мощным орудием комической характеристики — диалогом. Герои у рассказчиков 30-х годов, примыкавших к Гоголю, не могут долго разговаривать. Взятые из того же социального круга, как и рассказчик, они могли быть лишь его речевыми копиями. Они говорили так же, как рассказчик, с той же лексикой, пользуясь теми же синтаксическими схемами. Естественно, что им суждена была (или луч-

ше: присуждена) дефектно-обнаженная речь, которая выступала лишь в функции своеобразного аккомпанемента поз и движений. Сказ мешал развитию диалога и тем самым лишал героев рассказа человеческой «физиономии», характеристических примет, превращая их в марионеток. Тем более что комическая организация речи не сочетается с психологической обоснованностью и развитием сложных характеров.

Так писатель-«натуралист», резко обособляя от себя рассказчика, об-рекал его на сказ, в котором была лишь «игра вещей». И в вещах скрывались герои, среди них растворяясь. Как живые типы могли выступать лишь рассказчики, тем более что они иногда сами давали себе ироническую характеристику — и даже свой автопортрет рисовали. Так, у Гоголя в одном отрывке из начатых повестей: «Я давно уже ничего не рассказывал вам. Признаться сказать, оно очень приятно, если кто станет что-нибудь рассказывать. Если же выберется человек небольшого роста с сиповатым баском, да и говорит ни слишком громко, ни слишком тихо, а так совершенно, как кот мурчит над ухом, то это такое наслаждение, что ни пером не описать, ни другим чем-нибудь не сделать...»

Но Гоголь в 30-х годах ввел в обиход лишь два типа речи: фамильярно-соседский, старчески-захолустный сказ, с налетом украинизмов, и другой, слагающийся из вульгарно-речевых элементов литературно-разговорного языка, но с ориентацией на жаргон мелких чиновников. Поэтому и образы рассказчиков новеллы 30-х годов могли представлять лишь вариации этих двух общих и расплывчатых языковых масок. Они однообразны. Ведь не все писатели могли, как Даль, идти непосредственно по пути художественного оформления разнодиалектического устного народного творчества.

Естественно, что рядом со сказовыми формами идет развитие новеллы-драмы, новеллы-фарса с широким развертыванием диалога и с сокращением сказа до ремарок режиссера. Сам Гоголь на протяжении одной повести (о двух Иванах, «Нос», «Коляска») стремился осуществить переход от одного типа новеллы к другому, их синтезируя. Но сказ и диалог в рамках одного литературного круга уживались с трудом. А главное, в пестром узоре сложных речевых перебоев то-нули психологические облики героев. Создавалось противоречие художественных тенденций: за диалогом стояли облики собеседников, а за сказом крылась какая-то маска, быстро и резко меняющаяся, психологически не представимая. Ее неуловимость, индивидуальная бесформенность лишала и персонажей новеллы четкой живописной перспективы. Нужно было — во имя живых и психологически правдоподобных героев — растворить сказ в письменной повествовательной речи, сохранив диалогический драматизм. В «Коляске», в «Носе» Гоголь обнаруживает устремление в эту сторону. В «Ревизоре» голые формы диалога культивирует. И вот «натуральная» новелла 40-х годов должна была создать «натуральных» героев. «Предметная» атмосфера для них подготовлена была в 30-е годы. А для осуществления этой задачи, во-первых, требовалось сочетать сказовую лексику с формами письменной повествовательной прозы и, во-вторых, усложнить строение диалога и расширить его социально-диалектические нормы.

Эти художественные тенденции вскрываются в пародии на «Мертвые души» К. Масальского.

II

ПАРОДИЯ НА «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

К. МАСАЛЬСКОГО



1. АВТОР ПАРОДИИ И ЕЕ ЦЕЛЬ

В «Сыне отечества» за 1843 г., № 4 (стр. 5—32) напечатана «Повесть о том, как господа Петушков, Цыпленков и Тетерькин сочиняли повесть». Автор ее — Маркиз Глаголь. Кто скрывается под этим псевдонимом? Подпись Маркиза Глаголя начинает появляться в «Сыне отечества» с 1842 г., № 1, т. е. с того времени, когда во главе этого журнала становится К. П. Масальский. Близость Маркиза Глаголя к редактору «Сына отечества» подтверждается тем, что сделанный им «перевод в прозе стихов древнего мудреца Меродах-Валадана» («Сын отечества», 1842, № 2, стр. 100—102) является непосредственным отголоском ссылок на этого мудреца в шутовом вступлении к «критике», написанном «от редакции» («Сын отечества», 1842, ч. I, № 1, стр. 11)¹⁰³. Но все колотения исчезнут, если сравнить принадлежащие Маркизу Глаголю басни, например в № 2 «Сына отечества» за 1842 г.— «Волынка и трещетка», в № 8 за тот же год — «Лягушка-птица», — с баснями того же заглавия в книге «Басни Константина Масальского (СПб., 1851; стр. 56, 83). Итак, устанавливается с точностью бесспорной, что Маркиз Глаголь — К. П. Масальский.

К тому же выводу можно прийти и прямым путем, если установить, что незначительной переделкой «Повести о том, как господа Петушков, Цыпленкин и Тетерькин сочиняли повесть» является «Рассказ о том, как три неузнанные гения сочиняли натуральную повесть». А этот рассказ напечатан в серии «Пять повестей и других сочинений Константина Масальского», приложенных к № 11 «Сына отечества» за 1848 год¹⁰⁴. Несмотря на то что за те пять лет, которые отделяют

¹⁰³ Во вступлении читается: «Пора теперь обратить внимание на нравственность, на исследование законов совести и на издание их в систематическом порядке. Один древний вавилонский мудрец, живший в первых веках после потопа, занимался уже этим предметом и написал бездну сочинений, которые, к сожалению, почти все погибли для человечества вместе с познанием коренного вавилонского языка. Только некоторые из его сочинений сохранились в переводах на древнем индейском или санскритском языке. Сообщим одно из них нашим читателям в переводе на русский. Вавилонского мудреца звали Меродах-Валаданом. Все его сочинения написаны в особенном драматическом роде. В его драмах главные действующие лица — не люди, а разные способности души или отвлеченные понятия в виде людей. Меродах-Валадан написал таких драм 5.220, ровно в десять раз больше плодovitого писателя Кальдерона, которого называют испанским Шекспиром». Здесь уже обращение к испанской литературе за сравнением выдает К. Масальского, который был известен своими переводами с испанского.

А в № 2 (следующем) «Сына отечества» Маркиз Глаголь помещает «перевод в прозе стихов древнего вавилонского мудреца Меродах-Валадана» с примечанием: «Краткое известие об этом писателе помещено в 1-й книжке «Сына отечества» в отделе критики...»

¹⁰⁴ Упоминание о них см. также в последних номерах «Сына отечества» за 1847 г., в объявлении о программе журнала на 1848 г. Ср. также: «Современник», 1847,

второе издание этой повести от первого, произошли существенные изменения в поэтике «натуральной» школы, отличия в изданиях несущественны.

Текст пародии не претерпел никаких исправлений, за одним исключением: ослаблен бранный лексикон. В общих принципиальных положениях литераторов сделана вырезка тирады о запрете добродетельных героев. Очевидно, с целью ослабить непосредственное отношение к Гоголю. Зато вставлено очень любопытное рассуждение о композиционных особенностях «натуральной» новеллы:

«...Не лучше ли придумать для развязки средину или что-нибудь в этом роде...

— Средина. В роде средины! Я этого не понимаю!

— Неужто ты не понимаешь, что значит середина?

— Да помилуй! Как поместим мы средину в конец? А конец-то куда деваем? В начало, что ли, поставим?

— Ты, я вижу, не совсем еще освободился от влияния школьных, давно устаревших жалких правил так называемой риторики. Но что спорить? Черт с ними, со всеми завязками, развязками, началами, срединами и концами. Все это одно школярство, надобно, чтобы повесть наша проникнута была одною глубокою, мировою идеей, чтобы она составляла единое, органическое целое...»

Так обнажается резкий отрыв композиционных форм «натуральной» новеллы от традиции.

С именем Масальского до сих пор для исследователей Гоголя ассоциировалась лишь критическая статья о «Мертвых душах», или, пользуясь определением самого Гоголя, «невинные замечания», напечатанные в «Сыне отечества»*. В свете их необходимо рассмотреть и пародическую «Повесть о том, как господа Петушков, Цыпленкин и Тетерькин сочиняли повесть». Однако, как ясно уже из заглавия, задача этой повести была шире пародирования только стиля Гоголя. Она стремилась враждебными красками нарисовать картину взаимоотношений той литературной группы, за которую в начале 40-х годов укрепилось название «натуральной» школы. И ценность этой пародии заключается в том, что она главной мишенью своих издевательств делает процесс творческой работы «натуралистов». Этим она выгодно отличается от таких пародических и сатирических сочинений 40-х годов, в которых историко-литературные намеки случайны и несущественны. Например, в водевиле П. А. Каратыгина «Натуральная школа» (1847), в котором, по словам Д. В. Григоровича, один из актеров отлично загримировался Панаевым, весь пародический пафос исчерпывается куплетами, которые поют Иван и Владимир Вихляевы — «столичные профессора из какой-то натуральной школы в совершенно заморском вкусе»:

Мы, мы природы прямые поборники,
Гении задних дворов.
Наши герои — бродяги да дворники,
Чернь петербургских углов.
Здесь мы реформу начнем социальную
Новым ученьем своим

— и заявлением Владимира: «Иван написал «Петербургские подвалы»! В этих подвалах он дошел до высокого пафоса, а я создал поэму под

гуманным названием: «Люди», да ведь такие люди, каких нигде не сыщешь».

Если оставить в стороне намеки на «Петербургские углы» Некрасова, на «Петербургского дворника» Даля и т. п., то в остальных тирадах — лишь повторение ежедневных нападок и насмешек «Северной пчелы», которая еще в повести Гоголя о двух Иванах увидела «неприятную картину заднего двора жизни человечества» («Северная пчела», 1835, № 73) и с тех пор неизменно выдвигала это обвинение против всех последователей Гоголя. Ироническое же замечание о высокому пафосе¹⁰⁵ и о гуманных стремлениях направлено против идеолога «натуральной» школы — Белинского.

Пародия Маркиза Глаголя пользуется комическим воспроизведением теоретиков и практиков «натурализма» как фоном для пародирования стиля Гоголя, главным образом его «Мертвых душ».

Таким образом, в ней одновременно замкнулись две задачи: борьба с поэтикой «натуральной» школы и, как непосредственный шаг на этом поприще, пародирование стиля Гоголя — вождя нового движения.

2. ТЕКСТ ПАРОДИИ

ПОВЕСТЬ О ТОМ, КАК ГОСПОДА ПЕТУШКОВ, ЦЫПЛЕНКИН И ТЕТЕРЬКИН СОЧИНЯЛИ ПОВЕСТЬ

(Петушков, Цыпленкин, Тетерькин и автор повести — в светской гостиной — у красавицы Софьи Сергеевны. — В. В.) **.

«... — А! вспомнил, вспомнил! — воскликнул Тетерькин. — Мы обещали общими силами сочинить хорошенькую повесть в новом, необыкновенном, оригинальном роде и напечатать в журнале, посвятив ее вам.

— Насилу-то вспомнили! — сказала Софья Сергеевна. — Ведь вот уж скоро год вашему обещанию. Видно, вам трудно его исполнить?

— Трудно? Помилуйте! Что значит сочинить повестушку! Это вздор, шутка! Кто одарен хоть несколько артистическим чувством, верным взглядом, кто понимает требования современности, в ком заронена хоть одна искра вдохновения и творчества, тому создать идею и развить, выполнить ее в виде повести ничего не стоит.

— Поверю вам, когда вы исполните ваше обещание, а до тех пор позвольте усомниться в вашем таланте, в ваших силах.

— Усомниться! Угодно ли, я здесь, не выходя из комнаты, создам идею, обдумаю план, завязку, развязку, создам, очерчу характеры, которые будут типы, не образы без лиц, не китайские тени, не куклы, и напишу безделку, которую с охотой, с радостью напечатают в любом журнале?

— Начинайте, я вам помогу, — сказал Цыпленкин. — Ум хорошо, а два лучше.

— А три еще лучше. И я стану помогать, — примолвил Петушков. — Как раз скропаем премилую повестушку.

¹⁰⁵ О слове «пафос» ср. замечание И. С. Тургенева в рецензии на сочинение Нестора Кукольника «Генерал-поручик Паткуль»: «Пафос — мы бы весьма желали заменить это слово другим — в угоду тем насмешливым и острым людям, которым оно не нравится, но не находим другого» *.

— Чем говорить-то, принимайтесь за дело, господа! — сказала Марфа Карповна (тетушка Софьи Сергеевны. — *В. В.*). — Я не видала еще сроду, как сочинители свои статьи сочиняют. Любопытно посмотреть...

— За дело, господа! — воскликнул Тетерькин. — Вот бумага, вот чернилица! Садись к столу, Петушков, и пиши. Я стану диктовать. Я всегда диктую другим, когда сочиняю. Терпеть не могу сам писать.

— У меня рука скверная! — заметил Петушков. — Напишу так, что ничего после не разберешь.

— Ну так я стану писать, — сказал Цыпленкин.

— Нет, нет! — возразил Тетерькин. — Ты еще не довольно тверд в *новейшем* правописании. *Твой слог не довольно современен*. У тебя чрезвычайно верен взгляд и очень могущественно артистическое чувство. Ты лучше в этом отношении помогай общему делу.

— Но кто же станет писать? — спросил Цыпленкин. — Ведь повесть сама собой не напишется.

— Позвольте мне предложить вам свои услуги, — сказал я. — Мне очень любопытно, как приедем, участвовать в вашем общем деле и очень приятно писать по диктовке трех литераторов. Прикажете?

— Очень нас обяжете! — отвечал Тетерькин.

...— К чаю будет готова наша повесть! — воскликнул Тетерькин. — За дело, господа! *Во-первых, нужна идея, потом план... потом лица и характеры*. Во-вторых, надобно решить, какую повесть, в каком роде писать?

— Я бы думал, в историческом, — отвечал Петушков.

— Помилуй! Избитый пошлый род! — возразил Тетерькин. — Я не хочу тащиться за Вальтером Скоттом. Кто нынче читает Вальтер Скотта? Нет, *подавай нового, оригинального*.

— Не написать ли фантастическую повесть? — спросил Цыпленкин.

— Вот еще! Гофман уже надоел.

— Ну так *нравоописательную, юмористическую*, что ли?

— Поди ты!

— Или сатирическую.

— Вот выдумал!

— Ну так сам выдумывай.

— Я знаю, что ты, Тетерькин, предложишь философическую... Притом и философическая повесть не будет новым, небывалым родом.

— Да что тут толковать о родах! — воскликнул Тетерькин. — Все эти пошлые разделения на роды давно устарели. Классический, романтический, философический, исторический — все это вздор! Я не хочу следовать ни одному роду. Пусть будет наша повесть безродная. Самобытность, оригинальность создания, глубина идеи — вот что нужно.

— Что же прикажете писать? — спросил я. — Я давно держу перо наготове. Не угодно ли сказать хоть заглавие?

— Дурак! — крикнул попугай...

...— Какое же прикажете написать заглавие? — спросил я опять.

— Не в заглавии дело, а в идее. Заглавие после придумаем.

...— Дурак! — завизжал попугай.

— Какая несносная птица! — проворчал Тетерькин.

...— Да не прикажете ли, в самом деле, написать заглавие, которое попугай выдумал? — спросил я. — Ведь есть много подобных заглавий, например: Безумная, Дурочка, Помешанная, Сумасшедший, Истступ-

ленный. Почему же не написать повести под заглавием: «Дурак» или «Дураки». Вы ведь сами сказали, что не в заглавии дело.

— Конечно, не в заглавии. Пожалуй, извольте писать: «Дурак». Согласны, господа?

— Согласны. Все равно,— отвечал Петушков.— Что долго голову ломать над заглавием. Дурак так дурак! Это будет довольно оригинально.

— Правда,— промолвил Цыпленкин.— И я не прочь от этого заглавия.

— Итак, пишете, милостивый государь! — сказал Тетерькин: «Дурак, из рассказов моего прадеда», или нет! Все это старо. Лучше напишите: повесть, или нет, не повесть! Напишите: *быль или рассказ*. Нет, все нехорошо, все это избито. Потрудитесь лучше написать: «Дурак, не *быль* и не *сказка*».

— Не лучше ли сказать: Мечта, или что-нибудь в этом роде? — сказал Цыпленкин.

— Я бы полагал сказать: Фантазия или Аллегория,— заметил Петушков.

— Старо, братец, пошло все это! — возразил Тетерькин.— Нужно что-нибудь придумать поновее. Напишите: Идея. Да, да! это будет хорошо.

Я написал крупными буквами:

ДУРАК

ИДЕЯ.

— Поставьте теперь римскую цифру I, как следует в начале повести,— сказал Тетерькин.— Или, позвольте, нужен еще эпитафия. Какой бы, господа, придумать нам эпитафия?

— Всего лучше взять эпитафия из Шекспира,— отвечал Петушков.— Например:

Сделайте одолжение, читайте.

Цимбелин.

— Не лучше ли взять эпитафия из Данте,— сказал Цыпленкин.— Хоть бы этот, например:

Ласчатые огни сперанца вой кентрате.

— А я бы думал поставить латинский эпитафия из Тацита,— заметил Петушков.

Sine ira et studio.

— Недурно бы приискать греческий,— сказал Тетерькин,— или немецкий. Жаль, что я не знаю ни по-немецки, ни по-гречески и ни по-каковски.

— Не прикажете ли поставить французский эпитафия? — спросил я.— Мне пришел в голову стих, который очень придется кстати к избранному вами заглавию:

Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire...

— Чей это стих? — спросил Тетерькин.

— Виктора Гюго,— отвечал Цыпленкин решительно.

— А по-моему,— сказал Петушков,— можно поставить три или даже четыре эпитафия на четырех разных языках. Это как-то пускает пыль в глаза читателям с самого начала.

— Хорошо, поставим четыре или даже пять эпитафий,— продолжал Тетерькин.— Не знаешь ли ты, Петушков, какого-нибудь немецкого стиха из Гете.

— Знаю. Кенст ду дас ланд во ди цитронен блин! — отвечал Петушков.

— Что этот стих значит? Что тут за блин?

— Не знаю.

— Ну все равно! Извольте писать. Продиктуй этот немецкий стих. А идею под дураком зачеркните и поставьте вместо идеи: *Мечта*.

И я написал:

ДУРАК

МЕЧТА.

Sine ira et studio.

Тацит.

Kennst du das Land, wo die Citronen blühen.

Гете.

Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.

Данте.

Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire.

Виктор Гюго.

Сделайте одолжение, читайте.

Шекспир.

... Тетерькин взял лист бумаги, на котором написано было мною заглавие с эпитафиями, посмотрел вблизи, потом издала, на всю длину руки, сказал: «Ладно» и положил лист опять передо мною.

— Извольте теперь поставить цифру I.

Я поставил.

— Ну, как бы начать, господа? — спросил он.

— Надобно пооригинальнее.

— Извольте писать: «Видали ли вы, когда улетученный вихрь, взметнувшись в поднебесье, целует черные облака и когда он, неуловимый, как мечта, как мысль, мчится, крутя пыль и взвивая ее, словно кудри красавицы, когда, полный неги и восторга, он упоительно нежится на персях хладной земли и небосвод, огромным куполом развесясь над убегающими вдаль холмами и кипарисными рощами, нашептывает слова неги и свежительного упоения». Начало, кажется, недурно?

— Весьма недурно! — сказал Петушков.

— Очень хорошо, очень удачно! — промолвил Цыпленкин.

— Дурак! Попка дурак! — кричал между тем попугай.

— Молчи, попенька! Если не замолчишь, то клетку платком накрою.

Не мешай сочинять.

— Ну, диктуй теперь ты, Петушков. Я уж устал немножко.

— Изволь. «Жизнь взмахом своего колеса уносит, раздробляет наши надежды, и горько, и больно разочарование, когда оно закрадывается в душу и, холодное, убивает мысль, леденит чувство, топчет идеалы, разбивает вдребезги мечты». Дальше ты диктуй, Цыпленкин.

— Хорошо! «И для чего душа, в горниле бедствий и в цепях душевой тоски, как бы орел, ширяющийся по небу и скрывающийся под громоносными облаками, для чего она выстрадавшими радостями не может поделиться с существом, сливающимся с бытием нашего сердца, составляющим с ним как бы одно целое, неразгаданное, неразделимое?»

Для чего в сердечной глубине, в этой бездне, роятся мечты и чаруют своим сладостным прикосновением, подобно дыханию весны, всю мирозерцательную энергию духа?» Однако ж для вступления, кажется, довольно. Теперь надобно приступить к развитию главной идеи повести. Какую ты выбрал идею?

— Главную идею можно избрать вот какую: дурак имеет право любить точно так же, как и умный человек.

— Ну что, братец? Это старо! Неужели ты хочешь вменить в повесть *избитую любовь*?

— Так что же, по-твоему? Не взять ли разве ненависть?

— Это будет поновее.

— Хорошо, возьмем ненависть. Дадим герою характер чувствительный, не злой и не добрый, и заставим его ненавидеть гордую красавицу, которая презирает его за то, что он глуп.

— Нельзя ли обойтись без красавицы? Во всякой повести найдешь красавицу. Это уж слишком пошло.

— Так рожу что ли вывести на сцену?

— Да уж лучше рожу; по крайней мере, это будет оригинально.

— А чем же кончим мы повесть, свадьбой что ли?

— Вот еще, свадьбой! Пусть лучше герой и героиня погибнут, пусть они бросятся в пропасть, обнявшись с судорожным хохотом, или что-нибудь в этом роде.

— А второстепенные лица? Им какие придумать роли? Какие бы им создать новые характеры?

— Пусть у героя будет брат, философ, только не добродетельный — это будет страшная ошибка против искусства, — который влюбляется в героиню.

— В рожу-то?

— А что ж такое! Философы неразборчивы в этом отношении. Мы дадим его безобразной невесте миллион приданого.

— Ну, нет, это будет слишком много, покажется неестественно. Довольно будет дать тысяч двести, по моему мнению.

— Серебром? — спросил Цыпленкин.

— Нет, ассигнациями, — отвечал Петушков.

— Я бы думал прибавить тут еще, — продолжал Тетерькин, — трех или четырех каких-нибудь подлецов, взяточников, буянов и глупцов, только отделать их самым поэтическим образом. И ни одного добродетельного, ни одного умного! Это уж так старо, что из рук вон!

— Да, да, это необходимо. Без того не может быть никакого поэтического создания. Этим должно возбуждать в читателе *лирический смех*.

— А я бы думал, — заметил Цыпленкин, — включить для разнообразия одно хоть лицо — не то что добродетельное, — а так, довольно доброе и умное.

— Не соглашусь ни за что! — воскликнул с жаром Тетерькин.

— И я также! — прибавил Петушков. — Вот выдумал! *Доброе и умное лицо! Одно замешается, так все дело испортит.* Поди ты с своими добрыми и умными! Эти лица так стары, избиты, пошлы, подсахарены, накрахмалены, что их никак нельзя допустить в поэтические создания. *Подавай нам природы, чистой природы!* Вот чего требует современность, вот к чему должен стремиться каждый истинный художник!

— Ты на натуру мастер, не стану спорить с тобой, — сказал Цыплен-

кин.— Сверх того, позаботься о глубине идеи, ты в этом превосходен, а глубину чувств не предоставите ли мне?

— Хорошо,— отвечал Тетерькин. По части чувства отдаю тебе справедливость: это твоя сфера, твоя стихия и элемент.

— А я позабочусь об артистической отделке, об искусной завязке и развязке, о форме внутреннего содержания,— сказал Петушков.— Так ли?

— Согласен,— отвечал Тетерькин.— В этом отношении ты превосходишь и меня и Цыпленкина. Начнем же создание. После вступления как бы тут начать? Не сказать ли: «В один из прелестных вечеров — это было в 18** г.,— когда упоительное дыхание весны сладострастно...»

Я написал это.

— Фу, какое старинное начало! — воскликнул Петушков.— Зачеркните его.

Я зачеркнул.

— Не знаю, что ты в нем нашел старинного. Так не начиналась еще ни одна повесть.

— Помилуй! Это так старо, так избито, что я даже не знаю, как ты...

— Ну сам придумай начало, если мое, по-твоему, нехорошо.

— Вот как надобно начать! — воскликнул Петушков.— «Мимо, мимо! — черные мысли, невыносимые муки сердца! Благодатною росой давно ли ниспало на ниву моего засохшего сердца чувство? И где оно? Почто отвергает любовь мою, смеется надо мною это капризное, ветреное, воздушное, эфирное, слабое, сильное, неразумное, вдохновительное и прелестное существо? Прошли они, улетели невозвратимые, скрылись в таинственном мраке бездны прошлого бытия все сладостные мечты мои. И одна тоска, одно разочарование, горькое, безотрадное, душное, невыносимое, давит сердце, как свинец, и подавляет в нем благовонный, только что распустившийся цветок эдема, истинное, задушевное, заветное чувство». Так говорил сам себе Иван Иванович, довольно полный и круглый мужчина лет сорока, с красноватым и длинным носом, с коротенькими ножками, с одною из тех пошлых и бессмысленных физиономий, на которых лежит печать отсутствия мысли и человечественности».

Я написал все это.

— Мне кажется,— заметил Цыпленкин,— что Иван Иванович по характеру его, нами созданному, не может так говорить. Тут будет ошибка в артистической отделке.

— Конечно, он не может так говорить с другими,— возразил горячо Петушков,— но он у меня тут говорит сам с собою.

— Послушай, Петушков, это все равно! — заметил Тетерькин.— Я согласен с замечанием Цыпленкина.

— Ну если так, если вы считаете себя способнее придумать начало, так придумывайте! Я не самолюбив; я докажу вам это и посмотрю, что вы такое надиктуете. Зачеркните, сделайте одолжение, все, что я надиктовал вам.

Я зачеркнул.

— Ну что же, Цыпленкин, начинай! — сказал Тетерькин.— Ведь ты сделал замечание.

— Нет, ты начни.

— Я, признаться, не мастер на начала. Отделка, развитие идеи — вот мое дело! Начни, пожалуйста.

— Изволь, я попробую. Мне кажется, всего лучше начать прямо с разговора, с драматической формы: оно будет живее. Вот так, например. Извольте писать. «Мое почтение, Иван Иванович, что вы таким манером, как бы сказать, не то, чтобы, а этак, знаете ли? Вы меня понимаете?» — Так говорил какой-то господин во фраке брусничного цвета, с длинным носом того же колорита, толстенький, неуклюжий, в коротеньких, канифасных, вздернувшихся брюках, вертя в руках засаленную суконную фуражку с измятым козырьком. — «Ты, братец, я вижу, большая бестия! — отвечал на то Иван Иванович с усмешкой, которая походила на гримасу обезьяны. — Ты, я вижу, глянул во внутренность моего сердца и постиг, понял, что там затаилось. Я тебе говорю, что ты продувной плут и умная каналья». — Так отвечал Иван Иванович, вытащив из кармана пестрый коленкорковый платок, обошелся с своим носом посредством платка и плюнул в сторону два раза».

Я написал все это. Софья Сергеевна поморщилась.

— Помилуйте, батюшка, — сказала Марфа Карповна, — что вы это такое диктуете? Кто у вас тут так немилосердно плюется и ругается, дурак-то ваш, что ли?

— Он-с, Марфа Карповна, герой нашей повести, — отвечал Цыпленкин.

— Да разве непременно надобно написать о том, что он плюет? Дело известное, что всякий человек плюет. Зачем же, мне кажется, писать-то об этом и печатать в газетах?

— Нельзя-с, Марфа Карповна, никак нельзя без того. Это современное требование. Вы не понимаете тут красоты этой пластической, наглядной, осязательной природы. Притом не забудьте, что герой наш дурак, не простой, конечно, дурак, а интересный, как увидите, не обыкновенный, не пошлый, не избитый, даже трогательный, идеальный дурак.

— Дурак! — повторил громогласно попугай.

— Эй, попенька, молчи, голубчик, не с тобой разговаривают. Возьми-ка, вот тебе кусочек сахарку: ты еще не весь съел.

— Знаешь ли что, любезный друг, — сказал Петушков, — твое начало мне вовсе не нравится: я не вижу тут никакой оригинальности; есть тут, правда, некоторый пафос действительности, но *все сальности я бы исключил*.

— Что это за сальности такие? — спросила Марфа Карповна. — Каким образом сало может попасть в повесть?

— Это, извольте видеть, вольный перевод того, что называют французы *des salâtés*, — отвечал я, — то есть непристойности, *грязные сцены или выражения*.

— Уж подлинно вольный перевод! — заметила вполголоса Марфа Карповна. — Видно, французский-то язык не всем литераторам дался.

— Сальности выходят уже из моды, — продолжал Петушков. — Вообще, по моему мнению, твое начало как-то бесцветно, вяло, не проникнуто художественным чувством и тактом.

— Много ты тут понимаешь! — возразил Цыпленкин с видимой досадой.

-- Понимаю не меньше твоего.

— Ну, это еще вопрос!

— Да, вопрос, не требующий ответа.

— Позволь спросить, где твои права на решительные приговоры в области искусства?

— Там же, где твои.

— Полно вам горячиться, господа,— прервал Тетерькин.— Для людей высшего тона это неприлично. Мне кажется, ты не прав, Петушков: начало, на мой вкус, очень хорошо.

— Сделай милость, не учи меня. Ну, что ты в литературе? Нуль, не более.

— Сам ты нуль! — проворчал Тетерькин,— такой же нуль, как и вся наша литература!

— Если так,— возразил Петушков,— то пишите двое повесть; я отказываюсь. Посмотрю, какой вздор без меня вы нагородите! Вычеркните, прошу вас, все, что принадлежит мне во вступлении к повести. Вот эти четыре строчки — это все мое.

Он указал мне пальцем на свою литературную собственность, и я ее вычеркнул.

— Мы и без тебя обойдемся,— сказал Тетерькин.— Ты на чем остановился? — спросил он Цыпленкина.— Позволь, теперь я буду продолжать. Прочтите, сделайте одолжение, на чем остановилась наша повесть.

Я прочитал: «Так отвечал Иван Иванович, вытащив из кармана пестрый коленкорový платок, обошелся с своим носом посредством платка и плюнул в сторону два раза».

— Хорошо! Извольте писать далее: «А ведь прелестна она, розанчик этакой, милашка! Обворожительная она, предмет твоего сердца, Иван Иванович!»— продолжал Архип Сидорович, усмехаясь и выставляя ряд кривых зубов. Тут он раскрыл свою табакерку, взял большую шепотку, сильно, с некоторым, известным свистом нюхнул и чихнул. И ему понадобился платок, и он проворно выдернул платок из кармана, только не коленкорový, а шелковый, оранжевого цвета с красными крапинками и разводами. «Желаю здравствовать»,— сказал, привстав со стула, Иван Иванович.— «Благодарю покорно»,— отвечал на то Архип Сидорович, также привстав со стула. Между тем и Иван Иванович сам чихнул в свою очередь.— «Желаю здравствовать»,— сказал на то Архип Сидорович.— И вы, если не ошибаюсь, чихнули?» — «Точно так, чихнул-с».

— Вот уж и вышел у вас вздор без меня! — сказал Петушков.

— Извини, это такой глубокий, артистический, *списанный с натуры момент, что я решительно не знаю...* — возразил Цыпленкин.— Молодец Тетерькин! Превосходно!

— А я говорю, что тут есть вздор.

— Укажи и докажи.

— Тетерькин надиктовал, что Иван Иванович и Архип Сидорович привставали со стульев, когда они чихали, но где же сказано, что они сидели друг против друга? Я понял так, что они оба стояли.

— Вольно тебе было так понять. Они сидели.

— Нет, извини, стояли.

— Это пустая придирка! Они сидели.

— Этого не сказано. Это доказывает недостаточность картины, бледность колорита, детскость артистического такта.

— Ну, ну, хорошо! Мы их посадим,— сказал Тетерькин.

— Да хоть положите их на пол, рядом, вашего Ивана Ивановича и Архипа Сидоровича, или поставьте их ногами вверх,— возразил Петушков,— а все они будут очень далеки от типов, пустые образы без лиц, куклы. Где вам без меня!

— Сам ты кукла! — вскричал, всплыв, Тетерькин.— С этой минуты

конец нашей дружбе, всем нашим отношениям. В первом критическом разборе я докажу тебе, что ты такое в литературе!

— Господа! Неприлично так горячиться. Не забудьте, что мы люди, понимающие тон лучшего общества. Послушай, Петушков: самолюбие в сторону. Согласись, что Архип Сидорович очень, очень хорош. Без всякой лести его можно *назвать смело лицом типическим*.

— Сам ты лицо типическое! Отвяжись от меня!

— Охота тебе, Цыпленкин, с ним спорить,— сказал Тетерькин.— Ты унижаешь себя, ты смешон.

— Я смешон? Думаю, что ты в тысячу раз меня смешнее. Я заступился за твоего Архипа Сидоровича, а ты... Нечего сказать, хорош ты!

— Провались ты сквозь землю с твоим Архипом Сидоровичем.

— Он не мой, а твой. Архип Сидорович — твоё создание. Я не привык присваивать себе, как некоторые, чужих заслуг.

— Это уж, я вижу, невыносимые личности! Я их презираю, но все-таки скажу, что Архип Сидорович — твоё лицо. Ты его в начале повести создал.

— Я сделал только очерк, контур, а ты дорисовал, вдохнул художнически в него жизнь. Архип Сидорович решительно твой — что ни говори! Бери его себе. Я и не такие могу создать типические лица, не такие пошлые характеры. Жертвую тебе Архипом Сидоровичем с руками и ногами.

— Очень нужно мне этого уroda! Навязывает, словно сокровище какое! Ну, что он за лицо, если правду сказать: просто дрянь!

— Ты, Тетерькин, сам теперь похож на Архипа Сидоровича.

— А ты на твоего Ивана Ивановича!

— Иван Иванович тоже отчасти твой. Я за него не отвечаю! Ты изменил мою первоначальную идею.

— Чем?

— А тем, что его заставил чихнуть. От этого совершенно изменилась его типическая физиономия.

— Какая придирка! Да он и у тебя чихнул.

— Неправда! Он у меня только плюнул. Это большая разница в артистическом отношении.

— А разве он у тебя не вынимал платка из кармана?

— Вынимал, но это еще не доказывает, что он чихнул.

— По-моему, так доказывает.

— И по-моему, также,— промолвил Петушков.

— После этого я не хочу иметь никакого дела с вами! — сказал глубоко оскорбленный Цыпленкин.— Такая недобросовестность невыносима! Прощайте! Я ухожу домой и надеюсь никогда не встречаться с вами более. Вынуть платок — это будто бы значит чихнуть!.. Неслыханная недобросовестность. Прощайте! Докропайте вашу повесть без меня, домалевывайте ваших уродов: Иван Ивановича и Архип Сидоровича! Посмотрим. Когда ваше произведение напечатается, я постараюсь услужить вам разбором. Мое почтение, Марфа Карповна! Прощайте, Софья Сергеевна! Извините меня! Вы видите, можно ли с этими людьми иметь дело. А еще называют себя литераторами.

... Цыпленкин ушел, надувшись.

— Какой несносный! — сказал Тетерькин.— Отделаю же я его при первом случае. Ну что ж, Петушков! Мы окончим повесть вдвоем?

— Пожалуй.

— На чем повесть остановилась, потрудитесь прочитать,— сказал Тетерькин, обращаясь ко мне.

Я прочитал: «Желаю здравствовать,— сказал на то Архип Сидорович.— И вы, если не ошибаюсь, чихнули?»—«Точно так, чихнул-с».

— Самовар подан,— сказал в это время слуга, отворив дверь комнаты...

...Когда мы отпили чай и возвратились в комнату, где был попугай, Марфа Карповна спросила меня:

— Скажите, пожалуйста, неужели все сочинители так сочиняют свои статьи, как эти господа? Да это сущий Содом и Гомор. И в повести-то у них бранятся, и между собою-то они ругаются. Только что за волосы не таскают друг друга. Спорят до упаду, кто плюнул, кто чихнул. Да, по-моему, кто бы ни чихнул, стоит ли об этом толковать. А они еще выдумали писать о всяком чиханье да печатать. Полоумные этакие! Ну такую ахиною давеча несли, что так и хотелось плюнуть. И плюнула бы, да побоялась. Подумала, что, пожалуй, запишут, окаянные, и меня в свою повесть...

... Я простился с Марфой Карповной и Софьей Сергеевной. Недели через две было в публичном саду гуляние. Я встретился там с Петушковым, потом с Тетерькиным и, наконец, с Цыпленкиным. Каждый из них имел со мною разговор. Передаю эти три разговора.

— А! И вы здесь гуляете! — воскликнул Петушков, увидев меня.— Хочу взять на себя тягостную и неблагодарную миссию критика.

...— А повестей писать уже не хотите?..

— Что повести! Я могу написать их дюжину в одну неделю. Быть критиком гораздо труднее. Я надеюсь сделать переворот в литературе. Хочу действовать на толпу, на массу и образовать ее вкус. Всем писателям я укажу свое место. Тетерькина и Цыпленкина просто уничтожу...

... Я раскланялся с Петушковым и поспешил уйти от него. Но, по пословице, из огня попал в пламя. Мне загородил дорогу Тетерькин.

... — Вы, конечно, не слышали, что я имею верную надежду получить место рецензента при одном журнале.

— Нет, не слышал.

— Это верно. Я тогда покажу себя, я тогда разберу всех наших писателей прошедшего и нынешнего столетия и докажу, что... одним словом, вы увидите, что я докажу. Это составит эпоху в нашей, до сих пор детской литературе. Я дал уже слово Бубенчикову раскрыть глаза толпе и поставить его на принадлежащую ему бесспорно степень первого современного поэта и первого прозаика. Вы, конечно, читали Бубенчикова? ...Бубенчиков мой короткий приятель. ...Это человек просто гениальный. Державин, Карамзин, Дмитриев перед ним нули. Увидите, какое он займет место в нашей литературе после моей рецензии. Зато Петушкова и Цыпленкина так отделаю, что они будут меня помнить...

... Когда я хотел уже совсем выйти из сада, меня кто-то ударил сзади, довольно неучтиво, по плечу. Я оглянулся и увидел Цыпленкина, расфранченного донельзя.

... — Я вам хочу сказать новость,— продолжал Цыпленкин.— Передайте ее при первом случае Софье Сергеевне. Скажите ей, что она скоро будет читать критики в одном журнале, такие критики, каких она, конечно, еще не читывала. Чистый вкус, артистический такт, художественное чувство, высший взгляд, неумолимое беспристрастие, мет-

кость приговоров — все, все будет в этих критиках. Иногда, кстати, допустится едкое остроумие и шутка — без этого нельзя, — но при всем том критика будет не то, что у нас до сих пор называли критикою. Подписываться будет псевдоним Беспардонский, или никто не будет подписываться, или же под этими критиками будут помещаемы буквы: А. Б., или В. Г., или же Д. Е., а может быть, Ж. З. — это еще не решено.

— Кто же автор этих будущих критик?

— Это еще секрет. Софья Сергеевна, впрочем, по слогу догадается. Этот критик раскроет глаза толпе, сделает общий переворот в литературе, докажет, что у нас только один истинный поэт и хороший прозаик — Погремушкин, а что все прочие самозванцы-литераторы гроша не стоят. Золотой посредственности спуску не будет. В особенности Тетерькин и Петушков будут демаскированы, отделаны, уничтожены. Какие они литераторы!.. Я твердо решил не писать более ничего, кроме критик. Советов ваших не требую. Я сам чувствую свое истинное призвание.

... Я, скорыми шагами выбравшись из сада, вздохнул, пригладил рукою свои седые волосы и подумал: «Не умели скрывать втроем, по их собственному выражению, — повестушки при пособии четвертого сотрудника — попугая, а хотят быть критиками, хотят управлять мнением публики, которую очень учтиво называют толпою, и мечтают произвести переворот в литературе, составить в ней своими особами эпоху!»

Маркиз Глаголь

3. РЕАЛЬНЫЕ КОММЕНТАРИИ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ХАРАКТЕРА

Действующие лица этой «повести» — «гоголисты». Их птичьи фамилии достаточно намекают на близость их к Гоголю. «Птичье имя» Гоголя было не раз предметом насмешки его самого, друзей и врагов. К В. А. Жуковскому Гоголь писал 12 ноября 1836 г. о том, как он «нацарапал... свое имя русскими буквами в Шильонском подземелье». «...Внизу последней колонны, которая в тени, когда-нибудь русский путешественник разберет мое птичье имя, если не сядет на него англичанин»*. П. В. Нащокин каламбурил в письме к Гоголю: «Если вы птица, Николай Васильевич, то точно небесная»¹⁰⁶. А «Северная пчела» за 1842 г. в № 210, возмущаясь переделкой «Мертвых душ» для сцены, сделанной без ведома Гоголя, заявляла свое беспристрастие: «Кто бы ни был автор, Гоголь ли или г. Куликов, все равно». В этом сопоставлении двух птичьих имен крылся, конечно, каламбур. Превращение героев из поэтов в критиков и обстановка светской гостиной, среди которой вначале предавались они непринужденному творчеству, также полны намеков.

В рецензии на «Мертвые души» Гоголя «Отечественные записки» (Белинский) писали: «Мы знаем наперед, что наши сочинители и критиканы не пропустят воспользоваться расположением многих читателей к чопорности и их склонностию находить в себе образованность большого света, выказывая при этом собственное знание приличий высшего

общества. Нападая на автора «Мертвых душ» за сальности его поэмы, они с сокрушенным сердцем воскликнут, что и порядочный лакей не станет выражаться, как выражаются у Гоголя благонамеренные и почтенные чиновники» («Отечественные записки», 1842, т. XXIII, № 7, стр. 9) * «Но мимо их, этих столь посвященных в таинство высшего общества критиканов и сочинителей; пусть их хлопочут о том, чего не смыслят, и стоят за то, чего не видели и что не хочет их знать». И вот в ответ на эту защиту вульгаризмов и диалектизмов гоголевского стиля Масальский, ревностно сражавшийся с Белинским¹⁰⁷, заявлял: «Эти критики, для придания себе веса и кредита, вздумали уверять всех то прямо, то намеками, что они проникнуты от головы до пяток аристократическим духом, что они проводят дни и чуть-чуть не ночуют в лучших гостиных...» («Сын отечества», 1842, ч. III, № 6, стр. 3). В том же духе упражнялась в остроумии «Северная пчела», осуждая восторг перед Гоголем «Отечественных записок» и «Литературной газеты»¹⁰⁸.

Таким образом, в «повести» Маркиза Глаголя комедийно представлены те литературные объединения, которые, увлекаясь поэтикой Гоголя, сосредоточились около «Отечественных записок» и «Литературной газеты». Масальский уже в рецензии на «Мертвые души» иронически предлагал Гоголю написать сатиру или комедию на критиков «натуральной» школы, уверяя, что они заключают в себе «пребогатый запас для сатиры и комедии». «Если бы вздумал Гоголь употребить этот запас в дело, то вышла бы презабавная комедия или превосходный сатирический роман. Его талант служит в том порукою...» («Сын отечества», 1842, ч. III, № 6, стр. 4). И вот вместо Гоголя осуществить эту задачу взялся сам Масальский. И в его пародии рисовка акта создания «натуральной» новеллы вбирает в себя клубок пародических намеков на критиков «Литературной газеты» и «Отечественных записок».

На «Литературную газету» указывает один из эпиграфов, избранных сочинителями,— изречение Шекспира: «Сделайте одолжение, читайте». Оно печаталось под миниатюрой начальной страницы каждого номера «Литературной газеты». И детали разговора поэтов о сюжете и приемах рисовки искривленно отражают взгляды «Литературной газеты». В обсуждении сюжета, когда выдвигается необходимость вывести безобразную невесту с миллионом или по крайней мере с двумястами тысяч приданого, помимо намеков на зрелую дочь повытчика из «Мертвых душ» и мечты Чичикова о супружестве с приданым, чувствуются отголоски таких заявлений «Литературной газеты»: «Эти изображения добродетельных лиц¹⁰⁹, идиллические анахронизмы редко удаются нашим писателям и всегда наводят скуку. А что мы видим вокруг себя? По большей части характеры маленькие, как губка, слабенькие, как вино с водою, щедушную, убогую природу, равно не способную ни для доблестных жертв, ни для сильных злодеяний. Одна, вовсе не возвышенная идея, одно, вовсе не доблестное чувство обладает всеми нами

¹⁰⁷ Ср. в «Сыне отечества» в отделе «Критика» обличения «Геростратиков и Покоурантов» (1842, № 2, стр. 14—22).

¹⁰⁸ «Северная пчела», 1842, № 158, «Журнальная всякая всячина».

¹⁰⁹ Борьба с добродетельными героями Гоголем начата в повести о двух Иванах: «Антон Прокофьевич был совершенно добродетельный человек во всем значении этого слова: даст ли ему кто из почтенных людей в Миргороде платок на шею или исподнее,— он благодарит; щелкнет ли его кто слегка в нос,— он и тогда благода-

более или менее. Это как-нибудь нажиться и обеспечить свое существование в обществе.

Нам нужно золото, золото, золото:
Копите золото без конца!..

Разве тут мало пищи комическому вдохновению?..» («Литературная газета», 1842, № 23, стр. 471). Отсюда требование героев-приобретателей, ростовщиков, карьеристов.

Но еще яснее делаются стрелы, направленные против «Литературной газеты», в споре литераторов о «грязных выражениях». «Все сальности я бы исключил... — говорит Петушков. — Сальности выходят уже из моды». И такие же дефекты в стиле Гоголя находила «Литературная газета»: «... Каждое слово обрисовывает у него или характер, или картину; но рассказ его не чужд также и тех грязноватых шуточек, без которых Гоголь легко мог бы обойтись, несколько не во вред своему остроумию и живописному слогу. Такова, например, шутка о будничнике, который, поймав у себя на воротнике какого-то зверя, казнил его у себя на ногте...» («Литературная газета», 1842, № 23, стр. 476).

Еще более явственны в пародии кивки в сторону «Отечественных записок». Большую веселость в стане литературных противников Гоголя возбудили такие слова Белинского: «Знаем, что чопорное чувство многих читателей оскорбится в печати тем, что так субъективно свойственно ему в жизни, и назовет сальностями выходки вроде казненного на ногте зверя; но это значит не понять поэмы, основанной на пафосе действительности, как она есть» («Отечественные записки», 1842, т. XXIII, № 7, стр. 9) *. Маркиз Глаголь отзывается на это замечание. Выступая на защиту внедрения в стиль ругани и словесных формул, выражающих плевок и тому подобные движения, литераторы убеждают дам: «Вы не понимаете тут красоты этой пластической, наглядной, осязательной манеры... Есть тут... пафос действительности...»

Нападки на Белинского легко раскрыть и в обсуждении статьи, в которой заключались «полная идея современности, развитие новых взглядов и стремление к прогрессу», и в передаче планов сварливых критиков, которые намерены «составить эпоху в нашей до сих пор детской литературе» и возвеличить над всеми писателями Бубенчикова или Погремушкина. Любопытны насмешки над стилем статей Белинского, которые называются «сочинениями в новом роде», «должно быть, переводами с иностранного». И эти пародические намеки являются отражением критических замечок Масальского и вообще представителей старого лагеря¹¹⁰. Здесь были глумления и над привязанностью Белинского к варваризмам, и над его риторическим пафосом, столь близким к стилю Бенедиктова и Марлинского, которых сам великий критик порицал. Масальский в «Сыне отечества» (1842, ч. II, № 3), рецензируя сочинение Н. Н. Загоскина «Кузьма Петрович Мирошев», пародирует и ту и другую форму стиля Белинского — и философские рассуждения и риторически-взбитые метафорами тирады. Так, «подделываясь под тон

¹¹⁰ См. «Северная пчела», 1842, № 285, стр. 158 и др. Ср. в водевиле П. А. Каратыгина «Натуральная школа»: «Натуральная школа — значит школа натуральная. Ее принцип и доктрина должна быть абсолютно социальная, ее новизнат анализирует мелочные личности, ее реакции и филистерские воззрения заключаются в нормальной субстанции, а субъективность человеческой замкнутости — в естественной непосредственности...» **

мадагаскарских писателей», он философствует об адмиралтейском шпице: «Взятый в самом себе, как проявление обособленной идеи, в бесконечно-конечной сущности, он не может быть понимаем в моменте развития для себя и по себе, и отсюда, как процесс, как современное выражение индивидуальной художественности, в силу акта стремления объективной периферии к субъективному центру сходящейся в одну точку, становится как бы напряжением живого и целостного организма...» («Сын отечества», 1842, ч. II, № 3, «Критика», стр. 14). А в другом месте той же статьи Масальский, извлекая несколько цитат из «Литературных мечтаний» Белинского (не называя, конечно, ни автора, ни произведения), комментирует их стиль: «Каков слог! Каков критик, разбранивший Марлинского за вычурность, Карамзина за риторическую шумиху, Державина за невежество и уничтоживший всех русских писателей и всю русскую литературу!» (стр. 18). И далее передается отрывок из «Литературных мечтаний»: «Развалины... не замечая переворотов, совершавшихся перед их глазами, даже при роковом переходе через Березину, взмоستившись на сук дерева, окостенелою рукою завивали свои букли и посыпали их заветною пудрою, тогда как вокруг них бушевала зимняя вьюга мстительного севера и люди падали тысячами... Итак, французы, слишком пораженные этими великими событиями... перестали прыгать на одной ножке...»¹¹¹

«— Вот как надобно писать! Тут нет ни риторической шумихи Карамзина, ни незнания Державина, ни вычурности Марлинского» («Сын отечества», 1842, ч. II, № 3, «Критика», стр. 18).

Так, пародия Маркиза Глаголя одной стороной своей задевает теоретиков и идеологов «натуральной» школы, группировавшихся около «Отечественных записок» и «Литературной газеты», указывая на разногласия среди самих «натуралистов», и силится в кривом отражении сконцентрировать те черты поэтического стиля и те принципиальные взгляды, которые ложились в основу поэтики «натурализма». С этой целью воссоздается в пародийных тонах вся полемическая атмосфера, которая сгустилась вокруг «Мертвых душ» Гоголя. Поэты горделиво утверждали за своими творениями те достоинства, в отсутствии которых упрекала Гоголя враждебная ему критика.

Так, Тетеркин «чертит характеры, которые будут типы, не образы без лиц, не китайские тени, не куклы». А Полевой писал про «Ревизора» и «Мертвые души»: «...лица — уродливые гротески, характеры — китайские тени» («Русский вестник», 1842, № 5, стр. 61). Булгарин также видел в произведениях Гоголя «истуканы небывалых существ» («Северная пчела», 1842, № 279). Напротив, стоявшие на страже поэтики «натуральной» школы «Отечественные записки» объявили «образами без лиц», куклами¹¹² те воспроизведения природы, в которой отражалась сентиментальная идеализация.

В критике видов современного новеллистического творчества и в патетических возгласах Тетеркина: «Я не хочу следовать ни одному роду. Пусть будет наша повесть безродная...» — слишком явственно звучат перевернутые наизнанку отголоски того возмущения, которое вызвало название «Мертвых душ» поэмой. «Это поэма совершенно нового роду», — смеялся Сенковский в «Библиотеке для чтения» (1842, т. 4)

¹¹¹ Ср.: В. Белинский. Соч., т. I. М., 1872, стр. 80—81*.

¹¹² «Отечественные записки», 1842, т. XX.

И заглавие повести, которую сочиняют литераторы, — «Дурак», с пародическим подзаголовком — сначала «Идея», потом «Мечта»¹¹³ — насыщено иронией таких отзывов о «Мертвых душах» «Русского вестника»: «...лица в них все до одного небывалые преувеличения, отвратительные мерзавцы или пошлые дураки...» («Русский вестник», 1842, № 6) или самого «Сына отечества»: «Все лица автора, начиная с героя, или плуты, или дураки, или подлецы, или невежды и ничтожные люди»¹¹⁴. В соответствии с этим находится и предложение Тетерькина «прибавить тут еще трех или четырех каких-нибудь подлецов, взяточников, буйнов или глупцов, только отделать их самым поэтическим образом».

Чрезвычайно симптоматичны также намеки на близость избранного жанра к поэтике «неистой» школы. Они кроются как в сопоставлении заглавия «Дурак» с ему подобными: «Безумный, Дурочка, Помешанная, Сумасшедшая, Исступленный» (ср., например, в «Касимовских повестях и преданиях», писанных А. А. Павловым, ч. 1, 1836: «Могила безумной»), так и в предложении одного из литераторов — в заключение «погубить героя и героиню, бросить их обнявшихся с судорожным хохотом в пропасть». Мысли о близости поэтики Гоголя и «натуральной» школы к «неистой словесности» усердно развивал Н. Полевой: «Романы Диккенса, неистовые романы новейшей французской словесности исключаются из области изящного... Ни слова о том, достойны ли внимания, истинного дарования, истинного художника отвратительные предметы кабаков, острогов, игорных домов, картины позора, бедности, гибели человечества, если их самих, без эстетической цели при изображении их, будет иметь целью художник. Кто станет утверждать противное, мы возразим ему, что после сего восковое изображение гниющего трупа, картина пьяницы, которого рвет и дергают судороги с похмелья, могут быть предметами искусства? Вы говорите, что ошибка прежнего искусства состояла именно в том, что оно румянило природу и становило жизнь на ходули. Пусть так, но, избирая из природы и жизни только темную сторону, выбирая из них грязь, навоз, разврат и пороки, не впадаете ли вы в другую крайность и изображаете ли вы верно природу и жизнь?..» («Русский вестник», 1842, т. VI, стр. 42). Сходным образом рассуждал потом Сенковский: «В «Мертвых душах» ...есть страницы, где этот талант сильно похож на талант знаменитого английского юмориста Диккенса... Насчет грязи наш Гомер может дружески пожать руку английскому Сервантесу...» («Библиотека для чтения», 1842, т. 57, стр. 24—25).

Вместе с тем подчеркивания, что «высокий лирический смех» связан с изображением грязи, ведут к таким издевательствам «Библиотеки для чтения»: «Понимаете ли вы, что это значит? что значит высокий смех? А этот «какой-то особенный воздух», который Петрушка разносит по всей поэме, именно и есть «высокий смех», главный источник «высокого восторженного смеху!» («Библиотека для чтения», 1842, т. 53, отд. VI, стр. 32). И в другом месте: «Ха, ха, ха! расхохотался я без памяти...

¹¹³ Ср., впрочем, заглавия в «романтически-ужасном» жанре: «Повести мечты» П. Машкова, ч. I—III, 1833—1834.

¹¹⁴ «Сын отечества», 1842, ч. III, № 6, стр. 11. Ср. у Гоголя в «Мертвых душах»: «...многие читатели... укорят автора в несообразности или назовут бедных чиновников дураками, потому что щедр человек на слово: «дурак» и готов прислужиться им двадцать раз на день своему ближнему...»

...Видите ли, почтеннейший читатель? Слышите ли? Вот это и есть «высокий, восторженный смех», равный высокому лирическому движению» (стр. 33). В такой восторг привела Сенковского сцена с каплей, готовой упасть у Фемистоклюса из носа.

Спор о «типических физиономиях», характеризующий общее у всех последователей Гоголя в 40-е годы тяготение к живописанию «типов»¹¹⁵ и представляющий центральную проблему поэтики «натурализма» этого времени, является все же откликом насмешек Сенковского над героями «Мертвых душ»: «Так это у вас русский тип?» — с изумлением спрашиваете вы меня. — «Точно так-с», — отвечаю я, сняв шляпу и кланяясь вам. — «В нашей поэме всё типы...» (стр. 42); «... всё копии с природы, всё создания, по словам «нашей поэмы». Вы, разумеется, этого не понимаете. Писать с природы — великое искусство» (стр. 45—46).

Связь с отрицательными рецензиями на «Мертвые души» в повести Маркиза Глаголя обнаруживается не только в рассуждениях Петушкова, Цыпленкина и Тетерькина об основах новой поэтики, но и в общем характере стилистического пародирования. С одной стороны, обнажается риторика патетической декламации в стиле Гоголя, те, по выражению Сенковского, «беззвучно-трескотные тирады», от которых предостерегали Гоголя, советуя ему оставить в покое «вьюгу вдохновения», и Полевой и Масальский. А Сенковский под влиянием высокого пафоса Гоголя, шутовски «упадая на колени перед первым из современных поэтов», восклицал: «О, глубокий философ!.. вития и философ!.. Уж когда наш новый Гомер попадет на и ную ч уд ную ст р у ю и станет ораторствовать, то забредет пряمهонько, черт знает куда...» («Библиотека для чтения», 1842, т. 53, отд. VI, стр. 39). С другой стороны, в пародии выпячивается характерное для стиля Гоголя пристрастие к нагромождению комических деталей низкого порядка, к вульгаризмам, перешедшим к Гоголю отчасти из предшествующей русской литературной традиции, которую современники связывали с именами Измайлова и Нарезного, отчасти из журнально-газетной смеси, отчасти прямо из вульгарного анекдота, который подвергся оригинальной художественной переработке в творчестве Гоголя.

Рецензент «Сына отечества» Масальский, отрицательно относясь к «приемам низкого, балаганного комизма» в «Мертвых душах», сожалеет о том, что Гоголь «для возбуждения смеха свою художественную кисть обмакивает в грязные, недостойные краски» («Сын отечества», 1842, № 3, стр. 19) и берет под свою защиту дам, которые не говорят, как желает автор: «Я высморкалась», «я вспотела», «я плюнула», «этот стакан во-

¹¹⁵ Ср. у Панаева «Рассказы без начала и без конца» («Литературная газета», 1844, № 1, стр. 4): «Молодой человек, говоря модным словом, — типическое лицо (ведь мы все теперь пишем типы и считаем себя типическими писателями)». Л. Брант («Опыт библиографического обозрения ...». СПб., 1842) дает совет: «Пора бы перестать типовать офицеров и чиновников...»

В серии «Наши, списанные с природы» (1842) автор очерка «Барышня» пишет: «Пожилая девушка — не тип, а несколько типов. С одним из них, носящим имя барышни, намерен я познакомиться...»

«Современник» (1848, № 1) писал в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» о принципах «натуральной» школы: «...нужно было обратить все внимание на толпу, на массу, изображать людей обыкновенных... Тут все дело в типах, а идеал тут понимается не как украшение (следовательно, ложь), а как отношения, в которые автор ставит друг к другу созданные им типы, сообразно с мыслию, которую он хочет развить своим произведением» (стр. 17—18) *.

няет» (стр. 23). Те же мысли «Русский вестник» развивает так: Гоголь «рад, когда найдет какое-нибудь пахучее сравнение; он недоволен простою карикатурою, — он чертит уродливости — он рад повторять все лакейские и трактирные слова и сам с наслаждением подлаживать под манер их!» («Русский вестник», 1842, № 6, стр. 44).

Таким образом, в пародии Маркиза Глаголя нам вырисовывается своеобразная проекция восприятия художественных приемов «Мертвых душ» литературными староверами. И узнавание объекта пародии достигается не только путем сопоставления разговоров сочинителей с суждениями критических статей о «Мертвых душах», но и путем находок в «повести» кусков из самой поэмы Гоголя. Обнаженно внедряются в принципиальные пререкания писателей цитаты из «Мертвых душ» о «лирическом смехе», протест против выбора в герои «добродетельного человека», запрет красавиц.

«Мечта» о «дураке», которую сочиняет трио, не только передает общие черты высокой декламации и повествовательного сказа Гоголя и их перебор, но полна почти перифразами из произведений Гоголя. Зачин «мечты» напоминает начало «Сорочинской ярмарки», где воспевается «полное сладострастия и неги» малороссийское лето. Образ «орла, ширяющегося по небу»¹¹⁶, как символ души пародически взят из того «высокого» места «Мертвых душ», где рисуется «прекрасный удел писателя», показавшего прекрасного человека и «вырастающего от этого в сознании современников над всеми гениями мира, как парит орел над другими высоколетающими». Из «Мертвых душ» перенесены также «фрак брусничного цвета», «коротенькие канифасные вздернувшиеся брюки» и «дамски-нежное» выражение: «обошелся с своим носом посредством платка»¹¹⁷.

4. ВОПРОСЫ АРХИТЕКТониКИ В ПАРОДИИ

После выяснения фона (литературного), на котором создалась пародия Масальского, и ее принципиальных эстетических предпосылок естественно поставить вопрос: какие явления стиля Гоголя (и шире — поэтики «натуральной» школы) в ней пародически обнажены? Прежде всего, конечно, необходимо коснуться вопроса об архитектонике «натуральной» новеллы в той мере, в какой система архитектурных

¹¹⁶ Ср. у Пушкина в «Воспоминаниях в Царском Селе» о Державине:

Ширяясь крылами,
Над ним сидит орел молодой.

Вместе с этим в этом образе можно видеть намеки на связи гоголевского «высокого» стиля с архаическими традициями, которые отмечались Сенковским. Ср. у Державина в стихотворении «Утро» (стих. 90-й): «Над ними в высоте ширяется орел» (*Г. Р. Державин. Соч., т. II. СПб., 1865, стр. 220*). Панаев в своих «Литературных воспоминаниях» описывает лекцию Кречетова о Державине: «Державин высоко парит, как орел, и гордо ширяет в поднебесьи...» (Литературные воспоминания и воспоминания о Белинском». СПб., 1876, стр. 7).

¹¹⁷ Ср. у Григоровича в «Петербургских шарманщиках»: «...стены и потолок усеяны теми приятными насекомыми, которые пользуются чеством носить название, одинаковое с известным европейским народом. (Я выразился бы проще: но боюсь людей, не привыкших сморкаться там, где есть возможность «обойтись посредством платка».)» *.

сцеплений словесных масс предопределяет чередование разных форм стилия. Набор несвязных эпиграфов хотя и намекает на имитацию хаотического распада композиционных частей, однако не прикреплен неразрывно к предустановленной системе архитектоники и не «ведет свой род» от Гоголя. Еще П. М-ский (Юркевич) в рецензии на «Миргород» («Северная пчела», 1835, № 115, стр. 459), осуждая «два самые странные эпиграфа», приданных этой книге автором, замечал: «Нынче в моде щеголять странностью эпиграфов, которые не имеют ни малейшего отношения к книге».

В архитектонике «мечты» о «дураке» искривленно отражены лишь три характерных для Гоголя приема построения.

1. Внезапность и психологическая неоправданность патетического подъема речи, которая, взволнованно кружась среди напряженно-эмоциональных интонаций, организующих сложные синтаксические сцепления, и пестрой символики многочисленных «высоких» эпитетов, эмоциональных сравнений и метафор, опять стремительно, с высоты лирического пафоса морально-философских тирад и элегических дум, ниспадает в вульгарный стиль, внимательно регистрирующий комические детали. Эта патетика характерна для «вступления».

2. Выдвинуто тяготение к «драматической форме», к непрестанному воспроизведению диалогов¹¹⁸, причем роль повествователя тогда низводится до регистрации сопровождающих разговор движений, до «ремарок» режиссера. Здесь особенно любопытно подчеркнутое устремление начинать новеллу «прямо с разговора».

В самом деле, диалог у Гоголя в построении новеллы играет исключительную роль. Та косная разговорно-речевая стихия, эстетическое использование которой было одной из революционных забот Гоголя, особенно рельефно свой репертуар гримас и эффектов нескладицы могла выказать в перебое реплик комических персонажей. Поэтому, например, в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» вслед за первой главой, где речевые представления и эмоции, переливы тональностей, нарушение семантически-прямого движения сказа эмоционально-алогическими словесными скачками, сложная игра приемами эмоционально-взволнованной, беспорядочной речи и логически-стройного, последовательного рассуждения и описания (которые как бы взаимно проникаются и переплетаются, разрушаясь) сосредоточивают на себе все внимание, вдруг во второй главе наступает резкий обрыв повествовательного тона: рассказчик, смешивший читателя изломами речи, сходит со сцены.

Начинается описание с характерным для Гоголя перемещением имен из категории вещи в категорию одушевленности, путем сочетания их с глагольными метафорами динамической насыщенности. Элементы речевого воспроизведения в повествовании затушеваны синтаксическими формами письменного языка. И вся вторая глава превращается в драматическое действие, в «диалог», состоящий из двух явлений, из двух сцен, которые даже внешне отделены ремарками автора. И эти примечания автора сами решительно указывают на комедийный характер произведения: «Вся группа представляла сильную картину... это была

¹¹⁸ О диалогической форме речи как существенном элементе «натуральной» новеллы см. в кн.: *Käte Friedemann. Die Rolle des Erzählers in der Epik.* Leipzig, 1910. Ср. также у К. Леонтьева в книге «О романах Л. Толстого» (М., 1911).

необыкновенная минута, спектакль великолепный, и между тем только один был зрителем...»

Таким образом, даже на этом примере при беглом его обзоре легко указать, насколько остро пародист отметил композиционное значение диалога в новеллах Гоголя. Впрочем, и многие другие современники Гоголя — Плетнев, Шевырев¹¹⁹, Андросов — говорили об этом. И вместе с тем «драматический» зачин от Гоголя перешел вообще к «натуральной» новелле, сделавшись ее каноническим началом.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» главы, в которых разрывалось прямое движение сюжета, начинаются с разговора:

«Сюда, Афанасий Иванович! Вот тут плетень пониже, поднимайте ногу, да не бойтесь: дурень мой отправился на всю ночь с кумом под возы...» Так грозная сожительница Черевика ласково ободряла трусливо лепившегося около забора попovichа...» (начало VI главы в «Сорочинской ярмарке») ¹²⁰.

В «Майской ночи» (в главе II «Голова») после патетического введения, романтически воспроизводящего пейзаж украинской ночи, «действие» опять имеет тот же зачин:

«Да, гопак так не танцуется! То-то я гляжу, не клеится все. Что ж это рассказывает кум?.. А, ну: гоп-трала, гоп-трала! Гоп, гоп, гоп!» Так разговаривал сам с собою подгулявший мужик средних лет, танцую по улице» ¹²¹.

«С драматической формы» начинался и «Тарас Бульба». Так же вовлекались в описание «Невского проспекта» художник Пискарев и поручик Пирогов.

А вот отголоски этого композиционного приема в новеллах «натуральной» школы:

«Тс! тс! шш! шш! Экой народец какой! Васька, да что же это такое? Разве ты не можешь пройти, не задев за что-нибудь! Мало бьют вас, бестии!.. Нечаянно? Нечаянно? Да еще бы нарочно! Шш! Шш! Шш!.. О, господи, боже мой! Чувства никакого нет в этом народе, решительно никакого!..»

Так, качая головою, шептал человек низенького роста, толстенный, с крошечными глазками, с огромной лысиной, прохаживаясь на цыпочках взад и вперед по комнате» («Прекрасный человек» Ивана Панаева) ¹²².

«Кошелек» Ивана Панаева ¹²³ открывается этим же приемом:

«Ах, тетушка, как хорош ваш Петербург!.. Господи боже, как хороша ваша Нева, тетушка!»

Так говорил в «лирическом жару» молодой человек «с цветущими ланитами и устами», с простодушным взглядом, в длинном, гораздо ниже колен, сюртуке, настоящий представитель деревенского быта.

Зачин главы IV, «из которой читатель выведет много нравственных

¹¹⁹ Ср.: «Москвитянин», 1851, ч. I: «Никто из комиков наших не доводит нелепости речи до такой чудной поэзии, до какой доводил ее Гоголь».

¹²⁰ Ср. зачин глав III, IX, XII в ней же.

¹²¹ Ср. такое начало глав III, VI в «Ночи перед Рождеством»: «Так ты, кум, еще не был у дьяка в новой хате?— говорил казак Чуб...» или: «Утонул ей-богу, утонул!.. лепетала толстая ткачиха...»

¹²² И. И. Панаев. Первое полн. собр. соч., т. II. СПб., 1888.

¹²³ «Альманах на 1838 год».

заклучений», в повести М. Достоевского «Господин Светелкин»¹²⁴ звучит так:

«— Погодите, не начинайте, маменька. Прежде, нежели вы мне объявите о своем важном открытии, о своем секрете, от которого, как вы говорите, много зависит, я должен, я считаю своей обязанностью, я, наконец, вправе и пр. и пр. сказать вам тоже два слова по секрету, одним словом, сообщить вам новость, которая, вероятно, поважнее вашей».

Всю эту длинную тираду проговорил не кто иной, как Дмитрий Филиппович Уховерткин — так, по крайней мере, мы будем называть его всякий раз, как он явится на сцену, — в небольшой гостиной, во втором часу пополудни того же самого утра, сидя на диване возле своей матери».

Так же начинается четвертая глава повести «Адам Адамович» («Москвитянин», 1851, № 18, сентябрь, кн. 2), имеющей, между прочим, «эпиграф из Гоголя»: «Что-то буколического много, Шатобрианом пахнет».

«Чтобы вас медведь заел и с охотой-то! Эх, взбудоражила нелегкая чем свет!.. Дался Дениска в лапы: хомутай его ни свет, ни заря!..»

Такую речь держал единственно для самого себя чеботарь Дениска, направляя шаги к конюшне и протирая едва глазающие, заплывшие со сна очи» (стр. 242—243).

Из повести Основьяненка «1842 год в провинции» («Отечественные записки», 1843, т. XXVII, стр. 74):

«— Ох, как вы бессовестно поступили со мною, кумушка любезная! Видели мои заботы и хлопоты, такую сказали весть, что я совершенно без рук и без ног, ни с места сойти, ни взяться за что решительно не могу...»

Все это говорила Ульяна Ивановна, хозяйка в доме, готовившаяся принимать гостей-соседей, хоть и незваных, но, наверное, ожидаемых из-за тридцати верст и далее...»

В повести «Быль не быль, да и не выдумка» (сб. «Литературный вечер». М., 1844) вторая глава имеет такой зачин:

«— Сергей Семеныч?

— А?

— Сергей Семеныч?

— А?

— А ведь сад-то ваш не то чтобы очень, да и беседка-то, бог знает, так себе, порядочная.

— Лжешь, братец.

— Право так, ей-ей так, я не лгу.

— Да почему же не порядочная?..»

Так обыкновенно начинал свой разговор Макар Лукич Чайкин, чтобы заставить себе отвечать Сергея Семеновича Толстопузова...» (стр. 286—287).

Драматический зачин «натуральной» новеллы был не только своеобразным приемом развертывания действия с середины (ср. композицию «Мертвых душ», где характеристика героя дается в конце с обнажением нарочитости этого приема: «Доселе, как читатель видел, ему (автору.— В. В.) беспрестанно мешали то Ноздрев, то балы, то дамы,

¹²⁴ М. Достоевский. Собр. соч., т. 1. Пг., 1915, стр. 166.

то городские сплетни, то, наконец, *тысячи тех мелочей, которые кажутся только тогда мелочами, когда внесены в книгу, а покамест обращаются в свете, почитаются за весьма важные дела. Но теперь отложим совершенно все в сторону и прямо займемся делом...»*).

Вся новелла в 40-е годы начинается, если можно так выразиться, драматизоваться. Она строилась как ряд драматических эпизодов, пестрых диалогов между действующими лицами, с детальным воспроизведением (в форме ремарок) обстановки, поз, движений и портретов героев. От этих ремарок, которые должны усиливать иллюзию объективного воссоздания «натуры» и поэтому не сочетались с навязчивой имитацией сказа (как в «Мертвых душах», в повестях и романах А. Писемского, Михайлова, отчасти у И. Панаева и др.), автор иногда себя отделял. Так, в «Мертвых душах» писательское «я» патетически комментирует, играя контрастами, и оценивает с точки зрения гражданского сентиментализма «натуральный» мир.

3. Резкая смена разных форм речи, разрыв патетических частей осколками диалога, которые, в свою очередь, обставлены ремарками автора,— все это создает впечатление случайной сцепленности отрезков, лишь внешне приложенных один к другому. И эта мозаичность произведений Гоголя, характерная для композиции не только цельных повестей, но и отдельных глав «Мертвых душ», в пародии подчеркнута как специфическая особенность «натуральной» новеллы.

Для иллюстрации этого приема и его композиционно-сюжетных функций следует привести примечание автора к повести «Быль не быль, да и не выдумка»: автор считает обязанностью объяснить читателю, который, «пробежав эту повесть, найдет ее неполною, что с этою повестью случилось некое весьма странное происшествие. Когда первые ее листки были уже в печати, в последних, остававшихся еще у автора, оказался весьма ощутительный недостаток; пошли ль они на обертку или просто где-либо завалялись? Но в портфеле не нашлось: средины четвертой главы, означенной в повести ошибкою под № VI, V главы, конца VI, означенной под № V, VII, VIII и IX. Между тем типография прислала за оригиналом, посланный ее стал над душой автора, вынь да положь ему оригинал, хоть что хочешь! Пересочинять вновь дело трудное и не всегда удобоисполнимое; вместо самых глав поставить одни принадлежащие им цифры и вместо потерянных частей глав поставить одни точки казалось для посланного совершенно недобросовестным, тем более что у нас сохранилась какая-то удивительная нелюбовь к этим точкам и пропускам; мы видим под ними совсем не точки и не пропуски, сделанные самим автором, а что-то такое, что объяснить весьма трудно. Нечего делать: оставалось как-нибудь помочь горю, и помочь очень наскоро. Автор решился признать потерянные листки как бы вовсе не существовавшими и прибавить к оказавшимся налицо шестую главу, т. е. начатое повестью окончить плохим водевилем. Плохо, правда, но автор утешает себя тем, что и не в таких случаях и не с такими, как он, писателями сплошь да рядом бывает: начнут за здравие, а окончат за упокой, да еще никто не смеет и намекнуть им об этом» («Литературный вечер». М., 1844 стр. 337—338).

В этом рассуждении важна не первая его часть, а заключительные строки. В самом деле, об архитектонике с нарушением логической связи частей, с тенденцией «натуралистов» «придумывать вместо

развязки середину или что-нибудь в этом роде» ясны свидетельства еще с половины 30-х годов (и даже раньше). В повести о Шпоньке предисловие Рудого Панька, комически объявляющее причиной отсутствия конца в новелле истребление «писанных слов» старухой при выпечке пирожков, раскрывало и один из источников, откуда пошли некоторые вариации этого приема. Это предисловие, несомненно, находится в связи с соответствующими замечаниями предисловия к роману Вальтера Скотта «Приключения Нигеля». Влияние Стерна и Байрона укрепляло тенденцию мозаической лепки кусков.

Но эти приемы в «натуральной» новелле 40-х годов получили новое функциональное обоснование. Происходило смешение жанров. Вырабатывались синкретические формы. Драма, водевиль, фельетон вливались в новеллу. Конечно, и тут были отражения тех веяний, которые назревали в 30-е годы. Так, драматизация в новелле была лозунгом «вальтер-скоттиков».

Аполлон Григорьев писал о том, как поразила эта сторона техники Вальтера Скотта русских читателей: «Вообще, как-то форма изложения — действительно, новая и притом драматическая у шотландского романиста — отталкивала от него старое читавшее поколение. «Как пойдет он эти разговоры свои без конца вести,— говаривал мой отец,— так просто смерть, право» — и пропускал без зазрения совести по нескольку страниц. Вырисовка характеров, к которой Вальтер Скотт всегда стремился, его не интересовала. Ему — как и множеству тогдашних читателей — нравилась всего более в романе интересная сказка»¹²⁵.

Но в «натуральной» новелле происходила коренная перестройка жанров, хоть связанная с литературными исканиями 30-х годов, но резко осложненная и внутренней борьбой между русскими продолжателями гоголевских традиций, и необычайной противоречивостью художественных устремлений самого Гоголя, и резкими влияниями с Запада, главным образом французской литературы.

Отметая сложные сюжетные построения, новелла 40-х годов компонуется как сцепление драматических «сцен с натуры» и «физиологических очерков», иногда с примесью патетических тирад, проникнутых духом гражданского сентиментализма. Отрицается классификация литературных жанров, канонизированная учебниками риторики. И создаются «безродные» произведения. Или опрокидываются привычные обозначения жанра. В этом аспекте надо воспринимать и название «Мертвых душ» поэмой, как и затем вызов Гоголю Достоевского — название «Двойника» «петербургской поэмой».

В организации нового типа новеллы центральное место занимают описания и диалог. Сказовая новелла сохраняется лишь у тех групп «натуралистов», которые примыкали к Ф. Достоевскому или Далю. Вообще же роль сказа начинает падать. При его посредстве продолжают входить в литературу новые формы диалектической лексики, за ними новые «предметы», новые сюжеты. Но они сразу же теперь всасываются в норму литературной повествовательно-письменной речи.

В 40-х годах увлекает рисовка «типических» физиономий. А сказ по существу мешал разнообразию типов, так как концентрировал в себе комические возможности устного говорения. Герои говорили так же,

¹²⁵ А. Григорьев. Мои литературные и нравственные скитальчества.— Полн. собр. соч. и писем, т. 1. Под ред. Вас. Спиридонова. Пг., 1918, стр. 91.

как рассказчик. Поэтому чаще им надо было молчать. Они воспроизводились, как марионетки, утопая в комическом мире вещей. В комической новелле 30-х годов, примыкающей к Гоголю,— масса вещей, но мало «героев», нет «типов», кроме рассказчиков. А рассказчики — чаще всего лишь ярлыки, прикрывающие стилистические эксперименты. В 40-х годах потребовались «типы» среди объективно данной обстановки.

Они должны были говорить. Диалог как средство динамизации характера и развития сюжета требовал иного оформления, чем речи комических марионеток ранней «натуралистической» новеллы, служившие аккомпанементом комических поз. И вот сказ 30-х годов рассыпается теперь на диалогические отрывки и детальные «микроскопические» описания.

5. ПРОБЛЕМЫ «НАТУРАЛЬНОГО» СТИЛЯ В ПАРОДИИ МАСАЛЬСКОГО

Случайность композиционных отражений говорит за то, что главной мишенью Масальского были *стиль* Гоголя, организация языковых средств в рамках несложных словесных объединений и *манера рисовки типов*.

§ 1. *О патетической речи в «натуральной» новелле.* Прежде всего пародированы «беззвучно-трескотные» тирады — патетическая речь Гоголя. Она представлена как вереница бессвязно нагроможденных патетических вопросов, прерываемых горестными лирическими размышлениями. В «символике», их организующей, выделены такие приемы словоупотребления у Гоголя:

А. Пародирована романтическая эротика описаний природы: «Видали ли вы, когда улетученный вихрь... *целует черные облака* и когда он... мчится, крутя пыль и *взвивая ее, словно кудри красавицы*, когда, *полный неги и восторга, он упоительно нежится на персях холодной земли, и небосвод... нашептывает слова неги и свежительного упоения*».

Эти формулы любовных восторгов, ставшие уже во время Гоголя романтическими клише, Гоголем в ранний период творчества как бы накладывались на все «явления природы», определяя символику пейзажа. При этом предметный смысл этих символов был совсем затенен. Растворяясь в волнах эмоциональных интонаций и сложных ритмических переходов, он не вызывал представления о несоответствии непосредственных значений слов воплощенным в них образам. В пародии этот разрыв подчеркнут путем присоединения напряженно-эмоциональных эпитетов и эротических предикатов к таким вещным именам, которые их не апперцепируют¹²⁶, и посредством тавтологического нагромождения символов.

Любопытно, что Полевой еще в рецензии на «книжку первую» «Вечер на хуторе близ Диканьки» («Московский телеграф», 1831, № 17) называл «высоко-беспонятным летанием» стиль гоголевских пейзажей.

¹²⁶ «...Улетученный вихрь... неуловимый как мечта, как мысль, мчится, крутя пыль... словно кудри красавицы...» И сюда же непосредственно присоединяется контрастно-непредставимое обстоятельственное предложение, которое предназначено к раскрытию и восполнению этих образов: «...когда, полный неги и восторга, он упоительно нежится на персях холодной земли...»

И одно из возмущивших его мест находит параллели в пародии Глаголя:

Как томительно-жарки те часы, когда
подень блещет в тишине и
зное, и голубой, неизмеримый океан,
сладострастным куполом
нагнувшийся над землей, кажется, за-
снул, весь потонувши в неге, обнимая
и сжимая прекрасную в воздушных объ-
ятах своих!¹²⁷.

Видали ли вы, когда улетученный вихрь...
целует черные облака... когда, *полный неги*
и восторга, он уповательно нежится на
персях холодной земли и небосвод, *огромным*
куполом развесясь над убегающими вдаль
холмами и кипарисными рощами, *нашепты-*
вает слова неги и свежительного упоения.

Романтическая эротика в символизации природы определяет стиль гоголевского пейзажа от «Ганца Кюхельгартена» до «Мертвых душ». Однако, выливаясь в разные синтаксические формы, она разнообразится и по приемам слияния словесных образов в одной символической картине.

В «Ганце Кюхельгартене» эротические образы не развертываются, не сталкиваются в одной композиционной группе, а организуют детали пейзажа.

Картина VII:

С прохладой спокойный тихий вечер
Спускается; *прощальные лучи*
Целуют где-то сумрачное море.

В стихотворении «Италия»:

И берега чудесные целуют...
Бежит, шумит задумчиво волна.

Уже в ритмической прозе «Сорочинской ярмарки» эротический колорит в стиле пейзажа становится напряженным, определяя символику сложных «периодических» структур (ср. отрывки, приведенные Полевым).

«...Засверкали огненные, одетые холодом искры, и *река-красавица блистательно обнажила серебряную грудь свою*, на которую роскошно падали зеленые кудри дерев».

В «Майской ночи»: «И задумавшийся вечер *мечтательно обнимал синее небо...*»

«Как бессильный старец, *держал он* (пруд.— В. В.) *в холодных объятиях своих* далекое, темное небо, *обсыпая ледяными поцелуями огненные звезды...*»

«*Девственные чащи черемух и черешен* пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда *прекрасный ветреник — ночной ветер, подкравишись мгновенно, целует их.*»

В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — в сравнении: «...Солнце заходит, и *свежий холод юж-*

¹²⁷ «Сорочинская ярмарка», гл. I. Ср. с лексикой пародии другие образы из того же гоголевского пейзажа: «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии!.. Как полно сладострастия и неги малороссийское лето!» Относительно образа «купола» Сенковский издевался над Гоголем по поводу «Арабесок» («Библиотека для чтения», 1835, т. IX, стр. 12): «У него страсть и куполам. «Купол, говорит он, прелестнейшее создание вкуса, сладострастный, воздушно-выпуклый... Я люблю купол, тот прекрасный купол, который возродил вкус греков... в век... наслаждений и эгоизма ... в век антологии, легкой, душистой, дышащей сладострастием...»

ной ночи незаметно прижимается сильнее к свежим плечам и грудям полных хуторянок»¹²⁸.

Эротические атрибуты характерны не только для приемов символизации явлений природы: они — вообще существенная принадлежность патетической речи Гоголя — в ранние периоды его творчества, когда образ романтической красавицы как символ красоты неотвязно предстал его поэтическому сознанию, определяя направление символических сплетений. Таковы, например, доминирующие семантические ряды в статье «Скульптура, живопись и музыка», в которой эти искусства символизированы в образах богинь — сестер (под влиянием Веневитинова)*. Особенно характерно описание скульптуры, в котором еще раз выступает ассоциативная спаянность в стиле Гоголя слов «нега» и «сладострастие»: «Белая, млечная, дышащая в прозрачном мраморе красотой, негой и сладострастием... она прекрасна, мгновенна, как красавица, глянувшая в зеркало, усмехнувшаяся, видя свое изображение, и уже бегущая, влача с торжеством за собою толпу гордых юношей». Точно так же в своих «Нескольких словах о Пушкине» Гоголь для характеристики пушкинской антологии прибегает к образу «ясного мира», «в котором быстро и ярко мелькают ослепительные плечи, или белые руки, или алебастровая шея, обсыпанная ночью темных кудрей...»

В статье «Жизнь» эротические символы часты, например: «Колонны, белые, как перси девы,— круглятся в роскошном мраке древесном».

Но эта эротическая символика была оставлена Гоголем в период острых «натуралистических» исканий. Пейзажный стиль «Мертвых душ» резко отличается от соответствующих композиционных частей в ранних новеллах.

И пародист, несомненно, нарушил историко-литературную перспективу, сопоставляя стилистические формы разных периодов творчества Гоголя. Впрочем, тут могли быть и злостные умыслы — подчеркнуть напряженную эотику романтических исканий Гоголя (ср. «Рим») — при полном запрете любовной патетики в поэтике раннего «натурализма».

В. Грубо выпячено характерное для романтической струи гоголевского стиля, особенно в ее патетическом использовании, расширение категории одушевленности — за счет других логико-семантических групп в пределах имен существительных. Все «названия предметов», путем подбора соответствующих определений и предикатов, метафорически преобразуются, выступая как символы одушевленных вещей. В гоголевском стиле этот принцип «одушевления» вещных имен ведет к резкой динамичности глагольного действия. В сущности в этом приеме можно разграничить две тенденции: 1) тяготение к метафорическому преобразованию всего мира, когда привычные романтические рои метафор, окутанные нимбом ярко-эмоциональных определений, как бы накладываются на все представления и, постепенно сгущаясь, эмоционально напрягаясь, организуются в сложные, ритмико-синтаксические ряды, и 2) стремление к одушевлению «мертвой природы» в контраст с обездушиванием лиц с рисовкой их по принципу «куклы», «автомата» и с переводом их в мир вещей. В этом случае подбираются для

¹²⁸ Ср. также в «Отрывках из неоконченной повести»: «молодая ночь давно уже обнимала землю» (Соч. Гоголя, т. III, стр. 346) в статье «Борис Годунов»: «ночное небо бесплотно обнимается вдохновением...»; в статье «О малороссийских песнях»: «и вечер, тихий, ясный вечер обнимает успокоенную землю».

символизации «действий» вещей глаголы с ярко выраженным моторным характером¹²⁹. Это — прием, характерный для комической новеллы в ее сказовой струе. Формы словесных сплетений, осуществляющие здесь резкое смещение живого и мертвого, являются одним из существеннейших свойств гротескного стиля.

В пародии Масальского обнажено лишь то метафорическое одушевление, которое характерно для романтического созерцания мира как царства живых, самодеятельных субстанций.

Оно достигается либо подбором эмоциональных эпитетов и сравнений, переносящих «предмет» в сферу одушевленности или духовных актов, либо скоплением предикатов с ярко выраженной энергией возникающего признака. Но оба эти приема метафоризации в пародии искажены.

Прежде всего сравнения строятся так, что они образуют слишком резкий эмоциональный и предметный скачок от символов низменного порядка — с соответствующим «чувственным тоном» — к словам высоким и отвлеченным¹³⁰ или же к символам яркой эмоциональной значимости:

«Улетученный вихрь... неуловимый, как мечта, как мысль, мчится, крутя пыль и взвивая ее, словно кудри красавицы...»

Но еще более рельефно выступает как средство пародирования сепаратическое обесмысливание «традиционного» сравнения, которое звучит как логический и эмоциональный привесок, разрушающий восприятие основного символа:

«И для чего душа, в горниле бедствий и в цепях душевной тоски, как бы орел, ширяющийся по небу и скрывающийся под громоносными облаками, для чего она выстраданными радостями не может поделиться с существом?...»

«Приглушение» (если можно так выразиться) смысла — вообще характерная особенность стилистической пародии. Оно Масальским осуществляется не только в сфере сравнений, но и по отношению к другим атрибутам патетической речи Гоголя.

¹²⁹ Например, в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» мир вещей выступает под такими мазками: «Скоро старый мундир с изношенными обшлагами протянул на воздух рукава и обнимал парчовую кофту; за ним высунулся дворянский, с гербовыми пуговицами, с отъеденным воротником... Наконец, одно к одному, выставилась шпага... Из-за фалд выглянул жилет...»

В контраст с этим «лица» у Гоголя скрываются за вещами, которые дают материал для сравнений в «стиле» портрета, чаще за одеждой. Рисуемые как механизм, распадающийся на части, которые олицетворяются метафорически и поглощают своих обладателей, лица у Гоголя статичны и «неодушевлены». Таковы, например, портреты Агафии Федосеевны, городничего в повести о двух Иванах. В соответствии с этой художественной системой рисовки находится и подбор сравнений, окружающих эпизодически мелькающие образы. В «Невском проспекте»: «... башмачок молоденькой дамы, оборачивающей свою головку к блестящим окнам магазина, как подсолнечник к солнцу...»; «даму так же легко и приятно поднять на воздух, как подносимый ко рту бокал, наполненный шампанским». Ср. в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»: «старушка, низенькая, совершенный кофейник в чепчике».

¹³⁰ Подчеркивается характерный, особенно для раннего периода творчества Гоголя, но затем широко развившийся в высоком стиле позднейших произведений («Рим») тип романтически-«пустого» (по своему эмоционально-абстрактному содержанию) сравнения: «томительный, как слияние радости и грусти, свет луны» («Борис Годунов»); «И говорит ясный, как небо, как утро, как юность, светлый мир греков...» («Жизнь»).

Особенно резко оно проявляется в нагромождении эпитетов, которые или механически, без всякой проекции в смысл, нанизываются на какой-нибудь субстантив: «Почто отвергает любовь мою, смеется надо мною это *капризное, ветреное, воздушное, эфирное, сильное, слабое, неразумное, вдохновительное и прелестное существо?*» — или же, синонимически нарастая, своей плеонастической тяжестью разрушают смысловую напряженность: «И одна тоска, одно разочарование, *горькое, безотрадное, душное, невыносимое*, давит сердце, как свинец, и подавляет в нем *благовонный, только что распустившийся цветок эдема, истинное, задушевное, заветное чувство*».

«Для чего душа... не может поделиться с существом, *сливающимся с бытием нашего сердца, составляющим с ним как бы одно целое, неразгаданное, неразделимое?*»

Эта плеонастическая перегруженность (*Ubertreibung*) определяет и общий характер сцеплений метафоризирующих предикатов: «... и горько, и больно разочарование, когда оно закрадывается в душу и, холодное, *убивает мысль, леденит чувство, топчет идеалы, разбивает вдребезги мечты*». «*Прошли они, улетели невозвратимые, скрылись в таинственном мраке бездны прошлого бытия все сладостные мечты мои*».

Так как у Гоголя эта плеонастическая лестница эпитетов осуществляет не столько смысловую (в смысле фразеологическом), сколько ритмическую задачу эмоциональной конденсации, то бывают, при тяготении к излюбленным символам, — тавтологические созвучия в опоясывающих глаголы и предметные имена определениях.

И в пародии этот риторический тавтологизм резко подчеркнут. «Вихрь, полный *неги* и восторга, *упоительно нежится*... и небосвод... нашептывает слова *неги* и свежительного *упоения*...» «И одна тоска, одно разочарование *давит сердце*, как свинец, и *подавляет* в нем... цветок эдема».

Любопытно также тематическое однообразие патетической речи: оно кружится около «*тоски разочарования*» («*черных дум*») и «сладостных мечтаний» о прелестном существе.

Едва ли можно спорить против того положения, что в пародии очень выпукло, но зато с преднамеренным обесцвечиванием показаны плеонастическая дутость лирических частей у Гоголя и затененная эмоционально-ритмическая напряжением скудость их лексики. Достаточно припомнить такие примеры из Гоголя.

Из «Невского проспекта»: «Приемы опиума еще более раскалили его мысли, и если был когда-нибудь влюбленный *до последнего градуса безумия, стремительно, ужасно, разрушительно, мятежно*, то этот несчастный был он»¹³¹.

Из «Старосветских помещиков»: «Я знал одного человека в цвете юных еще сил, исполненного истинного благородства и достоинств, я знал его влюбленным *нежно, страстно, бешено, дерзко, скромно*, и при мне, при моих глазах почти, предмет его страсти,— нежная, прекрасная, как ангел,— была поражена ненасытной смертью».

Из статьи «Женщина»: «...перед ними (очами.—В. В.) открывается *безграничная, бесконечная, бесплотная* идея художника...»

¹³¹ Ср. там же: «Его идеал, его таинственный образ, оригинал мечтательных картин,— та, которую он жил, так ужасно, так страдательно, так сладко жил. Она, она сама стояла перед ним».

Из статьи «Борис Годунов»: «Будто прикованный, уничтожив окружающее, не слыша, не внимая, не помня ничего, пожираю я твои страницы, дивный поэт!»¹³²

В наброске о «вдохновенной, небесно-благоухающей», чудесной ночи: «Какой божественный, какой чудесный и обновляющий, утомительный, дышащий негой и благовонием, рай и небеса — ветер ночной, дышащий радостным холодом ветер обнимал меня и обхватывал своими объятиями и убежал и вновь возвращался обнимать меня...»

Из статьи «Последний день Помпеи»: «женщина его блещет, но она не женщина Рафаэля, с тонкими, неземными, ангельскими чертами, — она женщина страстная, сверкающая, южная, итальянка, во всей красоте полудня, мощная, крепкая, пылающая всей роскошью страсти, всем могуществом красоты, — прекрасная, как женщина».

Любопытно, что пародист, осмеивая нагромождение синонимных или даже противоречивых определений и глаголов у Гоголя, не пытается никакими индивидуализирующими приметами обособить Гоголя от других писателей, которые следовали этому приему. Ведь пародические образцы еще легче, чем к Гоголю, могут привести к таким оригиналам, как, например, повесть «Очарование», соч. Шаршавого («Цевница. На 1837 год»), где читается: «Он трепетал горем, забывался и наконец сорвал сладкий, милый, нежный, вкусный, звонкий, дорогой поцелуй». Сходных примеров можно вереницу привести и из Сенковского. Говоря об этих стилистических построениях барона Брамбеуса, Чернышевский ведет генезис их в русской литературе от Жюль Жана¹³³. Одним из двух основных правил этого писателя Чернышевский считает манеру «растягивать фразы до бесконечности набором десяти, пятнадцати синонимов, бесконечного ряда прилагательных или глаголов, таким образом: «юный, свежий, розовый, цветущий, весенний, ароматный румянец ее щек прельщал нас так недавно, и — *helas* — она увяла, поблекла, побледнела, уснула, покинула нас... А такое чудное, дивное, упительное, восхитительное, очаровательное и т. д. существо может ли быть когда-нибудь забыто?..»

Гоголь, конечно, шел первоначально в том же романтическом русле. Но он был скован архаическими образцами доромантического периода. Поэтому его патетическая, сентиментально-лирическая или гражданская декламация воспринималась даже староверами — противниками «натурализма» как «беззвучно-трескотные тирады», как «высокобеспомятое летание».

В сфере синтаксической организации высоких символов Масальский выпулко рисует лишь тяготение гоголевского стиля к ритмическому параллелизму, к «парности» символов, создающей стройное движение фраз. «...Вихрь... неуловимый, как мечта, как мысль, мчитя, крутя пыль и взвивая ее... полный неги и восторга... небосвод... развесясь над убегающими вдаль холмами и кипарисными рощами, нашептывает слова неги и свежительного упоения...»¹³⁴

¹³² Ср. в «Невском проспекте»: «глупо, без цели, не видя ничего, не слыша, не чувствуя, бродил он весь день».

¹³³ «Очерки гоголевского периода русской литературы»*.

¹³⁴ Ср. другие примеры: «Жизнь взмахом своего колеса уносит, раздробляет наши надежды, и горько, и больно разочарование...»

«...И для чего душа, в горниле бедствий и в цепях душевной тоски, как бы орел, ширяющийся по небу и скрывающийся под громоносными облаками...»

Построение однородных членов предложения или соподчиненных предложений парами — наиболее яркий прием композиции символов у Гоголя.

В статье «Борис Годунов»: *«Какая-то священная грусть, тихое негодование сохранялось в чертах его, как будто бы он слышал в душе своей пророчество о вечности, как будто бы душа его терпела муки, невыразимые, непостижимые для земного...»*

В обращении к 1834 году: *«Ты... такие чудные, необъяснимые доныне зарождавший во мне думы, такие необъятные и упоительные лелевавший во мне мечты!»*

В «Мертвых душах»: *«Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города: ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздаётся немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся во всей длине и ширине твоей, от моря до моря песня?..»*

Так принцип парного синонимизма проходит через всю прозу Гоголя. И общий эмоционально-мелодический рисунок высокого стиля Гоголя уловлен Масальским.

Резкие выкрики, сменяющиеся напряженными вопросительными предложениями — с вереницей эмоциональных синонимов, — и затем переходящие в элегическое раздумье, которое замыкается в синтаксические формы — с симметрией своих частей ранее данным вопросительным структурам, — все эти приемы патетической речи Гоголя отражены в пародии.

Можно даже подыскать в «Мертвых душах» те лирические места, в которые целил пародист: *«Но мимо, мимо! Зачем говорить об этом? Но зачем же среди недумующих, веселых, беспечных минут само собой вдруг пронесется иная, чудная струя? Еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо...»* и т. п.

Но надо признать, что специфичность гоголевской патетики, ее композиционные функции пародистом не осмыслены до конца. Подчеркиваются лишь эмоционально-предметная разорванность и алогичность лирических частей, их «философическое» бессмыслие.

В высоком стиле «натуральной» новеллы Масальским объединены и романтическая эротика пейзажа, и сентиментальная патетика лирических признаний и воззваний. Однако это две различные струи, которые в творчестве Гоголя не сливались. Та манера рисовки пейзажа, которая характерна для «Вечеров на хуторе» и «Миргорода», потом замирает и в «Мертвых душах» сменяется новыми формами пейзажного стиля¹³⁵. Вместе с тем генезис и строение патетической речи «Мертвых душ» — иные. Они связаны с проблемой сентиментального стиля в поэтике Гоголя. Характерно, что сентиментальная декла-

«...Роятся мечты и чаруют...»; «Черные мысли, невыносимые муки сердца!»; «Почто отвергает любовь мою, смеется надо мною это... существо?»

«И одна тоска, одно разочарование... Давит сердце, как свинец, и подавляет в нем цветок эдема...»

¹³⁵ Об этом говорил и Писемский, находя отпечаток «напряженности» в ранних описаниях природы у Гоголя: «При воссоздании природы, впрочем, он овладел в позднейших своих произведениях приличною ему силою. Степи и сад Плюшкина, например, представляют уже высокохудожественные картины...» («По поводу сочинения Н. В. Гоголя, найденного после его смерти: «Похождения Чичикова, или Мертвые души», ч. 2». — А. Ф. Писемский. Полн. собр. соч., т. VI. М., 1895, стр. 346).

мация усиливается вместе с возвращением Гоголя к сентиментальным жанрам. Пародист глубоко ошибался, обобщая этот стилистический прием в принцип «натуральной» поэтики. Фактически — уклон Гоголя в сторону сентиментализма получил совсем иную художественную интерпретацию в той ветви «натуральной» школы, во главе которой стал Ф. Достоевский (за ним Д. Григорович, М. Достоевский, Я. Бутков, Ал. Пальм и др.). Другое же разветвление «натуральной» школы, которое в основу своей поэтики положило лозунг развития приемов главным образом «Мертвых душ», решительно отказалось от лирического пафоса Гоголя. Так, А. Ф. Писемский, признавая Гоголя «юмористом в полном значении этого слова», жалеет, что не было такого искреннего голоса, который бы сказал Гоголю: «Ты великий, по твоей натуре, юморист, но не лирик, и весь твой лиризм поглощается юмором твоим, как поглощается ручеек далеко, бойко и широко несущаяся рекою»¹³⁶. В лиризме Гоголя Писемский видел возвращение Гоголя к разрушенным им же самим литературным традициям «доброто старого времени»: «друзья (Гоголя.— В. В.), в искренности которых мы не смеем сомневаться, влияли вряд ли еще не к худшему: питая, под влиянием очень умно составленных лирических отступлений в первой части «Мертвых душ», полную веру в лиризм юмориста, они ожидали от него идеалов и поучений, и это простодушное, как мне всегда казалось, ожидание очень напоминало собой доброе старое время, когда и жизнь и правда были сами по себе, а литература и, паче того, поэзия сама по себе, когда вымысел стоял в творчестве на первом плане, и когда роман и повесть наивно считались не чем иным, как приятною ложью»¹³⁷.

И Новый Поэт, «натуралист», с непрестанно менявшейся литературной физиономией, пародически использовал одно из лирических отступлений «Мертвых душ»¹³⁸: «Под именем Нового Поэта явился я в нынешнем году... и приобрел себе, скажу смело, в самое короткое время громадную известность на Руси... Мм. Гг., я вполне и глубоко убежден в моем призвании и пишу вследствие «личной потребности внутреннего очищения»; может быть, я сделал еще немного, но я знаю, что могу сделать... Несколько уже громадных, требующих обширной эрудиции и произведений замыслено мною; из них многие в скором времени приведены будут в исполнение. Вдохновение душит меня, исполинские, колоссальные образы восстают передо мною.

В груди моей и буря и смятенье.
Святым восторгом вечно движим я,
Внимает мне Россия с умиленьем...
Чего же, Русь, ты хочешь от меня?
Зачем с таким невиданным волненьем
Не сводишь ты с меня своих очей?..
О Русь, о Русь! С немим благоговеньем
Чего же ждешь ты от моих речей?..
Иль чувствуешь, что слово вдохновенье —
В устах моих, пылающих огнем,
Есть личная потребность очищенья,
И потому такая сила в нем!

¹³⁶ Там же, стр. 372.

¹³⁷ Там же, стр. 350.

¹³⁸ «Современник». 1847. т. VI, № 12, «Смесь», стр. 187.

Вот почему, скажу, отбросив всякое самолюбие, но с полным сознанием собственного достоинства, как сказал некогда о себе один русский писатель: «Я знаю Русь — и Русь меня знает!»

Так между «натуралистами» обнаружилось раздвоение. Оно было неизбежно, так как было отголоском трагического колебания самого Гоголя.

Дело в том, что в первом томе «Мертвых душ», который был противопоставлен формам сентиментально-романтической идеализации как их антитезис, все же были осколки сентиментализма, правда, своеобразно использованные. Стремясь к воспроизведению «натуры» не через призму восприятия рассказчика, а как бы в объективных снимках, которые своеобразно располагались, Гоголь в «Мертвых душах» и «Шинели» пользуется главным образом формами описания и диалога, избегает устойчивой маски сказа, комбинирует разнообразные типы речи — письменной, ораторской, сказовой — в повествовательном стиле. Создается причудливая мозаика разных форм речи, за которыми не чувствуется определенного психологического образа рассказчика.

Отсюда, при всем искривлении быта, иллюзия объективности изображения. Вещи и детали как бы сами входят в рисуемые картины, не преобразованные прихотливой фантазией художника. Если подбор их, композиция «кусков» и представлялись произвольными, то все же вещные детали напоминали «быт». Возникла потребность сопоставления художественного мира и мира реального. Гоголь на это рассчитывал. Художник чистых словесных форм, он слова и фразы, которыми обозначались элементы «быта», комбинировал, подчиняясь эффектам семантических колебаний.

В своей целостности это пестрое, «лоскутное» одеяло слов не могло покрыть ни одной стороны быта, но те «лоскуты», из которых сшита эта словесная ткань, внушали иллюзию соответствия между «натурой» Гоголя и действительностью. А так как эта гоголевская «натура» была противоположна той натуре, которая возникала в произведениях сентиментально-романтического стиля, то являлась необходимостью еще более резкой объективации «голой натуры» путем подъема автора на высоты сентиментализма. Устранялось обвинение в искривлении правды тем, что сам «автор» окружал себя роем сентиментальных ассоциаций и даже, приняв позу моралиста, раздражался сентиментально-нравоучительными тирадами по поводу воспроизводимой «натуры». Принцип эмоционального контраста определяет сцепление композиционных частей. Сентиментально-патетический зачин личного или общественно-гражданского порядка, зачин, где автор парит на высотах, «далеко отторгнутых от земли и возвеличенных образов», сменяется «натуралистическим» «воспроизведением» жизни, со всей ее «беззвучной трескотней и бубенчиками», которое опять разрешается «громом других речей». Создается впечатление речевых скачков, и все художественное произведение предстает как синтез разных жанровых образований. (Ср. в современной литературе построение, например, «Голого года» Б. Пильняка.)

И возникает необходимость вслед за анализом высокой патетической струи описать стилистическую структуру повествовательных ремарок автора, окружающих диалогические сцены.

§ 2. *О повествовании в «натуральной» новелле.* Центральное место новеллы — описания, но не психических обнаружений, а поз, движе-

ний, мимики героев, их портреты, воспроизведения обстановки, к которой «типы» прикованы статикой повседневности.

И в пародии Масальского есть некоторые, хотя и бледные, отголоски «стиля портрета» и *nature morte* у Гоголя.

Пародируется здесь лишь один, правда наиболее распространенный у «натуралистов», прием живописания лиц путем беспорядочного нагромождения комических деталей, относящихся к наружности. Из этих внешних признаков особенно излюблен был нос. Два портрета даны в пародии, и в обоих лицо определяется видом носа:

«Иван Иванович, довольно полный и круглый мужчина, лет сорока, с красноватым и длинным носом...»

«...Какой-то господин во фраке брусничного цвета, с длинным носом того же колорита...»

Над пристрастием Гоголя к носам смеялся и Сенковский в рецензии на «Мертвые души»: «— Скажите, по милости... отчего нос играет здесь такую бесшумную роль? Вся ваша поэма вертится на одних носсах! — Оттого, — отвечаю я как глубокомысленный комментатор поэмы, — что нос едва ли не первый источник «высокого, восторженного, лирического смеха» — ...Я, однако ж, не вижу в нем ничего смешного, — возражаете вы мне на это. — ...Вы не видите!.. Но мы видим, — возражаю я обратно. — Согласитесь, что у человека этот треугольный кусок мяса, который торчит в центре его лица, удивительно, восторженно, лирически смешно. И у нас это уже доказано, что без носа нельзя сочинить ничего истинно забавного»¹³⁹.

В подборе других черт нельзя указать устойчивости: переплетаются бессистемно указания на части лица, фигуры, на подробности одежды, на общие контуры внешнего вида, при этом все вещные обозначения обильно снабжаются определениями зрительного типа, которые часто облекаются в формы ущербно-презрительного значения, при посредстве соответствующих уменьшительных суффиксов («с красноватым и длинным носом, с коротенькими носками»; «толстенький, неуклюжий, в коротеньких, канифасных, вздернувшихся брюках»).

Тяготение к описанию голый внешности как бы с опустошенным психическим содержанием уже с половины 30-х годов было признано за основу поэтики формировавшегося «натурализма». Так, А. Новомлинский в рассказе «Неудачная карикатурка»¹⁴⁰ писал про искусство своего «приятеля»: «Каждая фигура его есть чудный портрет какого-нибудь вымышленного им существа, непременно вымышленного, потому что приятель мой вовсе не рисует с натуры; он уверяет, что в людях нет её: то, что в них называют ныне натурою, есть маска».

Ф. Б. (улгарин) ставил в вину «натуралистам» «стремление писателей к обрисовке одной наружности и более в карикатурах» («Журнальная всякая всячина». — «Северная пчела», 1845, № 79).

¹³⁹ «Библиотека для чтения», 1842, т. 53, № 6, стр. 37. Ср. у П. Машкова в «Литературном калейдоскопе» (ч. 1, 1844), в отделе «Вместо предисловия»: «Я смеюсь над Иваном с большим носом, которого вовсе не существует на свете, между тем Петры, Карпы, Сидоры с короткими носами находят за собою те же недостатки, как и у Ивана, и незаметно исправляются» (стр. 5). Ср. также у Чернышевского в «Очерках гоголевского периода русской литературы» отзыв о критике Сенковского: «особенно долговечны были каламбуры со словом «нос»».

¹⁴⁰ «Сын отечества», 1837, ч. CLXXXIV.

Что в пародии Масальского верно схвачена одна из манер гоголевского портрета, очевидно. Вот параллели из произведений Гоголя¹⁴¹:

«Под самым покутом, на почетном месте сидел гость — *низенький, толстенький человек с маленькими вечно смеющимися глазками*, в которых, кажется, написано было то удовольствие, с каким курил он свою коротенькую люльку, поминутно сплевывая и продавливая пальцем вылезавший из нее превращенный в золу табак» («Майская ночь, или Утопленница»).

«Возле коровы лежал гуляка-парубок *с покрасневшим, как снегирь, носом...*» («Пропавшая грамота»).

«...Кричала баба в козацкой свитке, *с фиолетовым носом*, размахивая руками» («Ночь перед Рождеством» — и дважды еще повторено: «гневно возразила баба *с фиолетовым носом*», «сказала баба *с фиолетовым носом*»).

Таковы зародыши этого стиля «портрета», как он определяется в «Вечерах на хуторе близ Диканьки».

Впрочем, здесь нет еще резкой дифференциации между описанием эпизодического лица по одной комической черте его наружности, между скоплением уменьшительно-пространственных и комически-зрительных определений к общему облику героя и отдельным частям его внешности и между объективно-эпическим, подробным указанием примет, из которых одна затем поясняется этнографическими юморесками (в «Ночи перед Рождеством»: «говорил казак Чуб... сухощавому, высокому, в коротком тулупе мужику *с обросшей бородою, показывавшею, что уже более двух недель не прикасался к ней обломок косы, которым обыкновенно мужики бреют свою бороду, за неимением бритвы*»).

В «Миргороде» эти формы портрета обособились от этнографической интерпретации, получив еще более напряженный комический тон. Однако преобладает тип портрета с подчеркиванием одной искривленной-созерцаемой или гиперболически-выпяченной детали¹⁴²:

«Рыжий жид с веснушками по всему лицу, делавшими его похожим на воробьиное яйцо...» («Тарас Бульба»).

«Тощий жид, несколько короче Янкеля, но гораздо более покрытый морщинами, с преогромною верхнею губою...» (там же).

¹⁴¹ Ср. также в «Майской ночи»: «...писарь, в пестрядевых шароварах и в жилете цвету винных дрожжей».

Вполне естественно, аксессуарные персонажи, на мгновение выступающие из толпы, определяются чисто внешними приметами (обычно одною). В «Сорочинской ярмарке»: «человек в пестрядевых шароварах»; «человек с шишкой на лбу». Но иногда и их портрет обрывает несколькими деталями. В повести об Иване Федоровиче Шпоныке: «...проговорил он (Сторченко.— В. В.) кротким голосом вошедшему своему жокею, мальчику в козацкой свитке с заплатанными локтями и недоумевающей миною...»

¹⁴² Отголоски этого приема в более сложных формах «натуралистического» портрета: «Он был человек лет 45; всегда носил маленькие ботфорты, нагольный тулуп и зеленый картуз... Сапоги его смазывались каждое утро гусиным жиром. Голова была плотно выстрижена, по бокам ее торчала пара ушей, над носом темнели щетинистые брови, под которыми светились зеленоватые глаза средней величины, а под носом был обыкновенный рот; только нижняя губа этого рта так была странно устроена, так была прижата к зубам, что казалось, хозяин ее хочет свистнуть в ключ» («Гребенка. «Так иногда люди женятся»)».

Но уже видна тенденция к сложному, беспорядочному сочетанию комических примет наружности, костюма и действий. Так в повести о двух Иванях:

Агафия Федосеевна «нашла где-то человечка средних лет, черно-мазого, с пятнами по всему лицу, в темно-синем, с заплатами на локтях, сюртуке — совершенную приказную чернильницу! Сапоги он смазывал дегтем, носил по три пера за ухом и привязанный к пуговице на шнурочке стеклянный пузырек вместо чернильницы; съедал за одним разом девять пирогов, а десятый клал в карман, и в один гербовый лист столько уписывал всякой ябеды, что никакой ттец не мог за одним разом прочесть, не перемежая этого кашлем и чиханьем».

В «Арабесках» формы портрета именно этого типа имеют еще более причудливые и смешанные очертания, иногда развертываясь в целую *серию комических* нагромождений.

Эти приемы портрета, канонизованные Гоголем, усваиваются большинством писателей «натуральной» школы. Некоторые из них даже целиком (с ничтожными вариациями) переносят в свои произведения гоголевские «фигурки» или же составляют портреты своих героев из частей, взятых напрокат у Гоголя. Например, М. Воскресенский в романе «Сердце женщины» так живописует старичка: «В прекрасное летнее утро... у моста сидел в старой шляпе, белом, засаленном сюртуке с костяными пуговицами, в *канифасовых панталонах*, толстенький и маленький старичок». «Библиотека для чтения»¹⁴³ комментируя стиль этого портрета; замечала: «этот роман что-то сбивается на *поэму*».

«Натуралистические» портреты этого типа настолько однообразны, что совпадают во всех своих частях у писателей-«натуралистов» разной настроенности и неодинакового таланта.

Вот иллюстрации: «...шествие закрывал робкий Семяничкин, *жиденький, маленький, желтенький*, в мешковатом, как-то неловко сидящем виц-мундире, и с *вечно слезившимся левым глазом*» (Д. Григорович. Лотерейный бал)¹⁴⁴.

«...Это был человек лет пятидесяти, среднего роста, сухощавый, *жиденький, кисленький*, вида самого кроткого, смиренного; отчасти немного даже глуповатого; крошечное лицо его, усыпанное *красными и синими жилками... серенькие глаза*, лишенные ресниц, постоянно слезившиеся... Широкая лысина, сливающаяся непосредственно с низеньким лбом... обрамлялась с боков *жиденькими пучочками седых волос...*» (Д. Григорович. Капельмейстер Сусликов)¹⁴⁵.

«...Молодой фронт, лет 23, *худенький, низенький*, с неровными и *искрошившимися зубами*, с стрекозиными движениями, *подслеповатый, горохового цвета лица*».

«Другой — лет 30, роста среднего, довольно неуклюжий, в енотовой шубе, с лицом, немного измятым, не совсем чистоплотный, с *усами двуличневого цвета*, и в резиновых широких галошах» (И. И. Панаев. Рассказы без начала и без конца)¹⁴⁶.

У Тургенева, в сцене «Разговор на большой дороге»: «Аркадий Артемьевич Михрюткин, *худенький человек*, с крошечным лицом, унылым, красным носом и бурыми усиками».

¹⁴³ «Библиотека для чтения», 1842, т. 54, «Литературная летопись», стр. 3.

¹⁴⁴ Д. В. Григорович. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1896, стр. 68.

¹⁴⁵ Там же, стр. 283.

¹⁴⁶ «Литературная газета», 1844, № 1, стр. 1.

Из повести «Как люди богатеют» бар. Ф. Ф. Корфа («Современник», 1847, т. IV): «Управляющий был человек маленького роста, с довольно круглым брюшком и с коротенькими, но толстыми ногами» (стр. 206).

Конечно, определения лица набором уменьшительных эпитетов с низким «чувственным тоном» — лишь частный случай общей тенденции «натурализма» к портрету, составленному из склейки комических внешних атрибутов. Такой портрет был бы однообразен в своих формах у всех разветвлений «натуральной» школы, если бы уже в стиле Гоголя не были обозначены четко приемы его видоизменения. У Гоголя обычно портрет заменяет характеристику.

Но иногда портрет и характеристика переплетаются. Создается комбинированная форма, с комическими скачками от внешне-зрительных к психологическим определениям. Гоголь, при своем тяготении к разрушению динамики, к превращению действия в качество, естественно, пытался смешать также приемы статического портрета с характеристикой героя, его движениями, с его, так сказать, моторной характеристикой. Таким образом, у Гоголя выделяются два типа комической портретной характеристики: *атрибутивный* и *атрибутивно-предикативный*. У них — много вариаций.

Примеры атрибутивного типа: Чичиков «встретил почти все знакомые лица: прокурора с весьма черными густыми бровями и несколько подмигивавшим левым глазом, так, как будто бы говорил: «пойдем, брат, в другую комнату, там я тебе что-то скажу», человека, впрочем, серьезного и молчаливого; почтмейстера, низенького человека, но остряка и философа...»

Ср. в «Коляске»: «Сам генерал был дюж и тучен, впрочем, хороший начальник...»

Ср. в «Мертвых душах» — о Петрушке: «Характера он был больше молчаливого, чем разговорчивого; имел даже благородное побуждение к просвещению, то есть чтению книг...» — с переводом описания в комически-моторный тип: «Это чтение совершалось более в лежачем положении, в передней, на кровати и на тюфяке, сделавшемся от такого обстоятельства убитым и тоненьким, как лепешка».

Формы портретов предикативно-атрибутивного типа встречаются еще в «Вечерах». Классическим примером их здесь является фигура головы из «Майской ночи»:

«Голове открыт свободный ход во все тавлинки... Голова угрюм, суров с виду и не любит много говорить. Давно еще очень, очень давно, когда блаженной памяти великая царица Екатерина ездила в Крым, был выбран он в провозжатые; целые два дни находился он в этой должности и даже удостоился сидеть на козлах с царицыным кучером. И с той самой поры еще голова выучился разумно и важно потуплять голову, гладить длинные, закрутившиеся вниз усы и кидать соколиный взгляд исподлобья. И с той поры голова, об чем бы ни заговорили с ним, всегда умеет поворотить речь на то, как он вез царицу и сидел на козлах царской кареты. Голова любит иногда прикинуться глухим... Голова терпеть не может щегольства... Голова вдов; но у него в доме живет свояченица... Голова крив; но зато одинокий глаз его злодей и далеко может увидеть хорошенькую посялянку».

Тот же принцип переплетения внешних определений, обозначений внутренних качеств и комически-детальных описаний действий и обста-

новки (правда, в более сложном стилистическом рисунке) — с контрастно-противоречивыми комментариями от рассказчика — определяет наброски портретов Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича.

Мозаическая лепка разнообразных деталей, относящихся к разным сферам, характеризует и портрет «хозяина небольшого дома», в котором жил Чартков из «Портрета».

Бледнее намеки на другой, «звериный» тип портрета у Гоголя. Они даны в описании мимики героя («отвечал на то Иван Иванович с усмешкой, которая походила на гримасу обезьяны»).

Примеры из сочинений Гоголя¹⁴⁷.

Описание внешности дается через «звериное», зоологическое сопоставление:

«Рыжий жид... скинул полукафтанье и, сделавшись в своих чулках и башмаках несколько похожим на цыпленка, отправился с своей жидовой во что-то похожее на шкаф» («Тарас Бульба»).

«...Гайдук с усами в три яруса... Верхний ярус усов шел назад, другой — прямо вперед, третий — вниз, что делало его очень похожим на кота» (там же).

В «Портрете» о мужике на картине: «фламандский мужик с трубкою и выломанною рукою, похожий более на индейского петуха в манжетах, нежели на человека...»

В «Мертвых душах»: «Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма похожим на средней величины медведя».

Ср. далее: «Здесь он усадил его в кресло, с некоторою даже ловкостью, как такой медведь, который уже побывал в руках, умеет и переворачиваться и делать разные штуки...»

При такой манере рисовки внешности и действия и свойства персонажей определяются сравнениями «звериными» или метафорами зоологического порядка¹⁴⁸.

В «Тарасе Бульбе»: «Гайдук... пропустил сквозь зубы звук, несколько похожий на лошадиное ржание».

В «Вие»: «Погонщик скотины пустил такой густой смех, как будто два быка, ставши один против другого, замычали разом».

В «Невском проспекте»: «Козлиный голос разносчика дребезжал: «Старого платья продать».

Ср. в «Мертвых душах»: «Как он ни был степенен и рассудителен, но тут чуть не произвел даже скачок по образу козла».

В «Старосветских помещиках» характерна однородность: «как ни ужасно жрали все во дворе, начиная от ключницы до свиней, которые истребляли страшное количество слив и яблок и часто собственною мордою толкали дерево... но благословенная земля производила всего в таком множестве...»

¹⁴⁷ В качестве прозвища «птичья» метафора дана от лица Поприщина: «Проклятая цапля! Он верно завидует, что я сижу в директорском кабинете и очиниваю перья для его превосходительства».

¹⁴⁸ Ср. в «Пропавшей грамоте»: «под поветками в яслях, в сенях, иной свернувшись, другой развернувшись, храпели, как коты».

В повести о Шпоньке: «В них (постоялых дворах.— В. В.) обыкновенно с большим усердием потчиывают путешественника сеном и овсом, как будто бы он был почтовая лошадь».

В «Заколдованном месте»: «задал он такого бегуна, как будто панский няходеш».

В «Вие»: «...Проходивший мимо ремесленник, долго, остановившись, нюхал, как гончая собака, воздух...»

В «Коляске»: «Гости, какие гости? — сказавши это, он испустил небольшое мычание, какое издает теленок, когда ищет мордю сосцов своей матери».

В «Мертвых душах»: «Манилов... от удовольствия почти совсем зажмурил глаза, как кот, у которого слегка пощекотали за ушами пальцем».

Во внедрении этих типов сравнений и метафорических описаний в стиль портрета можно видеть отслоения в повествовательной прозе сказовых форм. Поэтому эти же стилистические приемы наблюдаются в речах действующих лиц:

Чичиков — Коробочке: «Да, не найдешь слов с вами. Право, словно какая-нибудь, не говоря дурного слова, дворняжка, что лежит на сене: и сама не ест сена и другим не дает...»

В «Повести о капитане Копейкине»: «Один швейцар на крыльце, понимаете, с булавой: графская этакая физиономия, батистовые воротнички, как откормленный жирный мопс какой-нибудь...»

«...Вот он совой такой вышел с крыльца, как пудель, которого повар облил водой,— и хвост у него между ног, и уши повисли...»

«Звериная» и вообще «животная» (в том числе и «орнитологическая») символика (в сочетании с вещной) — излюбленный фонд, откуда и последующие «натуралисты» черпали образы при рисовке лиц. Например, у Е. П. Гребенки в рассказе «Искатель места»: «Тут страдали разные люди, похожие и на изломанную флейту, и на раскрашенный бубен... и на утку в салопе... и на алебарду будочника под валью... и на фагот в сапогах»¹⁴⁹.

Ср. в рассказе «Верное лекарство» «птичьи» изображения: «Худ кулик в апреле месяце, но вошедший посетитель, смею вас уверить, был хуже всех возможных куликов старого и нового света»¹⁵⁰.

В рассказе «Станный, жалкий и смешной случай» («Москвитянин», 1846, ч. 1, № 2): «Дверь отворилась, вбежал офицер, волосы à la poujik, усики, как собольи лапки» (стр. 68).

«Невеста с огромными буклями, платье со шлейфом, голова убрана множеством белых и красных роз, так что маленькое ее личико похоже на мордочку кролика, который прячется под розовым кустом...» (там же, стр. 81).

У Григоровича в рассказе «Лотерейный бал»: «...Состоящий в должности помощника бухгалтера Аристарх Виссарионович, у которого глаза были необыкновенно похожи на глаза болонки, которую баловница-барыня кормит мясом, то есть тонули в каком-то брусничном варенье...»

Естественно, что представление действующих лиц «натурального» произведения в образах животных, имена которых прикрепляются к героям, определяя изображения их «типической физиономии», требует соответствующего подбора слов для выражения их поз, действий и «гримас». Например, в «Петербургских углах» Некрасова: «Кириянич, которому удалось раздавить еще паука, необыкновенно развеселился

¹⁴⁹ Е. П. Гребенка. Романы, повести и рассказы, т. I. СПб., 1847, стр. 3.

¹⁵⁰ Там же, стр. 53.

и каждый прыжок зеленого господина *сопровождает трагическим хрюканьем, вроде хохота...*

В рассказе «Милочка» («Отечественные записки», 1845, т. X) Серг. Победоносцева: «Переваливаясь с боку на бок, как утка, толстая трактирщица проводила Николая Ивановича наверх, где отведена была ему особая комната» (стр. 321).

Эти приемы жили долго. Гончаров к ним прибегает часто при рисовке «слуг старого века». «Он (Валентин.— В. В.) исполнял свою должность аккуратно, шмыгая мимо меня по комнатам, как воробей, ступая на одну ногу легче, нежели на другую, едва касаясь ею пола...»¹⁵¹ «Ходил он (Антон.— В. В.), несмотря на громоздкость свою и на огромную ступню, тихо, ступая мягко, осторожно, как кот, или пожалуй, как волк...»¹⁵²

«Он (Степан.— В. В.) стоял передо мною, смотрел на меня добродушно и зорко своими карими глазами, не смигнув, как собака, ожидающая приказания своего хозяина»¹⁵³.

У Григоровича в «Похождениях Накатова»: «Будьте уверены, сударыня, я справедлив... и... и вполне умею ценить достоинства,— прозвнес Накатов, пыжась, как индейский петух...»

Конечно, говоря о «звериной» орнаментовке портрета, исследователь должен подчеркивать не только общую устремленность «натуралистической» поэтики к «снижению» внешне эффектных форм человеческого лица, тенденцию к «некрасивости» изображения, но и указать на тот круг «зоологических» символов, из которого «натуралисты» черпали краски для комической портретной живописи. Ведь ясно, что «натуралистический» стиль портрета мог располагать лишь теми зоологическими именами, которые не были связаны с возвышенными представлениями и которые не были прикреплены к торжественной, напряженно-эмоциональной, «ужасной» или, напротив, сентиментальной символике¹⁵⁴. Поэтому и в творчестве Гоголя необходимо отличать от «натуралистического» «романтически-ужасный» цикл зоологических атрибутов¹⁵⁵. Например: «Ярость, ярость железная, могучая, ярость тигра вспыхнула на его лице» («Тарас Бульба»). «Он скрежетал зубами и пожирал его взором василиска... Купивши картину дорогою ценою, осторожно приносил в свою комнату и с бешенством тигра на нее кидался, рвал, разрывал ее, изрезывал в куски и топтал ногами, сопровождая ужасным смехом адского наслаждения» («Портрет»).

Оба описанных приема портретного изображения у «натуралистов» были связаны с формами «типического» воспроизведения комических ге-

¹⁵¹ И. А. Гончаров. Полн. собр. соч., т. 10. СПб., 1899, стр. 265.

¹⁵² Там же, стр. 287.

¹⁵³ Там же, стр. 303.

¹⁵⁴ Ср. в «Тарасе Бульбе»: «Как хлебный колос, подрезанный серпом, как молодой барашек, почувствовавший под сердцем смертельное железо, повис он головой и повалился на траву, не сказавши ни одного слова».

«Свирепый, он бы протек, как смерть, по его улицам; он бы вытащил ее из замка, ее, обворожительную, нежную, блистающую; свирепю повлек бы ее, схвативши за длинные, обольстительные волосы, и его кривая сабля сверкнула бы у ее голубиного горла...»

¹⁵⁵ Точно так же комическое снижение высоких сравнений не характерно для «натуральной» новеллы.

Ср. в «Ночи перед Рождеством»: «сказала она с таким видом, в котором заметна была радость ястреба».

роев, которые или, как в баснях, подводились под «звериные» разновидности, или же рисовались как уродливые «фигурки».

Кроме портретов, ремарки автора описывали позы и движения.

Пародируя приемы рисовки поз и движений у Гоголя, Масальский подчеркивает склонность Гоголя замкнуть действия марионеток в узкий круг примитивно-комических отправлений — плеванья, чиханья, утиранья носа и т. п. При этом в пародии есть явное указание, что «живописание» этой «пластической, наглядной, осязательной натуры» обставлялось преувеличенно-детально воспроизведением того ритуала благочиния, который в обществе «хорошего тона» окружены эти процессы. Дробность таких описаний, естественно, вызвала комическую уверенность, что эти движения составляют если не основной, то все же существенный цикл «занятий» тех «знаменитых», а иногда и подчеркнуто неприметных («этих всех господ, которых много на свете, которые с виду очень похожи между собою») «мужей», лики которых то патетически расценивает, то объективно-наглядно и беспристрастно воспроизводит автор.

Издательства пародии Масальского в этом пункте лишь совпадают с постоянными упреками и насмешками противников «натуральной» школы по адресу тех писателей, которые прибегают к описаниям «à la Gogol». Так, «Сын отечества» в рецензии на рассказ Бранта «Вечер на Петербургской стороне» («Воспоминания и очерки жизни», ч. II. СПб., 1839)¹⁵⁶ писал: «Довольны ли будут рассказом его читатели, а сам рассказчик остался очень доволен, ибо, как говорит г. Брант: «Он самодовольно закрутил ус и дал в сторону три молодецких плевка, которые картечью рассыпались по полу»...— Видите, что плевки ныне вошли у нас в моду в литературе...»¹⁵⁷ Гребенке тот же журнал сделал упрек, что его герои, как и гоголевские, «плюются, сморкаются, бранятся, словно в харчевне»¹⁵⁸.

В самом деле, достаточно присмотреться хотя бы к «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», чтобы убедиться, какую существенную роль в действиях гоголевских марионеток занимают действия, подобные плевкам и сморканиям.

«...Едва только вышел за ворота (Иван Иванович.— В. В.), как вспомнил ссору, плюнул и возвратился назад». «...Иван Иванович, как человек чрезвычайно деликатный, плюнул только и примолвил: «Экая скверная баба!» Иван Иванович плюнул от негодования и начал продолжать работу».

Процесс сморканья целиком определяет характер секретарей по поветовым судам: «Тарас Тихонович взял просьбу и, высморкавшись таким образом, как сморкаются все секретари по поветовым судам, с помощью двух пальцев, начал читать».

«Секретарь, сделавши обыкновенный свой приступ, который он всегда употреблял перед началом чтения, то есть без помощи носового платка, начал обыкновенным своим голосом таким образом». Ср.: «Мальчик... стоял довольно покойно и чистил пальцем свой нос».

Конечно, пародист имел в виду и эту деталь в характеристике Чичикова: «...В приемах своих господин имел что-то солидное и высмаркивался довольно громко».

¹⁵⁶ В этом очерке, по словам рецензента, «à la Gogol описывается вечер у какого-то бедняка и невежи чиновника, живущего на Петербургской стороне».

¹⁵⁷ «Сын отечества», 1839, № 10, стр. 163.

¹⁵⁸ «Сын отечества», 1843, № 1.

Процесс чихания сопровождается описанием дня Чичикова в доме Коробочки с момента пробуждения: «... ту же (муху.— В. В.), которая имела неосторожность подсесть близко к носовой ноздре, он потянул вприсонках в самый нос, что заставило его крепко чихнуть,— обстоятельство, бывшее причиною его пробуждения».

«Одевшись, подошел он к зеркалу и чихнул опять так громко, что подошедший в это время к окну индейский петух... заболтал ему что-то вдруг и весьма скоро на своем странном языке...»

У эпигонов Гоголя рисовка всех наиболее патетических сцен из жизни героев, описание их настроений в минуты одинокого раздумья, даже общая их характеристика сопровождалась воспроизведением приемов нюханья табуку, плеванья, чиханья, сморканья и т. п.

Так, Тимон Бурмицкий в рассказе «Бриллианты (Из записок чиновника особых поручений)»¹⁵⁹ характеризует Доремидонта Ивановича: «Он всегда улыбался, сердился очень редко и недолго, нюхал табак с чувством, с толком, с расстановкой...»

«Доремидонт Иванович... из табакерки вынимал значительную щепоть зеленого, неблагоприятного табуку и вместо носа клал его в рот, отчего он кашлял, плевал, чихал и бранил хромого будочника, который занимался приготовлением щекотливого зелья; наскучив одиночеством, Доремидонт Иванович созывал и всю свою дворню и говорил очень хладнокровно: «Вы все, с позволенья сказать, скоты!»

У Гребенки в рассказе «Искатель места»: «бедные путешественники, державшие путь к Адмиралтейству, вертелись, как флюгера, строили ужасные рожи, выделявали отчаянные эволюции, сморкались, протирая глаза, и выплевывали беспрестанно полуснег, летевший прямо к ним в рот...»*

Пародист очень тонко подметил те комические эффекты, которые в поэтике Гоголя вытекали из приурочения речевых сцеплений из частиц и междометий к соответствующим позам и движениям. Косность речи тогда оказывалась не простыми спазмами и дефектами, не мучительными потугами речи, которая прикрывает однообразным и разорванным фоническим покровом всевозможные смыслы, а получала характер как бы спотыкающегося аккомпанемента комических поз и движений. Естественно, что в этом случае часто должно было происходить противоречивое — эмоционально и по непосредственному соотношению ассоциаций — столкновение фраз: разговорные клише вмещались в непривычную для них бытовую обстановку, а тягучие, спотыкающиеся вереницы междометий и частиц сопровождалась представлением несоответствующих им поз и мимики.

В пародии этот прием выставлен в таких сочетаниях: «Мое почтение... что вы этаким манером, как бы сказать, не то, чтобы, а этак знаете ли?...» Так говорил какой-то господин... *вертя в руках засаленную, суконную фуражку с измятым козырьком*».

«Я тебе говорю, что ты продувной плут и умная каналья».

«Так отвечал Иван Иванович, *вытащив из кармана пестрый, коленкоровый платок, обошелся с своим носом посредством платка и плюнул в сторону два раза*».

Конечно, комические формулы для живописания поз и сами по себе могли быть достаточно острыми по своему низкому «чувственному

¹⁵⁹ «Литературная газета», 1842, № 22, стр. 443—444.

тону» и поэтому не всегда соединялись с звуковым аккомпанементом. В этих случаях особенно ощутимы заботы Гоголя о подборе резких, вульгарных символов для обозначения поз и движений или же, наоборот, — об эвфемистическом, иногда намеренно сдержанном, но полном намеков или преувеличенно-торжественном указании на комическое действие. Пародист и это отмечает («сильно, с некоторым известным свистом нюхнул и чихнул»; «обошелся с своим носом посредством платка») ¹⁶⁰. Он даже пародически оттенил тот способ определения предметов и действий, к которому прибегал Гоголь в комических описаниях: он представлял их «известными», лишая поэтому их более близких, характеристических определений или, наоборот, затем поясняя значение эпитета «известный» в данном его применении.

Вот соответствующие примеры из «Мертвых душ»: «Покой был известного рода, ибо гостиница была тоже известного рода, то есть именно такая, как бывают гостиницы в губернских городах...»

«...Кущы по торговым дням приходили сюда сам-шест и сам-сём испивать свою известную пару чаю...»

«Для пополнения картины не было недостатка в петухе, предвестнике переменчивой погоды, который, несмотря на то, что голова продолблена была до самого мозга носами других петухов по известным делам волокитства, горланил очень громко...»

Генезис этой манеры рисовки поз, мимики и действий, сопровождающих разговор или независимых от речи, трудно мне в настоящее время проследить всесторонне. Его можно вести к Гоголю от Стерна и русских последователей «стернианской» традиции — и в то же время корни его могли уходить и в другие «низкие» жанры чисто русского происхождения (романы, веселые повести и драматические действия). Но решительно следует утверждать, что этот прием рисовки движений и поз от Гоголя был воспринят всей «натуральной» школой, став характеристическим признаком ее поэтики. На это уже обратил внимание К. Леонтьев в своем рассуждении «О романах Л. Толстого». И, конечно, вынимает творчество Л. Толстого из рамок исторической перспективы Б. М. Эйхенбаум, когда объясняет приемы изображений действий и поз героев у этого художника исключительно влиянием Л. Стерна ¹⁶¹.

С «Предисловия» к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» тянется цепь примеров из Гоголя на разнообразные приемы комической рисовки поз и движений. Уже Рудый Панько с комической детализацией воспроизводит «странные» позы и движения: «Не говоря ни слова, встал он с места, расставил ноги свои посереде комнаты, нагнул голову немного вперед, засунул руку в задний карман горохового кафтана своего, вытащил круглую под лаком табакерку, щелкнул пальцем по намализованной роже какого-то бусурманского генерала и, захвативши немалую порцию табаку, растертого с золою и листьями любистка, поднес ее коромыслом к носу и вытянул носом на лету всю кучку, не дотрогнувшись даже до большого пальца, — и все ни слова».

В «Предисловии» ко второй части «Вечеров»: «он еще (Осип. — В. В.),

¹⁶⁰ Любопытно, что эту жеманную формулу гоголевских дам пародия перемещает в стиль самого Гоголя, намекая на то, что с иной художественной целью и сам Гоголь прибегал к подобным перифразам, обостряя этими эвфемизмами комическое несоответствие между значением (реальным) формулы и ее применением.

¹⁶¹ Б. Эйхенбаум. Молодой Толстой. Пг.— Берлин, 1922, стр. 46.

когда говорит, то всегда щелкнет наперед пальцем и подопрется в боки...»

В повести об Иване Федоровиче Шпоньке: «У меня-с,— говорил он (полковник.— В. В.) обыкновенно, *трепля себя по брюху после каждого слова*,— многие пляшут-с мазурку, весьма многие-с, очень многие-с».

В «Повести о том, как поссорились...»: «Даже отправлявший должность фельдъегеря и сторожа инвалид, который до того стоял у дверей, почесывая в своей грязной рубашке с нашивкою на плече, даже этот инвалид разинул рот и наступил кому-то на ногу».

В «Мертвых душах»: «Он непринужденно и ловко разменялся с некоторыми из дам приятными словами, подходил к той и другой дробным, мелким шагом, или, как говорят, семеня ножками, как обыкновенно делают маленькие старички-щеголи на высоких каблуках, называемые мышинными жеребчиками, забегающие весьма проворно около дам. Посеменявши с довольно ловкими поворотами направо и налево, он подшаркнул тут же ножкой, в виде коротенького хвостика или на подобие запятой». Ср. у Гребенки в повести «Быль не быль и не сказка»: «Гутентаг ... сделал антраша и заскакал по зале, как волчок, пущенный рукою школьника...» *

Воспроизводя в комически-детальной форме примитивные, «низкие» движения и позы «типов», как бы схваченных среди неподвижного болота их «быта», «натуральная» новелла пользовалась часто как предметом эстетической игры приемом точной и повторной регистрации одного и того же действия («общечеловеческого» порядка), которое — по канону житейского благочиния — сочеталось с определенными репликами.

В пародии: Архип Сидорович «нюхнул и чихнул...»

— Желаю здравствовать,— сказал, привстав со стула, Иван Иванович.

— Благодарю покорно,— отвечал на то Архип Сидорович, также привстав со стула» и т. д.

В сущности — этот прием является обнажением комической сущности бытовых условностей, которые в действительной жизни автоматизованы. И этот лишившийся ясно ощущаемого предметного содержания автоматизм условной вежливости и разговорных клише, приуроченных к известной обстановке «натуралистами», часто служил мнимой опорой «типического» изображения.

Ср. у Гоголя в повести о двух Иванях:

«— Не прикажете ли чашечку чаю?»

— Нет, весьма благодарю,— отвечал Иван Иванович, поклонился и сел.

— Сделайте милость, одну чашечку! — повторил судья.

— Нет, благодарю. Весьма доволен гостеприимством! — отвечал Иван Иванович, поклонился и сел.

— Одну чашку! — повторил судья.

— Нет, не беспокойтесь, Демьян Демьянович!

При этом Иван Иванович поклонился и сел.

— ... Не прикажете ли еще чашечку?...

— Не могу. Весьма благодарен! — При этом Иван Иванович поклонился и сел...

— Иван Иванович! сделайте дружбу, одну чашечку!

— Нет, весьма благодарен за угощение.

Сказавши это, Иван Иванович поклонился и сел».

В «Мертвых душах» — Чичиков и Ноздрев за шашками:

«— Знаем мы вас, как вы плохо играет! — сказал Ноздрев, выступая шашкой.

— Давненько не брал я в руки шашек! — говорил Чичиков, подвигая тоже шашку.

— Знаем мы вас, как вы плохо играет! — сказал Ноздрев, выступая шашкой.

— Давненько не брал я в руки шашек! — говорил Чичиков, подвигая шашку.

— Знаем мы вас, как вы плохо играет! — сказал Ноздрев, подвигая шашку, да в то же самое время подвинул обшлагом рукава и другую шашку.

— Давненько не брал я в руки!.. Э, э! это брат, что? отсади-ка ее назад! — говорил Чичиков».

Все эти приемы рисовки поз и движений получают полное стилистическое освещение лишь в связи с анализом диалога в «натуральной» новелле, так как диалог является их своеобразным аккомпанементом.

Так в процессе анализа пародии выделяется третья языковая сфера «натуральной» новеллы — драматический диалог. Но в пародии обнажены лишь наиболее примитивные схемы диалогического построения.

§ 3. О «натуральном» диалоге. Разговорно-речевой стиль строится так, что логическая связь между репликами разорвана. В то же время основное ядро реплик составляет бранный лексикон. И эти бранные формулы часто выступают окутанные эмоциональным тоном одобрения и сочувствия. Они воспринимаются тогда как «похвальная» брань.

«Ты, братец, я вижу, большая бестия! — отвечал на то Иван Иванович с усмешкой, которая походила на гримасу обезьяны. — ...Я тебе говорю, что ты — продувной плут...».

Использование Гоголем арсенала «низких» ругательств при организации косной разговорно-речевой стихии вызвало сразу же резкий протест литературных староверов и блюстителей «светского» слога.

«Эпитеты Котляревского, иногда чересчур отважные, *другие* заменяют словами более гармоническими: подлец, свинья, каналья, нагружая свои картины пудами прибавочной грязи ...» — пишет о Гоголе Сенковский («Библиотека для чтения», 1843, т. 57, «Литературная летопись», стр. 21—22)¹⁶². «Северная пчела» (1836, № 98) острила по поводу «Ревизора»: «Слова: воняет, скотина, подлец, свинья (особенно последнее словцо) встречаются так часто, что можно сказать: автор слишком пересолил свою свинину».

Если такое было отношение к этому приему комической стройки диалогической речи со стороны враждебных литературных групп, то «натуралисты» увидели в нем откровение и как будто старались вознаградить себя за долгое воздержание.

Вот объяснение ходатая по делам с камердинером («Финский вестник», 1845, № 4) из нравоописательного очерка «Лука Лукич»:

¹⁶² Или здесь же: «наш украинский юморист... заставляет их (своих оригиналов, чудаков и шутов) ради лирического смеху сморкаться, чихать, падать и ругаться сколько душе угодно канальями, подлецами, мошенниками, свиньями, свинтусами, фетюками» (стр. 24). Ср. «Библиотека для чтения», 1842, т. 53 (стр. 29): «Все знаменитые сравнения у Гомера, Вергилия, Тассо, Ариосто, Мильтона перед этим великолепным сравнением, говоря твоим изящным языком, — свинтусы, подлецы... Этакie свинтусы периоды! ни языка, ни логики...»

«Не редко ходатай по делам обнимал камердинера, приговаривая: «...Каналья ты, Егор Иванович, да я сам *шельма* — вот мы с тобою и ладим — а люблю я тебя, *бестию!*» (стр. 7—8).

В повести «Череп» Дм. Хрусталева (М., 1836, 2 ч.), стремившейся объединить механически разные формы стилей, в таких красках нарисована беседа Ржацкого с слугой Степкой:

«Стой! стой!» — закричал ужасным голосом Ржацкий. Бричка остановилась.

«Ах ты, анафема! Ах ты, шельма!» — кричал он, таская Степку за волосы, который еще спал. — «Встань, *бестия!* Ах ты, *мошенник!* Да я тебя *изувечу, каналья!* Я тебя *уломаю, как черта!*»

Комментируя это место, Сенковский предупреждал: «Начинается подражание слогу г. Гоголя-Яновского» («Библиотека для чтения», 1836, № 9—10. «Литературная летопись», стр. 12).

И в стилистический канон «натуральной» школы вошел принцип переполнения диалога «бранными» обращениями. Критики оппозиции справа постоянно глумились над этим приемом. «Сын отечества» (1843, № 1) именно с этой точки зрения расценивал повесть Е. Гребенки «Пруд» («Утренняя заря. Альманах на 1843 год»): «Ваши лица — совершенные снимки с самых плохих из гоголевских героев. Они точно так же, как и те, плюются, сморкаются, бранятся, словно в харчевне. «Поросычья морда! Продувная бестия! Свинья! Чорт знает! Будь я проклят, анафема!» — Все эти красоты мы уже прежде читали, на всех этих героев довольно насмотрелись в «Ревизоре» и «Мертвых душах», наконец в новой комедии Гоголя: «Женитьбе».

В пародии можно видеть и намеки на определенные разговоры из «Мертвых душ», например, Чичикова с Ноздревым:

«— Ну, да ведь я знаю тебя: ведь ты большой мошенник, позволь мне это сказать тебе по дружбе! Ежели бы я был твоим начальником, я бы тебя повесил на первом дереве...

...— Ей-богу, повесил бы, — повторил Ноздрев, — я тебе говорю это откровенно, не с тем, чтобы тебя обидеть, а просто по-дружески говорю.

— Всему есть границы, — сказал Чичиков с чувством достоинства. — Если хочешь щеголять подобными речами, так ступай в казармы...

Ср. еще: «Эх, Чичиков! ну что бы тебе стоило приехать? Право, свинтус ты за это, скотовод этакой...»

Бранный лексикон Гоголя в его стилистических функциях не изучен детально, хотя и есть у Мандельштама некоторые наблюдения над ним.

Поэтика «натуральной» новеллы, санкционировав бранные формулы как основной фонд для заполнения реплик «натуралистического» диалога, не изменила их стилистических функций и взаимоотношений с другими словесными рядами, а рабски пошла вслед за Гоголем.

В организации реплик далее останавливают внимание приемы «уснащенной» речи, которая вся слагается из столкновения «вводных слов», частиц, указательных местоимений и наречий, сбившихся в кучу и не укрепленных никаким синтаксическим стержнем.

«Мое почтение, Иван Иванович, что вы *этаким манером, как бы сказать, не то, чтобы, а этак, знаете ли?*»

Гоголь этот прием речевого построения прокомментировал дважды — в «Шинели» и «Мертвых душах». Почтмейстер «уснащивал речь

множеством разных частиц, как то: «судурь ты мой, эдакой какой-нибудь, знаете, понимаете, можете себе представить, относительно так сказать, некоторым образом» и прочими, которые он сыпал мешками...»

Но эта система «уснащивания» могла находить в сказе функциональное обоснование особого рода: там она являлась своеобразным соусом или перцем, резко изменяющим «вкус» всего стилистического построения. В диалоге же «уснащающие» формы являлись заместителями знаменательных слов. Осуществлялась комическая подстановка: неопределенные по своему конкретному содержанию, лишенные реальных значений «частицы», выходя в роли субъективно-индивидуальных знаков, оказываются в то же время объективно-беспредметными, создают какой-то «местоименный» язык (ср. об Акакии Акакиевиче: «Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения»).

У всех «натуралистов» этот прием организации реплик имел широкое распространение.

Сгустив те приемы построения разговорно-речевого стиля, которые больше всего поразили в творчестве Гоголя литературных староверов, Масальский пародически представляет гоголевскую манеру чередования реплик в форме бессмысленного обмена героев «уснащенной» речью и бранью. Освобожденные от всякой смысловой связи, реплики не двигают действия: они лишь механически сопровождают комические позы и движения марионеток, описываемые с перечислением всех внешних деталей.

Пародичность заключена здесь не столько в гиперболической упрощенности лексического подбора и в сгущении речевой нескладницы, сколько в подчеркивании логической связи между движением реплик, которые механически склеены.

«...Что вы этаким манером, как бы сказать, не то, чтобы, а этак, знаете ли? *Вы меня понимаете?*» Так говорил какой-то господин...»

«Ты, братец, я вижу, большая бестия! — *отвечал на то Иван Иванович... — Ты, я вижу, глянул во внутренность моего сердца и постиг, понял, что там затаилось.*»

И далее, совсем неожиданно, без всякого предупреждения, выступает новый собеседник с мнимым продолжением разговора: «А ведь прелестна она, розанчик эдакой, милашка! Обворожительна она, предмет твоего сердца, Иван Иванович!» — *продолжал Архип Сидорович...*»

Таким образом, в контраст с объективно данною «нелепостью речи» сам автор ремарками как бы внушает читателю иллюзию *естественности*, реальной общности такого диалога. И герои в соответствии с этим говорят о полном своем взаимопонимании. Следовательно, пародист стремится обнажить как психологическую основу гоголевских приемов построения диалога сознательное одурачиванье читателя, издевательство над ним. Та же цель рельефно подчеркнута и в описании деятельного обмена вежливыми шаблонными приветствиями по поводу всеобщего чихания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Пародия Масальского стремится в кривом зеркале воспроизвести момент психологического и идеологического оформления «натуральной» поэтики. Старые жанры исторической, фантастической, нравоописательно-юмористической, сатирической и философической повести отвергнуты. Вырабатывается формальная структура «натуральной» новеллы. Ее генезис связывается с «неистой словесностью». Это было общее мнение современников. И в нем есть доля истины. Сам Белинский, который в половине 40-х годов это отрицал, в начале их думал так. В «Отечественных записках» он, ставя в связь увлечение народностью с влиянием Вальтера Скотта и французского романтизма, «школы ужаса», в которой «действительность... сбросила с себя всякое одеяние, явилась нагой и цинически естественной», порицал «тщание и усердие пишущей братии низшего разряда» в изображении «черни» и в воспроизведении диалектизмов и вульгаризмов. «Мужики с бабами, кучера и купцы брататые не только получили право гражданства в повестях и романах этих господ, но и сделались их единственными привилегированными героями. Удачное подражание языку черни, слогу площадей и харчевен сделалось признаком народности, а народность стала тождественным понятием с великим талантом, поэзией и «романтизмом»*.

Правда, Белинский отделял от этой ветви Гоголя. Но ведь ясно, что Гоголь шел параллельной дорогой, подчиняясь тем же художественным импульсам и стремлениям. Из французской литературы пришла затем и страсть к «типам», и гражданский сентиментализм, и «социальная окраска» новеллы.

И вот в пародии отражается внутренняя борьба среди «натуралистов» в процессе выработки форм типического воспроизведения характеров и сюжетных стержней «натуральной» новеллы. Эти две проблемы выступают как основные. Центр тяжести от игры комическими возможностями «диалектического» и дефектного сказа, столь характерной для новеллы 30-х годов, переносится на систему объективного воспроизведения «типов» отрицательного характера, вставленных в рамку хоть и несложной, обыденной, но все же внутренне замкнутой сюжетной тематики. «Чистая натура», т. е. иллюзия отражения живой «низкой» действительности, как руководящий принцип резко отделяла сюжетологию «натурализма» от других предшествовавших и современных литературных течений. Любовь запрещена. Красавиц не должно быть в новелле. «Рожи», «безобразные невесты, манящие приданым», «подлецы, взяточники, буяны и глупцы» — вот основной фонд «натуральных» типов. На «умных» и «добродетельных» лиц наложен запрет.

Сюжет должен быть несложен, прост. Он вращается вокруг материальных расчетов, «прозы жизни». Он — как осколок голой, повседневной жизни, без всяких замечательных событий, утопающий в мелочах каждого дня. Сюжет — лишь фон для создания «типических» физиономий и воплощения какой-нибудь идеи.

Как манифест новой поэтики «натурализма» воспринимались «Мертвые души» Гоголя, в которых все время звучат, внедряясь в ткань повествования, противопоставления «натуральной» тематики, «натуральных» героев, «натуральной» манеры рисовки сочинениям литераторов из других лагерей. Тут был явный отход от чисто языковых экспериментов новеллистов 30-х годов. Намечался даже путь преодоления голых

комических построений. «В искусстве только идея сама себе цель, а идея просветляет и облагораживает самые возмущающие душу явления действительности,— вещал тогда Белинский.—... С этой точки зрения, Фальстаф с ватагой, мистрисс Квикли и мисс Доль (у Шекспира.— В. В.) получают уже другое, высшее идеальное значение: они занимают место в драме Шекспира так же, как и в самой действительности... Он изобразил их верно, чертами типическими, их язык груб, даже неприличен; но эта грубость и неприличие имеют свои границы... Он не украсил, не смягчил, не облагородил их языка, чтобы не сделать его неестественным; но он сдержал его, не позволил ему говорить всего, чтоб не сделать его слишком естественным и поэтому отвратительным...»

«Для искусства нет более благородного и высокого предмета, как человек, и чтоб иметь право быть изображенному искусством, человеку нужно быть человеком, а не чиновником 4 класса или дворянином. И у мужика есть душа, сердце, есть желанья и страсти, есть любовь и ненависть, словом, есть жизнь. Но чтоб изобразить жизнь мужиков, надо уловить, как мы уже сказали, идею этой жизни, и тогда не будет ничего грубого, пошлого, плоского» (ссылка на «Вечера на хуторе» Гоголя). Однако Белинский предостерегает от увлечений голым комизмом диалектической речи, характерных для 30-х годов: «...Мы далеки от того, чтобы отнимать право у талантливого литератора касаться жизни простого народа; но мы требуем только, чтоб он это делал не по любви к мужицкому жаргону, не по склонности к лохмотьям и грязи, но для какой-нибудь цели, в которой была бы видна человеческая мысль»*.

Так отыскивался сюжетно-идеологический стержень новеллы! Он нужен был для того, чтобы сдерживать центробежные силы языковых пируэтов, которые определяли ранее (в 30-х годах) композицию «гумористическо-шутливой» повести. А кроме того, на него — на этот стержень — легче нанизывались «типы». Эти «типы» неумолимо шли в литературу как психологическая мотивировка разнодиалектических и жаргонных сказовых построений 30-х годов. Сказ, отчасти разлагаясь на диалогические реплики, отчасти вливаясь тонкими струями в повествовательную прозу, уходил из литературы вместе с «языковыми масками». Нужны были теперь не изменчивые маски, которые сменял неоднократно рассказчик на протяжении одной новеллы, а устойчивые «типические физиономии», к которым прикреплялись психологически и этнографически (или диалектологически) выдержанные диалогические построения¹⁶³. Происходил отбор тех словесно-предметных сфер из диалектического жаргонного обихода, которые просачивались в повествовательный стиль. Этот отбор находился в связи с установкой принципов «натуральной» сюжетологии. А вся пестрая масса разнородного диалектического языкового материала, все аномалии разговорно-речевых образований уходили теперь в диалог. В нем сосредоточились эффекты комических языковых воздействий. Но диалог требует психологической ограниченности и индивидуальной цельности собеседников. «Иван Ива-

¹⁶³ Ср. у Белинского в рецензии на «Мертвые души» отзыв о новеллистах 30-х годов: посредственность выдавала «нам за народность грязь простонародья, за патриотизм сало и галушки, а за юмор и остроумие карикатуры нигде не бывалых идиотов, которые, по воле г. сочинителя, то глупы, то умны, то опять глупы...»**.

нович по характеру его... не может так говорить. Тут будет ошибка в артистической отделке», — заметил Цыпленкин, когда Петушков заставил своего героя произносить высокие, патетические речи. Так речевые построения вводились в русло определенного языкового сознания «типа» из известного социального круга. Естественно, что эта иллюзия бытового правдоподобия «типического» характера, привязанного к дефектной, дезорганизованной, внелитературной речи, должна была поддерживаться целой системой приемов рисовки поз, движений, наружности героев. Драматический диалог обставлялся детальными ремарками режиссеров. Недаром авторы повести в пародии спорят на тему о необходимости исчерпывающих авторских указаний на позы и движения, которыми сопровождается диалог.

«— Тетерькин надиктовал, что Иван Иванович и Архип Сидорович привставали со стульев, когда они чихали, но где же сказано, что они сидели друг против друга? Я понял так, что они оба стояли.

— Вольно тебе было так понять. Они сидели.

— Нет, извини, стояли.

— Это пустая придирка! Они сидели.

— Этого не сказано. Это доказывает недостаточность картины, бледность колорита, детскость артистического такта».

Процесс конструирования «натурального» художественного образа, нового «героя» Гоголем в «Мертвых душах» обставлялся детальными комментариями. Гоголь все время здесь подчеркивал боевой характер этой проблемы.

Таким образом, новелла 30-х годов существенно была деформирована. Создавались новые жанры повествовательно-письменной прозы — на основе сказового материала. Культивировались вульгарно-речевые и диалектические образования в диалоге. И эти пестрые узоры просторечных разговоров прикреплялись к «типам» из низших, внелитературных слоев. Снижение языковых форм имело своим следствием снижение героев. И 40-е годы — это пора выработки форм «типического» воспроизведения разносословных героев низкой, комической окраски. Вульгарные, диалектические формы языка, входившие в литературу в 30-е годы, теперь находили своих литературных носителей, прикрепляясь вновь уже не к рассказчикам как маскам автора, а к героям литературных произведений, вовлеченным в динамику сюжета. Происходил процесс психологического закрепления новых языковых пластов, которые обнажены были прозой 30-х годов. Но основные принципы комического построения сохранились, лишь видоизменившись в зависимости от нового соотношения в новелле разных форм речи, письменно-повествовательной — сказовой и диалогической.

А между тем установка на рисовку «типов» в рамках какого-то примитивного сюжетно-идеологического движения требовала ослабления голого «балаганного» комизма, предполагала отсутствие «односторонности и крайности», иллюзию полноты восстановления. Белинский прямо настаивал на «идеализации» не в архаическом смысле сентиментально-романтического украшения природы, а в смысле «схватывания не одного внешнего сходства, но всей души оригинала». Поэтому-то он сначала горячо приветствовал гоголевскую патетику в «Мертвых душах», так как думал, что эта «субъективность заставляет автора проводить сквозь свою душу живую явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать душу живую»*.

Вскоре Белинский осудил «мистико-лирический пафос», который отвлек Гоголя от «натурализма» к архаическому сентиментализму. Принцип «идеализации» превратился в требование «очеловечивания» героев. Этим открыт был путь к социологической и социалистической интерпретации «типов», вошедших в «натуральную» новеллу 40-х годов. И это была уже новая фаза в эволюции «натуралистической» поэтики, нашедшая себе отражение в комедии Н. И. Куликова «Школа натуральная».

Такова схема этой эволюции: за формами вульгарной, диалектической речи пришли в литературу «типы», т. е. комические герои, как субстраты разнословных языковых сознаний. Марионетки в художественном плане требовали своего перевоплощения, превращения в «людей». Процесс «человечения» «кривых рож» влек к гуманно-социальной интерпретации «низких героев», представителей «подлого» быта. «Натуральная» новелла получила социальную окраску, зазвучала как революционный протест, нагрузившись социологическим содержанием. Об этих социологических надстройках и их функциях в художественной структуре «натуральной» новеллы свидетельства отыскиваются в пародии Н. Куликова.

III

КОМЕДИЯ Н. КУЛИКОВА «ШКОЛА НАТУРАЛЬНАЯ»



1. КРУЖОК «СОВРЕМЕННОКА» В КРИВОМ ЗЕРКАЛЕ КУЛИКОВА

Представление о Гоголе как единственном художественном вожде «натуральной» школы побуждало ее врагов за материалом для пародий обращаться к произведениям Гоголя даже тогда, когда поэтика «натуральной» школы значительно усложнилась от сторонних воздействий. Увлечение социальными утопиями, влияние Белинского, идеолога «натурализма», «филантропические» и общественные тенденции французской литературы — все это привело к существенному преобразованию сюжетно-идеологического строя «натуральной» новеллы, но не могло разорвать ее тесные связи с гоголевским стилем.

Общая манера языкового оформления, принципы повествования, приемы рисовки, воспроизведение «нелепостей» разговорного языка — во всей дробности его профессиональных, классовых и диалектических расчленений, гротескное нагромождение дефектно-речевых образований — словом, вся ткань «натуральной» речи была пропитана гоголевским расколом. Поэтому пародисты 50-х годов в изображении внешнего быта «натурализма» карикатурно вмещали намеки на «последователей Гоголя», а для стилистических отражений кривое зеркало направляли непосредственно на повести Гоголя. Так поступил Н. И. Куликов, «бывший режиссер Александринского театра в СПб. и драматический писатель». Сведения об этом можно почерпнуть из его писем и записок, отрывки из которых под именем «Дневник режиссера» напечатаны в «Библиотеке театра и искусства» (1913, кн. III—IV).

Речь идет о пьесе, которую писал Куликов осенью 1850 года «с претензией и умничанием» под названием «Два рода воспитания»¹⁶⁴. О ней в письмах режиссера прежде всего сообщается, что «в ней, кроме доброй цели, ничего предосудительного нет: порочные лица похожи на порочных, т. е. действительные на действующих, без чего и комедия не комедия»¹⁶⁵. Несмотря на это, пьеса сначала была «торжественно запрещена». Однако цензор переусердствовал, и Л. В. Дубельт, невзирая на его «жестокий рапорт», нашел пьесу «нравственной» и пропустил ее. Но все-таки комедия не вышла нетронутой из цензурных скитаний. По сообщению Куликова, «Дубельт... все пропустил, кроме *некоторых грязных выражений, и то не моих, а где я пародировал*, т. е. подделывался под сочинения Гоголя и его последователей...»¹⁶⁶. Кроме того, этот «цензор дал автору литературный совет: превратить одного из героев — мальчика Митю, развращаемого «натуралистами», из дурака в

¹⁶⁴ «Библиотека театра и искусства», 1913, кн. III. Письмо от 1 сентября 1850 г.

¹⁶⁵ Там же. Письмо от 15 сентября.

¹⁶⁶ Там же. Письмо от 23 сентября.

«доброе и невинное создание». Куликов признал совет «верным и умным», переделал комедию, «спрятав сюжет, ради скорости, из 5 действий в 2», и «выпросил позволения назвать ее просто «Школа натуральная», а не «Два рода воспитания», так как нашел это название более «соответствующим сюжету»¹⁶⁷.

Таким образом, в этой редакции пьеса эта имеет подчеркнутый характер литературного памфлета, в который вкраплена стилистическая пародия.

По запискам Куликова, которые образуют вторую часть «Дневника режиссера», можно было бы предполагать, что этот драматург пародию на повести Гоголя вложил и в другую свою пьесу — «Дурочка». В печатном тексте эта страница записок читается так: «Среда, 6 сентября¹⁶⁸. Н. И. Филимонов привез «Дурочку»; я ему еще задал переделать кое-что — потом сам покрою... и, кажется, пьеса будет недурна. Ездил в Измайловский полк к офицеру Меняеву, взять у него пародию на повести Гоголя, для этой комедии»¹⁶⁹.

Но в пьесе «Дурочка», обе редакции которой — первоначальная, запрещенная цензурой, и переработанная автором — хранятся в Центральной библиотеке русской драмы, нет никаких литературных намеков. В ней, по признанию автора, он и Филимонов «подделывались к Офелии — на русский лад»¹⁷⁰.

Естественно, возникает подозрение, что редактор, печатавший выдержки из записок Н. И. Куликова, сшил вместе два куска, которые относятся к разным пьесам. Хронологические сопоставления (сентябрь 1850 г.: пьеса «Натуральная школа» тоже писалась начиная с 1 сентября) делают вероятным предположение, что пародия, за которой ездил Куликов к офицеру Меняеву, — и есть повесть Сургучева, вставленная в комедию «Натуральная школа».

Эта комедия, по сообщению Куликова, имела успех. Но сам автор не был ею вполне доволен. Для оценки того освещения, в котором показаны в ней «натуралисты», литературной позиции драматурга и его художественного замысла характерны такие строки из его писем (от 7 декабря 1850 г.): «Мне еще с детских лет досадно было на Полевого за Карамзина, и в последние годы на молодежь, критикующую прежних добрых авторов; я носил досаду за пазухой. На площади бы, во услышании всех, мне хотелось поругать разбойников... вот я и выдумал раму, вставил в нее лица да со сцены при тысяче зрителей осмел я их собственные произведения и отделал за неуважение к достойным — цель не трудная, зато и выстрел был меток. А что меня поругают некоторые, — так за правду я и люблю терпеть; впрочем, меня и так давно не жалуют непризнанные гении: нет статьи Ф. Кони, в которой он не ругнул бы меня... Только моя пьеса до подобного давно убитого критика не касается... есть другие почище...»¹⁷¹. Эти признания — на фоне общих черт литературной и житейской физиономии Куликова — достаточно уясняют ту точку зрения литературного старовера и общественного консерватора, с какой подошел он к обрисовке идеологии и эстетики «натуральной» школы.

¹⁶⁷ Там же. Письмо от 1 ноября.

¹⁶⁸ 1850 г.

¹⁶⁹ «Библиотека театра и искусства», 1913, кн. IV, стр. 5.

¹⁷⁰ Там же, кн. III, стр. 25. Письмо от 9 октября 1850 г.

¹⁷¹ Там же, кн. III, стр. 26.

В комедии «Натуральная школа»¹⁷² — два отделения. Первое называется «Гнездо умников». Оно целиком держится на сюжетном остове первоначального замысла — противопоставить два рода воспитания. Потому действующие лица выстроены по двум линиям: одна включает полковника Загибина — охранителя старых начал, восторженного поклонника Карамзина, Державина, Ломоносова, и его племянницу Зинаиду. На перепутьи между ними и «натуралистами» стоят брат Загибина — профессор красноречия, который плохо «слышит и почти не может говорить», бесхарактерный старик, превратившийся в игрушку собственного сына литератора Никанора, и сын полковника Митя, воспитываемый отцом в суровом режиме старых времен, но тайно подпавший под влияние «натурализма». Воспитание Мити противопоставляется воспитанию Никанора и его друзей. Это — «натуралисты», разрушители добрых заветов старины. Так, супруга Никанора написала повесть, в которой «дочь казнит отца и мать». И от этого сюжетно-идеологического стержня приходит в восторг сам вождь «натуралистов» — Сергей Сергеевич Сургучев: «Действительно, интересно, и в новом роде... Эта идея нас далеко поведет, Анна Ивановна...». Сургучев выставлен пошлым пасквилянтом, который за свои писания даже привлекался к судебной ответственности.

Фабула вертится вокруг трех мотивов — эксплуатации состояния старого профессора — на издание «натурального» журнала, принудительного сватовства Сургучева к Зинаиде и совращения в гибельный «натурализм» несмышленного Мити. Это рамка, в которую вставляются литературно-полемические намеки. Но в первом отделении таких выпадов и пародических характеристик почти нет. Здесь лишь вырисовывается рама и положение вставленных в нее героев. Только в сцене уловления Мити в сети «натурализма» слегка приподымаются литературные покровы над поэтикой «натуральной» школы. Митя восторженно склоняется перед нею: «О! Я все понимаю! Живой разговор не подлежит никаким правилам... вот вы и пишете просто, неправильно, очень-очень хорошо!.. Ах! Если бы я мог так же сочинять... научите, с кого вы портреты пишете? Где эти удивительные разговоры слышите?» Никанор в ответ спрашивает: «Бывал ли ты на толкучем рынке, в обжорном ряду и еще в некоторых петербургских углах?»¹⁷³

Когда Митя с печалью должен был констатировать свою невинность в этом отношении, Никанор пообещался посвятить его в тайнства «натуральной» школы и приглашает его на литературный вечер. На том и обрывается первое действие.

¹⁷² Она хранится в Центральной библиотеке русской драмы. К сожалению, первоначальной редакции этой пьесы, подвергшейся цензурным сокращениям именно в пародической своей части, там не оказалось.

¹⁷³ Ср. те же обвинения в водевиле П. Каратыгина «Натуральная школа» и в контраст с ним замечание Белинского в рецензии на «Физиологию Петербурга»: «Одна газета... выписала... несколько слов из «Петербургских углов» и коротко, без изложения содержания статьи, без доказательств, объявила, что статья плоха, исполнена грязи, сальности и дурного тона. «Дворник», этот превосходный физиологически-юмористический очерк, оскорбил в газете аристократическое чувство и заставил ее подивиться, что есть писатели, которые не гнушаются писать о дворниках! Но никакой истинный аристократ не презирает в искусстве и литературе изображения людей низших сословий и вообще так называемой низкой природы, чему доказательством картинные галереи вельмож, наполненные, между прочим, и картинами фламандской школы. Уже нечего и говорить о том, что люди низших сословий — прежде всего люди же, а не животные, наши братья по природе и во Христе...» *

Отделение второе носит заглавие «Литературный вечер (сатира в стихах)». Здесь — пародическая вершина.

Заседание открывается хоровым пением литераторов:

Чтоб хорошо, с комфортом жить,
И пышно, и богато,
Не надо славой дорожить:
Нам надо злата, злата!

В комментариях Никанора к этим стихам раскрывается, что «так говорит поэт и современник наш». Средством к обогащению литераторы готовы были считать издаваемый журнал — «толще нет журнала». Особенно оптимистически в этом отношении настроен Сургучев. Никанор, как издатель, не разделяет его радужных надежд, однако в отчаяние не впадает. Он верит в таланты своих сотрудников:

Хоть по миру пойду, а издаю журнал!
Сергей участвует, я сам работать стану.
И наконец таких сотрудников достану,
Что ахнешь! Вот сейчас к нам явится один.
Отец его добряк и важный господин,
А сын презлой, так злобою и дышит —
Презлые пасквили на всех знакомых пишет.

Но Анна Ивановна, супруга Никанора, которая проникнута скептицизмом ко всем, кроме Сургучева, даже к мужу, презрительно отзывается об этом литераторе, Моргинове, как о «жалком фате».

Никанор резонно на это отвечает:

А все-таки — его читают нарасхват!

— и продолжает перечислять столпов своего журнала:

Еще два гения: Чернилин и Оплаткин;
Уж этих сманивал и Смирдин и Печаткин,
Но я переманил...

Анна Ивановна и об этих гениях невысокого мнения:

Хорош триумвират!
Все трое грамоты не знают.

Но Сургучев смиряет ее негодование заявлением:

Очень рад!
Я сам, вы знаете, не многому учился.
Однако перед всей Россией отличился!

Тем временем являются названные три гения. И прежде всего собравшаяся редакция журнала пьет за успех его. Моргинов сердится на Никанора за то, что он поместил его фамилию в числе сотрудников. Открыто выступать в печати он боится, не желая навлекать гнев отца:

Он, знаешь, старовер: ругает наш журнал
И презирает вас.

А кроме того — и другое препятствие:

Правильно писать и знаки расставлять
Мне хуже всякого на свете наказанья.

Никанор убеждает:

Ты умница, остряк...
Пиши без правила, без знаков препинанья,
Теперь грамматика не значит ничего.

Инцидент этим исчерпывается. Никанор начинает знакомить литераторов с родственниками, прежде всего с Митей.

Он из Казани; к ним, представьте ж,
в даль такую
Журнал наш долетел! ...Тихонько от отца
Он все года прочел с начала до конца.

Из расспросов выясняется, что журнал Митя брал у лакея соседа — Ивана Дудкина. А к нему был путь такой журнала:

Из Петербурга к нам один книгопродавец
Мешками целыми за каждый носит год:
Клянусь, на ваш журнал большой везде расход.

Издатель и супруга его смущены. Но Сургучев успокаивает самоуверенно:

Там как бы ни было, нас все-таки читают!
Вчитаются, поймут! Пророчу я успех:
Через год подписчиков мы отобьем у всех.

Вдруг приходит отец Мити — «военный грамотей времен Карамзина». Митя скрывается за ширмы, а полковник сразу же начинает расспрашивать о «натуральной» школе.

Там у себя в глуши читаем спор журнальный,
Но духа не пойдем мы школы натуральной...
Все начали с того, что старое бранят,
А новым старое никак не заменят;
Так растолкуйте мне!

Сургучев просвещает невежду:

Извольте! Слышали вы, верно, о расколе,
Старообрядчестве, о свойстве разных сект?
Вот индивидуум... или простой субъект,
Сам заключаюсь в себе,— не двигатель массивный,
Рельефно, может быть, сам выступит вперед,
Но пафос, творчество с ним вместе пропадет,
Как миф, как метеор, в дали времен туманных.
Объекта же принцип в сочувствиях гуманных.

Загибин не понимает ни слова. Никанор, выступив в роли толмача, объясняет, что, по мнению Сургучева,—

...тот отсталый и раскольник,
Кто прежних авторов так вызубрил, как школьник,
Из битой колен вперед ни тпру, ни ну...
А мы не держимся старинных глупых правил...
И натуралистов вот девиз:

Иду своей тропой.

Не я за веком, век пусть следует за мной!

И в доказательство верности этих принципов Сургучев предлагает прочитать его последнее творение. Поэтика его — не очень затейлива: «Что вижу, то пишу: пишу, как говорю, к чему грамматика? Науки? Я творю! Натура мой девиз; воссоздаю натуру».

Никанор входит в раж и кричит:

Теперь мы старую уьем литературу!
 Да! Пусть сотрудник мой не знает ни аза.
 Есть голова, рука, есть уши и глаза!
 ... Настал переворот формальный:
 Словесность пользы ждет от школы
 натуральной.

Затем читается повесть Сургучева. Вот она:

«Сентябрь в половине. В губернском городе NN. в чугунную доску или в разбитый колокол, пришепetyвая, пробило 11 часов ночи, но в городе все уже спало мертвецки, только пересвистывались вдали отдаленные петухи. Ночь была — настоящая северная ночь: и черно, и смуро, и сыро, и черт ее не разберет, что тут такое было! Да еще на придачу в эту ночь шел дождик, и не то, чтобы дождик, а так какая-то... этакая канальская изморозь, плесень... выедающая ворс на сукне».

Тут крики восторга прерывают чтение:

Ночь, дождик, изморозь! Ну всякий видит, слышит!

Повесть все же продолжается.

«Губернский город разделялся на две части: первая половина называлась Тутовская, а вторая Притутовская. В Тутовской части жили все Иваны Сидоровичи, по прозванию — Расплетай-нога, а в Притутовской Сидоры Ивановичи — Загребай-рука. Иваны Сидорычи были не очень так, чтобы совсем и глупы, да и не совсем, чтобы уж и умны... были так себе; а Сидоры Иванычи были не то, чтобы умны, да и не то, чтобы совсем глупы, а тоже так себе... Женщины в этом городе делились тоже на две половины, а именно: на полноликих и худощаволиких. Первые были точно сметана, а вторые — точно снятое молоко. Вообще же все жители этого города были самой обыкновенной человеческой физиономии, с той только разницей, что все поголовно были курносы, с чем и умирали.

В этот-то городок, в описанную нами выше дождливую ночь въехал путешественник из столицы; цель его приезда — свидание с родителями. При въезде в город какая-то грусть овладела им; в душе его чувствовался какой-то хруст осенних листьев!! Вдруг кучер остановил лошадей и гаркнул: «Кто лежит?» Путешественник взглянул на улицу и увидел что-то распростертое в луже... он выскочил, поднял какого-то индивидуума. Каково же было удивление нашего путешественника, когда при свете губернского фонаря, мигавшего огоньком с последнего рожка, он в разбитом загрязненном и окровавленном (лице) субъекта лежащего узнал своего отца!»

Всех трогает повесть до слез. Лишь полковник остается в недоумении. Появляется из-за ширм Митя, растроганный, в слезах, «немного навеселе», и заявляет отцу:

Ты в школу вез меня? Не хлопочи об этом,
 Теперь и не учась я сделаюсь поэтом...

Полковник возмущен и произносит обвинительный приговор над «школой натуральной»:

Читал я образцы творений модных новых —
 Пустая болтовня писак пустоголовых,
 С плеча вы пишете, была бы лишь рука,
 Без правил нравственных, без правил языка.
 Какие пошлые и грязные картины!
 В помоях иль грязи житье-бытье скотины.
 Иль неопрятный быт и низкий круг людей:
 Там чешется мужик, там с запахом лакей...
 И все описано с подробностью формальной!
 Вот наши гении из школы натуральной.

И под защиту от них — «толпы молокососов» Загибин берет «красу и честь отчизны» — Карамзина («богатства он открыл родного языка»), Ломоносова:

Вы жизнь проводите, валяясь по коври,
 С тяжелой головой, с опухшими очами,
 А в ваши лета он с котомкой за плечами,
 Пешком переходя от града до села,
 В отчизну знание нес, как в улей мед пчела

— и Державина: «орел — поэт!»

В заключение, конечно, «натуралисты» посрамлены. Неподвижные тела напившихся видит отец Никанора, лишает его доверенности на управление именьями и назначает опекуном полковника. Никанору предлагается вместо «натурального» журнала вести журнал своих расходов.

Мите полковник собирается дать урок «по-настоящему» из «школы натуральной». Но все эти грома и молнии, которые мечут староверы, не сломили самоуверенности Сургучева. Он предлагает свое сердце и руку Зинаиде. Ему указывают на двери. Изгнанием вождя «натурализма» и заканчивается комедия.

Фабулярная интрига — рамка. В ней нет нужды искать кусков действительности. Но герои окружены прозрачной сетью намеков. Журнал, который издают «натуралисты», вне сомнения, — «Современник». Для того чтобы он был узан его современниками, достаточно было намек на тот проливной дождь афиш и реклам об издании журнала, который посылала в публику редакция¹⁷⁴. Не трудно было произвести подстановку подлинных имен и узнать членов редакционной семьи «Современника». Никанор — это И. И. Панаев. Так его литературный путь характеризует дядя: «Никанор напечатал повести — никто не покупает; журналисты его сочинений даром не берут; начал издавать свой журнал — и то на часть доходов папеньки. Это при его издании дают в придачу произведения с толкучего рынка, как битую посуду и старые голенища». Здесь, конечно, прежде всего, отражения тех толков, той «сенсации в литературном мире», которую вызвала выдумка Некрасова «давать при «Современнике» приложения». Тогда, по словам А. Я. Панаевой, многие «печатно набросились на издателей «Современника», обвиняя их

¹⁷⁴ Ср. об этом в воспоминаниях А. Я. Головачевой-Панаевой.—В кн.: «Русские писатели и артисты 1824—1870 годов». СПб., 1890, стр. 177.

в том, что они прибегают к неопозволенным средствам для приманки подписчиков, унижают журналистику в глазах публики, вероятно, скоро будут обещать своим читателям по бочонку селедок, по куску мыла и т. д.»¹⁷⁵. Если, таким образом, эта биографическая деталь могла одинаково указывать и на Некрасова и на Панаева, то другие признаки все принадлежат Панаеву.

У него были родовые поместья в Казанской губернии. И, что важнее всего: это у Панаева был старовой дядя, который и говорил словами полковника П. Загибина. Владимир Иванович Панаев, «воспевавший аркадских пастушков и пастушек», был для своего племянника в его юные годы источником внимания старой литературной школы¹⁷⁶. Но когда тот перешел на сторону «натурализма», «превосходительный дядюшка» метал перуны на беспутного племянника, так как В. И. Панаев (говорит А. Я. Панаева) не признавал современную литературу; по его мнению, Гоголю надо было запретить писать, потому что от всех его сочинений пахнет тем же запахом, как от лакея Чичикова¹⁷⁷. И те тирады, которыми он «с пеной у рта» разражался против Белинского, очень напоминают отзывы о «дрянях», «негодных писаках» полковника — любителя литературы¹⁷⁸.

В связи с разоблачением этих имен легко стереть грим и с супруги Никанора — Анны Ивановны, которая также предается сочинительству. Это — Авдотья Яковлевна Панаева. В намеках воспроизводится история ее произведения «Семейство Тальниковых», которое предназначалось для «альманаха» «Современника» и подверглось цензурным гонениям. Бутурлин, председатель комитета (вспоминает об этом А. Я. Панаева), «собственноручно делал заметки на страницах: «цинично», «неправдоподобно», «безнравственно», и в заключение подписал: «не позволяю за безнравственность и подрыв родительской власти»¹⁷⁹. Впрочем, и из других сочинений Панаевой (Н. Станицкого), в которых основной темой была всегда история женской души, можно было при желании извлечь мотив протеста против деспотизма родителей, например, из повести «Безобразный муж» («Современник», 1848, т. VIII). Однако, если отождествить в пародии осмеиваемую повесть Анны Ивановны с «Семейством Тальниковых» А. Я. Панаевой, раскроется еще одна деталь комедийной фабулы — восторг от этого произведения С. С. Сургучева. По словам А. Я. Панаевой, такой отклик вызвало ее произведение в Белинском. Он уговаривал писательницу продолжать в том же духе: «Как же вам не стыдно было давно не начать писать? В литературе еще никто не касался столь важного вопроса, как отношение детей к их воспитателям и всех безобразий, какие проделывают с бедными детьми»¹⁸⁰.

¹⁷⁵ Там же, стр. 192. В «Ералаше» была помещена карикатура, изображающая Панаева за конторкой при одновременной продаже «Современника» и дичи в виде приложеня, с надписью: «Современное изобретение — прилагать к каждой книжке журнала всякую дичь» (1848, № 5).

¹⁷⁶ *И. И. Панаев*. Литературные воспоминания и воспоминания о Белинском. СПб., 1876, стр. 17.

¹⁷⁷ Там же, стр. 178.

¹⁷⁸ Ср. нападения вообще старовой на Белинского за неуважение к Державину, Карамзину, Ломоносову. — *Н. Чернышевский*. Очерки гоголевского периода*; ср. у И. С. Тургенева «Воспоминания о Белинском»**.

¹⁷⁹ *А. Я. Панаева*. Воспоминания***.

¹⁸⁰ Там же.

Так приподымается покров и с С. С. Сургучева. Но в концепцию этого образа включены такие черты, которые не могут принадлежать Белинскому. В сущности лишь стиль его речи отражает обычные пародические отклики на статьи Белинского¹⁸¹. Впрочем, в основу фабулярной ткани, на которой вырисовывается личность Сургучева, могли лечь легенды и о Белинском, ходившие среди его врагов¹⁸².

Сам Белинский в «Мыслях и заметках о русской литературе» («Петербургский сборник», 1846) передавал отношение врагов к критику, мнение которого «о Ломоносове, Державине и Карамзине многими принято будет за *flagrant déli* * злостного унижения наших литературных слав. ...Что делать с таким критиком, особенно если его мнения находят отзыв в публике? Больше нечего с ним делать, как кричать о нем сколько можно громче и чаще, что он унижает литературные славы, порочит Ломоносова, Державина, Карамзина, Батюшкова, Жуковского, даже Пушкина!.. Кстати можно намекнуть, что он проповедует безнравственность, развращает молодое поколение, что он... по крайней мере — ренегат, если не что-нибудь еще хуже...» **.

Куликов и осуществил в своей пародии этот рецепт¹⁸³.

2. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСКОЛКИ

С стилистической точки зрения, пародия не представляет большого интереса, хотя и отражает остро ряд повествовательных приемов «натуральной» новеллы.

Отход от сказа осуществлен. Речь строится в плане письменного изложения. Однако в этот стиль повествования внедряются отголоски сказовых построений. Иногда происходит разрыв четкой ткани рассказа низким «междометным» выкриком или набором неопределенных и указательных местоимений. «Ночь была — настоящая северная ночь: и черно, и смуро, и сыро, и *черт ее не разберет*, что тут такое было! Да еще на придачу в эту ночь шел дождик, и не то, чтобы дождик, а так, *какая-то... этакая* канальская изморозь...»

Так было и у Гоголя в «Мертвых душах». Сенковский осмеивал эту «риторику нового роду»: «Самый сильный эпитет у него — *черт его знает*, самое положительное указание — *бог его знает*, а когда хочет он определить предмет с необыкновенной точностью, то употребляет *какой-то*» («Библиотека для чтения», 1842, т. 53, стр. 35). Тот же критик в рецензии на «сочинение К. Аксакова» «Несколько слов о поэме «Похождения Чичикова или Мертвые души» писал: «Эта брошюра имеет целью доказать, что автор поэмы «Похождения Чичикова» — Гомер, а сама поэма «Похождения Чичикова» — «Илиада», что в «Илиаде» является Греция с своим миром, а в эпическом созерцании автора поэмы «Похождения Чичикова» является *черт знает что*, но тоже со своим миром...»

Ср. в «Мертвых душах»: «...Собравшееся ныне совещание было совершенно другого рода: оно образовалось вследствие необходимости.

¹⁸¹ Ср.: Н. Греч. Чтения о русском языке, ч. II. СПб., 1840.

¹⁸² Ср.: И. С. Тургенев. Воспоминания о Белинском.

¹⁸³ Можно сравнить с выпадами против Белинского Н. Куликова отрицательные суждения и пародии современников, приведенные в книге С. Ашевского «Белинский в оценке современников» (СПб., 1911).

Не о каких-либо бедных или посторонних шло дело: дело касалось всякого чиновника лично, дело касалось беды, всем равно грозившей; стало быть, поневоле тут должно быть единоклубнее, теснее. Но при всем том вышло *черт знает что такое*.

И рядом с этим — в разговорной речи: «...Ноздрев понес такую околесину, которая не только не имела никакого подобия правды, но даже просто ни на что не имела подобия, так что чиновники, вздохнувши, все отошли прочь; один только полицеймейстер долго еще слушал, думая, не будет ли по крайней мере чего-нибудь далее, но, наконец, и рукой махнул, сказавши: *«Черт знает что такое!»*»

Другие примеры — в повествовании: «Не в немецких ботфортах ящик: борода, да рукавицы, и сидит *черт знает на чем...*»

«Дом выбрал (Собакевич.— В. В.) *этакой* крепкий, чтобы потолок не проломился и можно бы в нем жить благополучно...»

Эти крутые обрывы повествовательной прозы в сказовый строй являют последнюю фазу процесса растворения сказовой речи в повествовании. Тяготение к комбинации сказовых приемов с другими формами новеллистического стиля у Гоголя начинает ясно обнаруживаться в «натуралистическом» плане со времени «Невского проспекта», «Носа» и «Коляски». Работа над «Шинелью» чрезвычайно показательна для выяснения мотивов, принципов и композиции этих сцеплений разных видов художественной речи, в процессе создания новой структуры повествовательной письменной прозы. Сказовые конструкции, разрушаясь, наполняют повествовательную речь, предстающую как объективно-авторское воспроизведение мира явлений, новыми лексическими и синтаксическими формами, новыми приемами словесных переходов. Композиционная динамика произведения кажется не связанной непосредственно и исключительно с предметной целью, которая разворачивается в одной плоскости — прямолинейно, а как бы определяется последовательностью сдвигаемых, на основании эмоционально-смысловых, «беспредметных» соотношений, частей разных словесных сфер. Поэтому иногда сохраняется смутное ощущение «фикции» сказа, как в «Шинели». Но, стремясь к достижению иллюзии полной объективности «натурального» воспроизведения и допуская лишь лирическую или морально-дидактическую интерпретацию художественно-объективированной природы со стороны автора, Гоголь в повествовательной прозе «Мертвых душ» отказывается и от «фикции» сказа, от сказовой окраски и лишь изредка играет неожиданными прорывами в сказовый строй.

Так: «...следовало бы сказать многое о самих дамах, об их обществе, описать, как говорится, живыми красками их душевные качества; но *для автора* это очень трудно. С одной стороны, останавливает его неограниченное почтение к супругам сановников, а с другой стороны... с другой стороны — просто трудно. Дамы города Н. были... нет, каким образом не могу: чувствуется, точно, робость».

Вот в пародии и отражены усвоенные «натуральной» новеллой конца 40-х годов принципы такого построения повествования, с неожиданными скачками в сказовую тональность.

В пародии прежде всего воспроизводится стиль пейзажа, характерный для «натуральной» новеллы, стиль, генетически восходящий к «Мертвым душам». «Натуралистический» пейзаж складывался из стилистических элементов, контрастирующих с сентиментально-романтическими формами. Красочные тона заменялись неопределенно-серым колори-

том. Вслед за четким воспроизведением реально-обыденной обстановки, путем точного, делового обозначения вещей и явлений, на этом грязно-сером фоне суммарно рисовался ряд «сцен и разговоров», вызывающих «отрицательную» или комическую реакцию. Так, в «Мертвых душах»: «Были уже густые сумерки, когда подъехали они к городу. Тень со светом перемешались совершенно, и, казалось, самые предметы перемешались тоже. Пестрый шлагбаум принял какой-то неопределенный цвет; усы у стоявшего на часах солдата казались на лбу и гораздо выше глаз, а носа как будто не было вовсе. ...Фонари еще не зажигались, кое-где только начинались освещаться окна домов, а в переулках и закоулках происходили сцены и разговоры, неразлучные с этим временем во всех городах, где много солдат, извозчиков, работников и особенного рода существ, в виде дам в красных шляхах и башмаках, без чулок, которые, как летучие мыши, шныряют по перекресткам...»

И далее этот «натуралистический» пейзаж преднамеренно сопоставляется с романтическим: «Изредка доходили до слуха какие-то, казалось, женские восклицания: «Врешь, пьяница! я никогда не позволяла ему такого грубиянства!», или: «Ты не дерись, невежа, а ступай в часть, там я тебе докажу!..» Словом, те слова, которые вдруг обдадут, как варом, какого-нибудь замечтавшегося двадцатилетнего юношу, когда, возвращаясь из театра, несет он в голове испанскую улицу, ночь, чудный женский образ с гитарой и кудрями. Чего нет и что не грезится в голове его? он в небесах и к Шиллеру заехал в гости — и вдруг раздаются над ним, как гром, роковые слова, и видит он, что вновь очутился на земле, и даже на Сенной площади, и даже близ кабака, и вновь пошла побудничному щеголять перед ним жизнь».

Тот пейзаж, который рисуется в пародии, находится в связи с такими описаниями из «Мертвых душ», выдержанными в расплывающихся, бледных красках:

«Даже самая погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат». Но прилеплены сюда куски из описания ночи — «слепой, темной, готовой посинеть от приближающегося рассвета», ночи, в которую Коробочка выехала в город, и тогда *«пересвистывались вдали отдаленные петухи»*; «малый в куртке из пеструшки был уже потом сташен за ноги, ибо спал мертвецки...»

Вместе с тем пародически обнажается влечение «натуралистов» сочетать в пейзаже зрительные эффекты с «неприятными» акустическими представлениями («Ну всякий видит, слышит»):

«В губернском городе N N в чугунную доску или в разбитый колокол, пришепetyвая, пробило 11 часов...»

В «Мертвых душах» — демонстрация картины «совершенно заснувшего города» сопровождается таким аккомпанементом: «...в отдаленных улицах и закоулках города дребезжал весьма странный экипаж... *Шум и визг* от железных скобок и ржавых винтов разбудили на другом конце города будочника, который, подняв свою алебарду, закричал спросонья что стало мочи: «Кто идет?»...»

Если все приемы рисовки ведут непосредственно к основному фонду «натуралистических» описаний 40-х годов — к «Мертвым душам», то указания на дождь, изморозь как излюбленные атрибуты «натурального» пейзажа покоятся на более широком художественном материале.

Картина грозы, застигшей Чичикова на пути от Манилова к Собакевичу, не предстояла глазам пародиста. И вообще в творчестве Гоголя осенний слякотный пейзаж как фон, на котором разыгрывается все действие новеллы, не выступает определенно. Он дан как эмоциональная рамка в контрастном рефрене повести о двух Иванах. Но стилистические аксессуары его здесь несложны — и, кроме того, они сразу же обставлены эмоциональными пояснениями, выдавая сентиментальную природу пейзажа: «Я ехал *в дурное* время. Тогда стояла осень с своей *грустно-сырою* погодою, грязью и туманом. Какая-то ненатуральная зелень — творение *скучных*, непрерывных дождей — покрывала жидкою сетью поля и нивы, к которым она так пристала, как шалости старику, розы старухе. *На меня тогда сильное впечатление производила* погода; я *скушал*, когда она была *скучна*».

В «Петербургских повестях» Гоголя указания на «проливной дождик» как фон «натуралистических» сцен встречаются (ср. «Записки сумасшедшего»), но не играют заметной композиционной роли. Правда, сохранился один отрывок (из неизвестных повестей), целиком посвященный описанию петербургского дождя в «натуральных» красках.

«Дождь был продолжительный, сырой... Серо-дымное небо предвещало его надолго. Ни одной полосы света. Ни в одном месте, нигде не разрывалось серое покрывало... Тускло мелькали вывеска... еще тусклее над ними балкон, выше его еще этаж, наконец, крыша готова была потеряться в дождливом тумане...» * и т. д.

Но в этом отрывке еще явственно проступают сказовые приемы периода «Невского проспекта».

Таким образом, в пародии Н. Куликова в стиле пейзажа намечается выход за пределы творчества Гоголя к отражению общих приемов построения «натуралистической» новеллы.

Тематически — *осень, дождь, грязь* — чаще всего были центрами словесных сфер, среди которых кружится пейзажный стиль «натуральной» новеллы. В этом подборе символов проявлялось сознательное «опрозаичиванье» пейзажа как реакция на его романтические формы. Ив. Балакирев (Н. Полевой) в своих «Былях и небылицах» — «философически-фиантропически-гумористически-сатирическо-живописных очерках» писал: «*Время было, кажется, довольно прозаическое: дождь, грязь, сырость, холод, туман* — и в моем кармане ни гроша».

Так — у Григоровича. В заключении «Петербургских шарманщиков»: «Случалось ли вам идти когда-нибудь осенью поздно вечером по отдаленным петербургским улицам?»

...*Дождь с однообразным шумом падает на кровли и мостовую; холодный ветер дует с силою и, забиваясь в ворота, стонет жалобно; улицы пусты, кое-где плетется разве запоздалый пешеход или тащится извозчик-ночник, проклиная ненастье; но скоро все утихает, изредка только слышится продолжительный свист на каланче или скрип барки, качаемой порывами ветра...*»

В рассказе «Деревня»: «*Осень. На дворе холодно; частый дождь превратил улицу в грязную лужу; густой туман затянул село, и едва виднеются, сквозь мутную сквознину его, ветхие лачуги и обнаженные нивы. Резкий ветер раскачивает ворота и мечет по поляне с каким-то заунывным, болезненно хватающим за сердце воем груды пожелтевших листьев.*»

В рассказе «Бобыль»: «Темная осенняя ночь давным-давно окутала

сельцо Комково. ...Мелкий дождь падал пополам со снегом; холодный ветер гудел протяжно в отдаленных полях и равнинах...» И далее среди описания праздника мелькают указания на «бурю, слякоть и темноту», на «суровый голос бури, которая с ревом и свистом пробегала по обвалившимся плетням и лачугам».

В рассказе «Мать и дочь»: «Была глухая, суровая осень. Небо было тускло и мрачно; длинные тучи, чернильного цвета, медленно подымались на севере... Несмотря на раннюю пору утра, окрестность сохранила такой вид, как будто день приближался к вечеру и сумерки начинали окутывать промерзшую землю»¹⁸⁴.

Припомнить можно и пейзажные рисунки Достоевских.

В стиле пейзажа описание путем скопления определений с отрицательным, неприятным «чувственным тоном», которые сначала выстраиваются в стройный предметно-смысловой ряд, а затем опрокидываются фигурой умолчания или эмоционально-беспредметным обобщением («и черно, и смуро, и сыро, и черт ее не разберет, что тут такое было!»), — соединено в пародии с заикающимся приискиванием явлению нового имени через отрицание прежнего термина: «Да еще на придачу в эту ночь шел дождик, и не то, чтобы дождик, а так какая-то... этакая канальская изморозь, плесень... выедающая ворс на сукне».

Ср. в повести бар. Ф. Корфа «Как люди богатеют» («Современник», 1847, т. IV): «Лицо он имел очень некрасивое, похожее на кулич, спеченный на худых дрожжах, как-то плоско, тяжело, не знаю, право, как бы выразить... а так как-то... нет, никак не могу выразить, а знаю только, что оно было как-то очень скверно...» (стр. 206).

Но чаще этот стиль в пейзаже освобождался от фигуры умолчания, иногда даже от скопления эпитетов, а сводился к примирению противоположных или различных имен в одном — среднем или в двух — «промежуточных».

Так, у Гребенки, в повести «Искатель места» фон действия изображается: «В октябре прошлого 1842 года была в добром городе Петербурге погода не очень дурная, но и не отличная. Морозу не было, свежий сырой ветер тянул, как по трубе, по Невскому проспекту от Адмиралтейства к Знаменью и осыпал прохожих чем-то холодным и неприятным, особливо когда это вещество попадало за галстук: пока летело оно, то очень походило на снег, а падая, рассыпалось дождиком, словом, это был полуснег и полудождь: как я полагаю, хитрое изобретение природы XIX века»¹⁸⁵.

Далее — новые слова, путем каламбурных сопоставлений, подводятся под известную семантическую категорию: «Ведь есть же полумеринос, полущампанское, полубархат, почему же не быть полуснегу? Оно должно быть и дешевле».

К пейзажу примыкает в пародии прием обобщенной характеристики всей изображаемой среды путем параллельного созерцания двух шеренг, двух рядов, отделенных один от другого какой-нибудь внешней чертой. Получается контрастный параллелизм двух словесных цепей, создаваемый чисто стилистическими средствами — системой хиастических расположений одних и тех же символов в каждой цепи, префиксацией одних слов, сопоставлением терминов с противоречащими значениями.

¹⁸⁴ Д. В. Григорович. Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1896, стр. 28, 90, 257; т. II, стр. 378.

¹⁸⁵ Е. Гребенка. Романы, повести, рассказы, т. I. СПб., 1847, стр. 1—2.

«Губернский город разделялся на две части:

первая половина называлась <i>Тутовская</i> ,	а вторая — <i>Притутовская</i> .
В Тутовской части жили все <i>Иваны Сидоровичи</i> , по прозванию —	а в Притутовской <i>Сидоры Ивановичи</i> —
<i>Расплетай-нога</i> ,	<i>Загребай-рука</i> .
<i>Иваны Сидорычи</i> были не очень так,	а <i>Сидоры Иванычи</i> были не то, чтобы
чтобы совсем и глупы, да и не совсем, чтобы	умны, да и не то, чтобы совсем и глупы,
<i>уж и умны... были так себе;</i>	<i>а тоже так себе...</i>

Женщины в этом городе делились тоже на две половины, а именно:

<i>на полноликих</i>	<i>и худощаволиких.</i>
<i>Первые были точно сметана,</i>	<i>а вторые — точно снятое молоко.</i>

Этот прием *схематической классификации*, покоящийся на чисто внешнем признаке (чаще всего это контрастное и притом чисто словесное *раздвоение*), обычен у Гоголя. В пародии ясна тенденция к отражению таких мест «Мертвых душ»: «Мужчины здесь, как и везде, *были двух родов: одни тоненькие*, которые все увивались около дам; имели... весьма обдуманно и со вкусом зачесанные бакенбарды или просто благовидные, весьма гладко выбритые овалы лиц... Другой род мужчин составляли толстые или такие же, как Чичиков, то есть *не так чтобы слишком толстые, однако ж и не тонкие*. Эти, напротив того, косились и пятились от дам... Лица у них были полные и круглые, на иных даже были бородавки...»

Парность как принцип классификации, и притом парность контрастная, наблюдается и в системе перечислений и в параллелизме имен. Селифан и Петрушка «вошли в низенькую, стеклянную, закоптившуюся дверь, приводившую почти в подвал, где уже сидело за деревянными столами много всяких: *и бривших и небривших бороды...*»

Ср. образы *дяди Митяя и дяди Миняя*: «*Сухощавый и длинный дядя Митяй с рыжей бородой* взобрался на коренного коня и сделался похожим на деревянную колокольню, или, лучше, на крючок, которым достают воду в колодцах».

«*Дядя Миняй, широкоплечий мужик с черной, как уголь, бородою и брюхом*, похожим на тот исполинский самовар, в котором варится сбитень для всего прозябнувшего рынка, с охотою сел на коренного, который чуть не пригнулся под ним до земли».

«...Верно, им (деньгам.— *В. В.*) суждено быть погребенными до тех пор, покамест *отец Карп и отец Поликарп*, два священника его деревни, не погребут его (Плюшкина.— *В. В.*) самого...»

Тот же принцип словесного раздвоения можно наблюдать в сопоставлении Кыфы Мокиевича и Мокія Кифовича, в сравнительной характеристике Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича¹⁸⁶.

Тот же принцип контрастного параллелизма обнаруживается и в разграничении «господ большой руки» от «господ средней руки» на основании желудка.

У «натуралистов» 40-х годов этот прием переносится в предметно-логический план и лишается тех тонких словесно-каламбурных сцеплений, которые характеризовали его функции в стиле Гоголя.

¹⁸⁶ Ср. об этом замечания у Ю. Н. Тынянова: «Достоевский и Гоголь», стр. 12—13.

Например, в повести Сергея Победоносцева «Милочка» («Отечественные записки», 1845, т. XII): «Николай Иванович принадлежит к разряду чиновников счастливых, заметьте это. Есть, видите ли, два разряда чиновников: счастливые и несчастливые. Одним служба и жизнь (служба и жизнь — синонимы) улыбаются, другим делают самую глупую гримасу. В департаментском мире первые пользуются уважением и вниманием; другие, как парии, остаются никем не замеченными, слоняются весь свой век около столов своих, как тени умерших, которых умолимый Харон отталкивает от берегов Стикса.

Счастливые и несчастные чиновники разнятся между собою во всех отношениях... Поэтому и наружность их не одинакова. Одни — цветущие здоровьем и силою, другие — усталые, истомленные жаждой и голодом путники. Лицо одних кругло, как полнолуние, свежо и розово, как лесное зрелое яблоко, тогда как лицо других бледно и вытянуто, как та же луна, только в первой четверти» (стр. 284).

Как в этой иллюстрации из повести Победоносцева, так и в пародии и у Гоголя в связи с этим принципом контрастного параллелизма характеристических описаний находятся некоторые формы портрета: ведь в «натуральной» новелле портрет и характеристика сплетаются.

В стиле портрета характерно пародическое обнажение стремления «натуралистов» к «серединности», к балансированию между крайностями, к устранению всего индивидуального, к словесному прикрытию характеристики общими, расплывчатыми формулами вульгарно-разговорной речи или к выделению одной внешней, несущественной черты, которая затем расцветивалась изысканными сравнениями.

«Серединность» выражалась укоренившимся после «Мертвых душ» приемом отрицания двух полярных свойств и противопоставления им нейтрального эпитета, иногда даже без такого противопоставления. Например, в «Мертвых душах» портрет Чичикова: «В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж, и не так, чтобы слишком молод».

«Был с почтением у губернатора, который, как оказалось, подобно Чичикову, был ни толст, ни тонок собой».

«Приезжий гость и тут не уронил себя: он сказал какой-то комплимент, весьма приличный для человека средних лет, имеющего чин не слишком большой и не слишком малый...»

«...Складом своей фигуры Наполеон тоже, нельзя сказать, чтобы слишком толст, однако ж, и не так, чтобы тонок...»

В этой тенденции к «серединности», к нивелировке резких отличий можно видеть обнаружение новых принципов «натуралистической» рисовки, которые противопоставлялись как возвеличивающей яркости романтического портрета, так и уродливой искривленности комических мажонеток в новеллах 30-х — начала 40-х годов.

В этом смысле очень показателен тот сдержанно-иронический тон, в котором ведется описание увлечения Чичикова на балу губернаторской дочкой — при постоянном контрастном сопоставлении его речей и поведения с героями «повестей наших светских писателей» — с «Звонскими, Линскими, Лидиными, Гремиными и всякими ловкими военными людьми».

«Нельзя сказать наверно, точно ли пробудилось в нашем герое чувство любви, — даже сомнительно, чтобы господя такого рода, то есть не

так, чтобы толстые, однако ж, и не то, чтобы тонкие, способны были к любви; но при всем том здесь было что-то такое, странное, что-то в таком роде, чего он сам не мог себе объяснить: ему показалось, как сам он потом сознавался, что весь бал, со всем своим говором и шумом, стал на несколько минут как будто где-то вдали; скрипки и трубы нарезывали где-то за горами, и всё подернулось туманом, похожим на небрежно

3. ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ДОПОЛНЕНИЯ

В пародии Н. И. Куликова намеренно разорван стилистический покров «натуральной» новеллы. И тогда обнажилась та тематика, которою она стала наполняться в 40-х годах, после появления «Мертвых душ», особенно «Шинели» Гоголя. Эта тематика представляется Куликову революционной, разрушительной для семьи и государства. Поэтому он в своей пародии выставляет как одну из идей «натурализма» ниспровержение авторитета отцов. Борьба отцов и детей, конечно, остро должна была проявиться, когда «натуральная» новелла к своей поэтике голой, «неумытой» натуры как антитезиса «украшенной природы» присоединила принцип сентиментально-гражданской, социалистической проповеди. И в пародии Куликова чрезвычайно важно это подчеркивание идеологического момента в конструкции «натуралистической» новеллы половины и конца 40-х годов.

Необходимо восстановить те вехи, по которым происходило движение «натурализма» от комедии-фарса-новеллы к новелле идеологической. В 30-х годах предвестники «натурализма» вырабатывают свои художественные принципы несколько в стороне от тех писателей, которые, «отвергая старую французскую теорию во имя романтизма, первые подали соблазнительный пример выводить в романе лица низших сословий, даже негодяев... Вороватых и Ножовых»*. Идя разными дорогами, пользуясь разными сюжетными схемами, эти предтечи «натурализма» (и во главе их Гоголь) производят коренную ломку форм литературно-художественной речи. Они подчиняются тем же эстетическим импульсам, проходят через те же этапы, что и большинство их современников. Но они — революционеры формы. И прежде всего они производят революцию в самих принципах отбора словесного материала. Консервативным формам книжной, «высокой», очищенной речи, закованной в нормированные синтаксические схемы логической грамматики, они противопоставляют дефектный алогизм грубых, «вульгарных» языковых явлений из разных диалектических сфер разговорной речи — полуинтеллигентской, профессиональной и простонародной. Происходит игра комическими уродствами нового материала, особенно резко ощущаемыми на фоне высоких романтических форм у тех же писателей, без всяких психологических и идеологических задач.

Языковой материал сам по себе, подчиняясь имманентным нормам, разрушает старые жанры и старую сюжетологию. Но хаос того нового художественного мира, хаос, в котором была своя телеология эстетического протеста, иногда даже основанная на старых, например стернианских, устремлениях, был преодолен явлением героев, «типов». В сущности у Гоголя оба эти процесса — ломки стилистических форм через канонизацию захолустной, диалектической и жаргонно-профессиональной речи и создания новой манеры рисовки «героев» — развивались параллельно. Однако сначала — эскизы комических марионеток лишь оттеняли своеобразие языковых построений (ср. повесть о двух Иванах, «Записки сумасшедшего»). Но уже в «Невском проспекте», в «Ревизоре» и подчеркнуто в «Мертвых душах» ставится в центре проблема «типического» воспроизведения, проблема «натурального» героя (в противовес «добродетельному человеку»). «Что он не герой, исполненный совершенств и добродетелей, это видно. Кто же он? стало быть, подлец? Почему же подлец, зачем же быть так строго к другим? Теперь у нас

подлецов не бывает, есть люди благонамеренные, приятные, а таких, которые бы на всеобщий позор выставили свою физиономию под публичную оплеуху, отыщется разве каких-нибудь два-три человека, да и те уже говорят теперь о добродетели. Справедливее всего назвать его: хозяин, приобретатель». В этой характеристике героя «относительно качеств нравственных» намечается и художественное устремление к изображению «низких страстей» и «ничтожных страстишек к чему-нибудь мелкому» как источнику коллизий и стержню сюжетной динамики «натуральной» новеллы.

Вместе с тем в «Мертвых душах» обнажается и призыв «натуральной» поэтики — в противовес блестящим светским героям «украшенных» новелл — выбирать типы из «низких классов». «Автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого класса, зная по опыту, как неохотно они знакомятся с низкими сословиями...»

Проблема «натурального» героя, поставленная Гоголем в «Мертвых душах» и рассматриваемая здесь с полемическим задором в разных аспектах, определяет дальнейшее развитие «натуральной» новеллы в 40-е годы. В сущности решение этой проблемы в значительной степени раскрывало и сюжетные схемы «натурализма», во всяком случае было связано с ними.

Однако теперь, когда канонизованные «натуральной» новеллой 30-х годов формы вульгарной и диалектической речи нашли своих носителей — героев сюжетной интриги (пусть и несложной), вырвавшись из «уст» экспериментаторов-рассказчиков, — теперь, естественно, обостряется тенденция комических издевательств над низкими «типами», игра уродствами марионеток¹⁸⁸. Но грубый комизм и фарс в себе несли элементы разложения, замыкаясь в устойчивые сюжетные схемы и шаблоны изображения. Они не покрывали «натуры». А кроме того, иллюзия сближения литературы с «действительностью» побуждала теоретиков «натурализма» (т. е. Белинского) перенести на новый художественный мир те философские нормы, которые управляли в их глазах «существенностью жалкой». И вот начинается «идеация» натуры. Следить за этим любопытнейшим процессом во всех его стадиях удобнее в специальной работе, посвященной Белинскому как эстетическому законодателю «натурализма» (стоящему рядом с Гоголем, но в иной плоскости — философской эстетики). Трагизм истории русской литературы был в том, что эстетические воззрения Белинского, выраставшие на почве гегелевской философии из потребностей «натурализма», она проецировала в общую методологию историко-литературных изучений. А между тем Белинский был методологом лишь «натурального» творчества. Когда «натуралисты» перенесли с классических и романтических вершинок «свой табор на толкучий рынок»***, приспособляя формы гоголевского стиля и

¹⁸⁸ Стилистические формы, приемы рисовки, конечно, были у «оркестра Гоголя» * иные, но многим из них, не обладавшим выдержанностью стиля и тщательностью отделки, грозил обрыв в прежнюю традицию «нравственного, сатирического и народного романа», о котором писал Белинский: «...выводят, сколько возможно, в смешном и преувеличенном виде сутягу-подъячего, вора-управителя, пьяницу-квартирного, дурака-помещика — это для сатиры; намарают грязною мазилкой своей дубовой фантазии несколько лубочных картинок мещанского, купеческого, дворянского быта — это для нравописания; вернут в свое творение несколько мужицких слов, лакейских поговорок, мещанских остроумий — это для народности...»**

манеру рисовки к изображению всего разнообразия классовых и профессиональных расслоений, Белинский в конце концов эту «голую натуру» принял за «воспроизведение действительности во всей ее истине». «Искусство (т. е. натурализм.— В. В.) есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир: может ли же оно быть какою-то одинокою, изолированную от всех чуждых ему влияний деятельностью?» Принципы художественного оформления природы естественно — после горячей борьбы за «типизацию» — представляются установленными. Понятие «типического» кажется исчерпывающим критерием. Методы «типизации» конкретнее не раскрываются, так как они всецело поручаются произволу таланта и инстинкта. «Когда в романе или повести нет образов или лиц, нет характеров, нет ничего типического, как бы верно и тщательно ни было описано с натуры все, что в них рассказывается, читатель не найдет тут никакой натуральности, не заметит ничего верно подмеченного, ловко схваченного... Тут все дело в типах, а идеал тут принимается не как украшение (следовательно, ложь), а как отношение, в которое автор ставит друг к другу созданные им типы, сообразно с мыслью, которую он хочет развить своим произведением»*.

Так Белинский, предоставляя в литературно-стилистическом плане «натуралистам» руководствоваться как идеалом «типизации» творчеством Гоголя, все свое внимание критика и руководителя «натурализма» сосредоточивает на проблемах тематики. В ином, чисто эстетическом аспекте, т. е. в сфере вопросов стиля и архитектоники образов, принципы «натурального» построения кажутся ему и теоретически ясными как контрастная цепь художественных требований, на всем своем протяжении опрокидывающая привычные формы поэтики «украшенной природы», и практически реализованными в гениальных произведениях Гоголя.

Встает недоумение: почему именно тематика стала боевой проблемой «натуральной» поэтики в половине сороковых годов? Возникновение этой проблемы было естественным завершением «натуральной» эстетики и вызвано было необходимостью не только подвести идеологический базис под восторжествовавшие художественные формы «натурализма», но и опрокинуть философию искусства романтического порядка. И. И. Панаев в своих «Литературных воспоминаниях» пишет: «Мысль, что искусство должно служить самому себе, что оно составляет отдельный, независимый свой мир, что чем художник является безучастнее в своих произведениях, или чем объективнее, как выражались тогда, тем он выше,— эта мысль была самою рельефною и господствующею в литературе тридцатых годов. Пушкин развивал ее в своих звучных, гармонических стихах и довел ее до вопиющего эгоизма в своем стихотворении «Поэт и чернь»... Все замечательные литературные деятели тогдашнего времени вслед за Пушкиным и кипевшая около них молодежь были ревностными, горячими защитниками искусства для искусства. В последние годы жизни Пушкина, и еще резче после его смерти, Кукольник, принадлежавший также к поклонникам этой теории, проповедовал еще о том, что истинное искусство не должно обращать внимания на обыденную, современную, пошлую жизнь, что оно должно парить высоко и изображать только героические, исторические и артистические личности... В обществе неопределенно и смутно уже чувствовалась потребность нового слова и обнаруживалось желание, чтобы литература снизо-

шла с своих художественных высот к действительной жизни и приняла бы хоть какое-нибудь участие в общественных интересах»¹⁸⁹.

Так органически, в борьбе с эстетикой «украшенной природы» и ее идеологическим обоснованием возник вопрос об идеологии «натуральной» новеллы, об идеологических основах «натурализма». Он особенно остро встал тогда, когда революционный процесс ломки сентиментально-романтических форм и утверждения «натуральных» — заканчивался. И Белинский был прав, когда писал: «Искусство в наше время обогнало теорию. Старые теории потеряли весь свой кредит; даже люди, воспитанные на них, следуют не им, а какой-то странной смеси старых понятий с новыми»*.

И вот Белинский первый осознал эту миссию — подвести «теорию» под «искусство». Но тем самым он существенно преобразовал и само «искусство». Восприняв художественный мир «натурализма» как «эхо действительности», он естественно должен был писателю «натуралисту» предписать те же идейные задачи, какие стояли, по его мнению, перед каждой «личностью» в действительности. «Поэт, прежде всего, — человек, потом гражданин своей земли, сын своего времени»**. Чернышевский так формулировал это требование Белинского: «Обыкновенно жизнь и возбуждаемые ею убеждения были сами по себе, а поэзия сама по себе: связь между писателем и человеком очень была слаба, и самые живые люди, когда принимались за перо в качестве литераторов, часто заботились только о теориях изящного, а вовсе не о смысле своих произведений, не о том, чтобы «провести живую идею» в художественном создании (как любила выражаться критика гоголевского периода). Этим недостатком — отсутствием связи между жизненным убеждением автора и его произведениями — страдала вся наша литература до того времени, когда влияние Гоголя и Белинского преобразовало её»***. Конечно, это идиллическое согласие между жизненной идеологией автора и литературной было своеобразным либеральным парадоксом. Фактически происходило чисто эстетическое перемещение полюсов: раньше писатель в жизни мог быть «гражданином», в литературе он обязан был быть только «поэтом». Теперь, в 40-е годы, было наоборот:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.

Это своеобразное литературное «гражданство» и было тем идеологическим базисом, который подвел под поэтику «натурализма» Белинский. Как гражданин он стремился к осуществлению в жизни гуманности и социалистических принципов. В литературе «натурализма» он увидел сколок с действительности, копию ее, и притом такую, которая легче поддается всевозможным гражданским реформам. Кроме того, обе эти «натуры», по убеждению Белинского, находятся во взаимоделиствии: литература не только отражает общественное движение, но сама влияет на него. Отсюда к поэту — новое требование, существенно дополняющее задачу живописания природы: «В картинах поэта должна быть мысль, производимое им впечатление должно действовать на ум читателя, должно давать то или иное направление его взгляду на известные стороны жизни. Для этого роман и повесть, с однородными им произведениями, — самый удобный род поэзии. На его долю преимущественно до-

¹⁸⁹ И. И. Панаев. Литературные воспоминания. СПб., 1876, стр. 184—187.

стало изображение картин общественности, поэтический анализ общественной жизни...» ****

Так идеологическая и социологическая трактовка сюжета, в освещении Белинского, но в процессе имманентного развития эстетики «натурализма», вошла в канон «натуральной» поэтики. Тут открывался новый путь к преобразованию всей конструкции «натурального» произведения в зависимости от того, в какие отношения идеологический момент становился с другими факторами художественного оформления. Определение этих соотношений — основная задача исследователя «натуральных» разветвлений половины 40-х и начала 50-х годов.

Пародия Н. И. Куликова не дает никаких указаний в этом направлении. Она констатирует лишь факт осложнения структуры «натуральной» новеллы тематикой социально-революционного характера.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ К ЗАКЛЮЧЕНИЯМ

«Натуральная» новелла, изучаемая в чисто художественном плане, рисует в своей эволюции любопытный и для современников показательный процесс. Возникает она из потребностей стилистической реформы. Утвердив языковую революцию, она приспособляет к новым принципам стилистического построения психологию художественного образа. Выработав манеру «типической» рисовки, создав сложную систему портретных воспроизведений «типов», «натуральная» поэтика берет себе на службу идеологию и социологию.

Так в художественной действительности реализуется своеобразный социологический метод «наизнанку»¹⁹⁰.

¹⁹⁰ В предисловии ко второму изданию своей книги о Гоголе В. Ф. Переверзев горделиво заявляет: «Представителям «формального метода» остается только подтверждать сделанные мною наблюдения» (стр. 15). Мне неизвестны те наблюдения над гоголевским стилем, которые сделаны только В. Ф. Переверзевым. Изложенные в его книге были известны (правда, не всегда в такой же группировке) и из других предшествовавших работ по Гоголю (Мандельштама, Розанова, Анненского, А. Белого и т. п.). Но вот что всем известно: с именем В. Ф. Переверзева связана попытка социологического обоснования форм гоголевского творчества. Что о ней сказать? Мне кажется, прекрасную и остроумную ее характеристику дал сам В. Ф. Переверзев в рассуждениях о методе фрейдиста Ермакова. Следует лишь произвести небольшие подстановки. И *mutatis mutandis* получим очень убедительную критику построений В. Ф. Переверзева*.

О ПОЭЗИИ
АННЫ АХМАТОВОЙ
(Стилистические наброски)



I. МЕТОД И ЗАДАЧА РАБОТЫ

Изучение поэтической речи современного писателя представляет чрезвычайный методологический интерес. В рамках современности особенно острым может быть постижение своеобразия индивидуально-поэтического стиля как замкнутой системы языковых средств, характерные особенности которой еще ярче всплывают на фоне обладания общими формами повседневно-интеллигентской речи в ее разных функциях. И вместе с тем такое изучение не нуждается в предварительных блужданиях среди более ранних стилистических традиций. Да ведь ретроспективно-проекционной плоскости во всей ширине ее для современности и не существует — или вернее: для ее создания необходимы первоначально сложные и настойчивые усилия многих по систематизации предстоявшего тому или иному поэту материала*, но их не бывает. Конечно, некоторым явлениям стиля у поэта-современника можно с разбегу подыскать исторический пьедестал, рассматривая, например, лексическую «скудость» Ахматовой как преодоление символистической словесной роскоши**. Но ценность таких общих наблюдений всецело обусловлена формой их возникновения: почерпнуты ли они из стилистической системы исследуемого художника и *показаны* или же они механически, при посредстве «критического чутья» примышлены к ней и только *указаны* эмоциональным жестом — перстом¹. В последнем случае исчезают даже крупницы условной правды, правды исторического релятивизма.

Эстетическое суждение современника, претендующее на установку связей и взаимоотношений живого поэта и его литературных предшественников, его исторического окружения, важно, главным образом, как материал для будущих научно-исторических построений, именно своей оценочно-эстетической стороной, заинтересованной обусловленностью своего восприятия. К нему, учитывая его упрощенную и одностороннюю реакцию, должны обратиться последующие поколения историков литературы и поэтического языка, когда они будут подыскивать поэту место среди скрепяющихся и разрывающихся линий литературного развития. В попытке художественного критика современности превратиться в историка литературы и поэтической речи всегда кроется

¹ Этими рассуждениями предreshено отношение мое к книге Б. Эйхенбаума «Анна Ахматова (Опыт анализа)». Пг., 1922. С методологической точки зрения она характеризуется упрощенностью объяснений: все явления, по грубо формалистическим категориям выстроенные, без определения функциональных отличий подгоняются под придуманную «доминанту» (чисто номенклатурного, вывесочного характера); с лингвистической точки зрения она обнаруживает беспомощность автора в вопросах синтаксиса, семантики и фонетики; с критической — она слишком претенциозна своей «ориентацией» на установку и разъяснение общетеоретических проблем.

коренная антиномия, и будущим исследователям необходимо совлечь предварительно с такого «скромного критика» историко-литературную маску, для того чтобы получить надежный материал для своих исторических построений*. Таким образом, современная критика и научное постижение, «осмысление» современных литературных фактов — явления полярные: одна все сразу объясняет своим «критическим чутьем», другое — покоится на углубленной интуиции и предпосылает объяснению строгую систематизацию и классификацию материала.

Между тем *toute classification est nécessairement statique***, т. е. должна быть освобождена от генетических разысканий (*puisque'il n'est possible de classer que les choses coexistantes****)², от механической прицепки ее частей к разным традициям и от объяснений в их аспекте. Иными словами: научно-лингвистическое изучение современной поэзии должно начинаться с интенсивного анализа индивидуально-замкнутой системы языковых средств. К индивидуально-поэтическому стилю с соответствующими изменениями приложим принцип *Ferd. de Saussure'a*: *La langue est un système dont toutes les parties peuvent et doivent être considérées dans leur solidarité synchronique***** (и по отношению к поэтической речи — в индивидуально-эстетической объединенности)³.

Это, конечно, не значит, что динамика самого изолированного поэтического стиля не учитывается при таком изучении. Но она естественно должна представляться или как смена одной системы другой, или как частичное преобразование единственной системы, функциональное ядро которой познается как устойчивое. Поэтому при исследовании малых форм принцип «сопричастного существования» (термин Райнова) должен применяться в расширенном смысле, объединяя в циклы группы однородных эстетических объектов. Но при таком подходе и раскрывается вся сложность проблемы индивидуально-поэтического стиля. Ее всестороннее освещение предполагает систематическую разработку отдельных сторон языкового творчества поэта во всем многообразии факторов, которые на них влияют.

При настоящем состоянии науки о поэтическом языке бесконечно полезнее интенсивно-углубленный анализ *одной стихии* в индивидуальном языковом микрокосме, чем скачки на гигантских шагах вокруг всей «поэтики» современного творца.

Этими общими соображениями определяется метод и задача предлагаемой работы. Она является попыткой описать наиболее существенные приемы словоупотребления в поэтическом языке Анны Ахматовой. Все же — и здесь следует помнить одно ограничение: стиль Ахматовой сам по себе не составляет идейного центра работы. Он лишь материал для освещения некоторых общих и частных вопросов семантики (или лучше — символики) поэтической речи, которые удобно разрешаются при его посредстве. Но так как — естественно — обобщение тезиса обусловлено предварительным всесторонним анализом и систематизированием избранного материала, то и поэзия Ахматовой в некоторой части своего языкового содержания получает здесь объяснение и характеристику.

² *Serge Kartsevski. Etudes sur le système verbal du russe contemporain.*—«Slavia», 1922. S. 2—3, s. 242.

³ *F. de Saussure. Cours de Linguistique générale. Paris. Sec. ed., 1922. Première partie, chapitre III, «Linguistique statique et la linguistique évolutive», p. 124.*

II. О СИМВОЛИКЕ И О СИМВОЛЕ

Изучение художественной символики и приемов ее преобразования в индивидуально-поэтическом творчестве должно направляться по двум путям, которые то расходятся, то сплетаются в органическую слиянность. Лишь оба испытавши, исследователь может приблизиться к конечной цели своей — к постижению словесной стихии поэта в ее частях, формах эстетического комбинирования и в ее внутренней связанности.

Путь один — определение «типа» языкового поэтического сознания художника. Правда, это — проблема не столько непосредственно лингвистического, сколько психологического характера. Однако ее разрешение имеет большое значение для понимания мотивов выбора поэтом той или иной сферы символов, для выяснения индивидуальных отличий в сцеплениях символов; для раскрытия путей «вызывания» одного символа другим, для учета факторов, выходящих за пределы словесного ряда, но отражающихся на восприятии семантического облика символов; для установки доминирующих словесных сфер и принципов их использования; словом, для всестороннего раскрытия того «типа» семантических преобразований, который выразился в творчестве изучаемого художника.

Эта проблема (*le problème statique de sémantique**) останется за границами моего анализа поэзии Ахматовой⁴.

Предо мной другой путь: расчленение отдельных эстетических объектов, созданных поэтессой, с целью определить композиционную функцию символов как элементов данного органического целого. Еще Потебня сравнивал художественное произведение со словом***. В этом аспекте составные символы его должны рассматриваться как его морфемы, смысловая функция которых всецело определяется актом семантического взаимодействия, рождающим единство эстетическое.

Едва ли не целесообразнее другое сравнение — с предложением, так как предложение чаще, чем слово, является языковой реальностью, ограничивающей законченный смысл и в своем единстве растворяющей раздельность слов. Так говорит Б. Кроче: «на предложение мы не должны смотреть так, как то принято обычно в грамматиках, а должны видеть в нем выразительный организм законченного смысла, который содержится как в самом простом восклицании, так и в самой обширной поэме»⁵.

И в этом случае символы в составе художественного произведения, как слова в предложении, должны рассматриваться не в своей особой полноте содержания — образного и эмоционального, которое присуще им вообще в поэтическом языке данного писателя, а лишь с трех точек зрения: 1) с точки зрения того преобразования, которому подвергается символ, занимая определенное место в композиционно-синтаксической иерархии; 2) приемов функционального использования

⁴ К этой проблеме частично я пытался подойти в статье «О символике А. Ахматовой»**. Значение этой проблемы для семантики вскрыто в серии лингвистических трудов. Здесь назову лишь: *Van Hinneken. Principes de linguistique psychologique. Essai de synthese. Paris, 1907* (в особенности стр. 39—49. Здесь же ссылки на литературу вопроса).

⁵ *Бенедетто Кроче. Эстетика, как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. I. Пер. В. Яковенко. М., 1920, стр. 164.*

одного из потенциальных свойств символа — в его эстетической оформленности и 3) отражений взаимной зараженности.

Но здесь уместно, прежде чем переходить к иллюстрации этих мыслей на конкретном материале из стихов Ахматовой, подробно раскрыть понятие о символе как семантической единице поэтической речи. Он постигается и воспринимается на фоне привычных *лексем* повседневно-диалектической речи в ее разновидностях. Поэтому сначала надо остановиться на вопросе о лексеме. Ему я посвятил несколько страниц в работе своей «О задачах стилистики»⁶. Лексема — это совокупность значений, потенциально заложенных в один и тот же звуковой комплекс. Слово — это лексема, привязанная к определенным группам словесных ассоциаций, среди которых она узнается как *воплощение единого смысла*.

Лексема — синкретизм смыслов, иногда противоречивых и все же имеющих общее функциональное ядро. Бледная параллель к прояснению взаимоотношений «лексемы» и «слова» — понятия «фонема» и «звук»⁷.

Сосредоточение внимания на том или ином «слове» (т. е. чувственном комплексе, связанном со смыслом) естественно вызывает в сознании не только ряды значений — смыслов, которые в него воплощены (или с ним связаны), но и представления о приемах их реализации, т. е. групповые соединения слов, «фразы», в которых актуализуются подразумеваемые разновидности значений⁷. Всплывает, конечно, не весь круг возможных употреблений «слова», но их основные «типы». Может выступить на сцену не только, так сказать, автоматизм привычного «языкового мышления», но и тенденция к своеобразному «лингвистическому» осмыслению слова, «к этимологизированию». «В таких «размышлениях», при отсутствии определенных синтаксически оформленных предложений, как будто образуется своя внутренняя форма из отношения «первоначального значения» (этимон) к употребительному «лексико-логическому», — так характеризует этот процесс Густав Шпет⁸. Однако этот процесс для акта повседневного речевого общения членов диалектической группы не является существенным. Напротив, результаты такой этимологической настроенности вызывают у собеседника эстетическую реакцию, т. е. ощущаются как переход к иному плану речевых построений⁹.

Между тем осознание лексемы как потенциальной совокупности значений, сконцентрированных вокруг *одного* смыслового ядра, внешним знаком которого является слитный фонический комплекс, — хотя и представляет акт искусственной установки «лингвистического» внимания, — не противоречит утверждению языковой реальности *лексемы* в

⁶ «О задачах стилистики. Наблюдения над стилем жития протопopa Аввакума». — Сб. «Русская речь», вып. 1. Под ред. Л. В. Щербы. Пг., 1923. Из грамматического терминологического словаря проф. Н. Дурново * я узнал, что этот же термин в близком к моему значении употребляется проф. А. М. Пешковским.

⁷ Ср. в «Bulletin de la Société de linguistique de Paris», 1922, t. 23, troisième fascicule, numéro 72 — статья Bally по поводу книги Brunot «La pensée et la langue». «La langue est un système de signes virtuels destinés à être actualisés dans chaque circonstance pour l'expression d'une pensée donnée; le fonctionnement de la langue consiste à transformer le virtuel en actuel; tout un ensemble de signes sont affectés à cet usage»** (стр. 118).

⁸ Густав Шпет. Эстетические фрагменты, ч. II. Пг., «Колос», 1923, стр. 69.

⁹ Ср. в новелле Ф. Сологуба «Два Готика» («Рассказы», т. VII, изд. «Шиповник», [1910]) постоянные каламбуры Лютика и его «грамматические упражнения».

сознании всех вообще носителей того или иного диалекта. В той мере, в какой каждым воспринимаются разные случаи употребления одного «слова» как функции единой семантической реальности, ему присуще неизбежно представление о лексеме. Конечно, круг осознаваемых значений одной лексемы не одинаково широк у разных носителей данного говора; но круг *узнаваемых* ее значений, т. е. относимых при восприятии к одной семантической сущности,— приблизительно тот же.

Однако точное раскрытие понятия лексемы невозможно без анализа ее морфологической структуры. И с этой точки зрения не следует отождествлять внешнего облика лексемы и «слова» в традиционном смысле. Лексема включает в себя и те «фразовые» объединения, которые Л. В. Щерба удачно окрестил именем потенциальных слов. Всякое сращение слов, которое является привычным для говора, всякая употребительная «фраза», т. е. организованная в грамматическое единство группа слов, соответствующая одному сложному, нерасчлененному представлению, могут быть рассматриваемы как целостные лексемы. И тогда встает вопрос о сумме включенных в них потенциальных значений, которые актуализуются в ряде контекстов.

Естественно, что и среди многообразных форм социального речевого общения констатируются попытки выйти за пределы автоматизованного круга лексематических смыслов и создавать новые оттенки значений и новые «слова» — не только для обозначения новых культурных «вещей» (или старых — по новым признакам), но и в целях эффектов речевой неожиданности или под влиянием непосредственных словесных интуиций, толкающих на творчество, или под воздействием иных аффективных импульсов. Конечно, речь здесь идет не о «терминологических» изменениях, но о сдвиге прежних смыслов в конструктивных объединениях.

Наблюдения над направленностью индивидуальных устремлений к языковым преобразованиям в рамках определенного диалекта (и «поколения») помогают уловить общую линию «лингвистического вкуса» и должны быть положены в основу построения стилистики той или иной диалектической речи — в ее функциональном многообразии. Конечно, этим путем могут быть намечены иногда (когда нет ожиданий влива в данный диалект большой струи сторонних элементов) некоторые черты последующей стадии языкового состояния известного говора, «нормы» его будущей жизни.

Таким образом, над гладким фоном языковых явлений, характеризующих известный социальный коллектив (их описывает «диалектология»), возвышаются эстетические узоры, обуславливающие систему словесного отбора при некоторой «установке на выражение», систему, характерную для диалекта в целом; и выступают основные типы индивидуальных преобразований — в их разрушительно-творческой работе, подготовляющей новую картину языковых взаимоотношений у грядущих поколений. Это — проблемы «объективной стилистики», по терминологии Ries'a *. И все вместе это составляет тот объективный апперцепционный фон, ориентируясь на который «художники слова» создают свои индивидуально-поэтические языки, свою «символику». Так последовательное развитие темы приводит к необходимости определить понятие «символа» как единицы поэтической речи путем сопоставления с «лексемой».

Символ — это эстетически оформленная и художественно локализо-

ванная единица речи в составе поэтического произведения. По внешней структуре своей символ совпадает иногда с «лексемой», включая в себя и слова в собственном смысле и «фразовые» объединения. Да и принципиально различия между ними со *статической* точки зрения часто нельзя установить в составе многих литературных жанров, именно тех, где создание новых форм языковых комбинаций — синтаксических и семантических — не входит в художественный замысел творца. Однако — даже и в этих случаях, когда нет тенденций к преобразованию значений «лексем» путем их непривычных сцеплений или помещения в иные синтаксические рамки, когда индивидуальность стиля определяется не приемами новообразований — лексикологических и семантических — и не своеобразием сочетания элементов из разных диалектов в целостном художественном единстве, а только общим характером движения фраз и подбора символов, — даже и тогда «символы» расширяют круг значений соответствующих «лексем» или, вернее, — совсем выступают за пределы этого круга.

В силу своей связанности как элементов целостного «эстетического объекта» символы в составе художественного произведения получают потенциальную силу ассоциироваться с рядами тех образов и эмоций, которые заложены в структуре целого. И хотя онтологически предметное значение их может остаться в существенных чертах неизменным, тем не менее, поскольку они ощущаются и воспринимаются как части *определенной целостной композиции* (а только в этой плоскости символика и может их рассматривать), они имеют лишь внешнюю «морфологическую» связь с однородными лексемами повседневно-диалектической речи.

Таким образом, характерная особенность символа — это обусловленность его значения *всей* композицией *данного* «эстетического объекта». Правда, в акте феноменологического анализа исследователь, раздробив целостную структуру объекта на семантические единицы, выясняя систему приемов их эстетического оформления, естественно принужден раскрывать принципы семантического преобразования «символов», исходя из предствления об отдельных соответствующих лексемах. Но он всегда должен учитывать общий характер взаимоотношений символов и их группировок в системе целого, а также их функциональную роль среди других композиционных факторов, которые, определяя выбор и обработку языкового материала, сами могут лежать вне сфер лингвистического изучения. Именно на почве такого созерцания устанавливаются не только глубокие принципиальные различия в системах поэтического оформления языкового материала, обусловленные особенностями «литературных жанров» и позволяющие разграничить общие функциональные разновидности поэтической речи, но и выясняется широкая амплитуда колебаний в конструктивной роли чисто языковых факторов и в их положении среди иерархической системы изобразительных средств.

В иных поэтических произведениях языковой материал сам по себе не подвергается эстетическому преобразованию, не выступает как «доминанта» художественных устремлений, а приспосаблиется лишь, так сказать, к заранее определенным линиям художественного замысла, к возобладавшим тенденциям формирования «эстетического объекта». Задача лингвистического анализа здесь — лишь описать морфологически систему отбора «символов» и их взаимной согласованности, в слу-

жении целям выражения внеязыковых представлений. Такие поэтические произведения, как бы ни велика была их литературно-эстетическая ценность, могут заметно не отразиться на ходе «стилистического» (в узкоязыковом смысле) развития тех или иных литературных жанров и не повлиять нисколько на направление общей истории лингвистического вкуса в кругу интеллигентного общества. Это, например, можно утверждать о таких романах Достоевского, как «Подросток», «Игрок», где нет тенденций к разнообразию разговорно-речевых стилей, о ряде пьес А. Н. Островского, о новеллах Лермонтова и т. д. Здесь нет устремленности к созданию новых *языковых ценностей* и новых форм стилистических комбинаций языковых элементов. Здесь языковой материал имеет значение нейтральной среды, полотна, на котором двигаются, отражаясь, психологические образы, реализованные художественно идеи; смена действий — в причудливых переливах эмоций, и т. п.

В других художественных произведениях, например, в «Бедных людях» Достоевского, в «Невском проспекте» Гоголя, в новеллах Ф. Сологуба, в прозе Замятина и т. д., элементы своеобразных речевых построений настолько существенны в общей концепции «эстетического объекта», что временами перед ними ступеньваются, отступают на задний план другие факторы художественного оформления, и архитектура эмоционально-символических рядов начинает представляться самодовлеющей целью творчества. И по отношению к этим произведениям недостаточно описать общий «фасон словесных одеяний мысли»*. Лингвист, занятый вопросами эстетики слова, должен остановиться отдельно на тех индивидуально-творческих языковых приемах, при посредстве которых создаются художником новые формы архитектуры смыслов в пересекающихся символических рядах. Проблема «композиции», использования словесных средств в акте создания целостного «эстетического объекта» не может исчерпать здесь всех интересов исследователя. Для него не меньшую принципиальную важность представляет раскрытие своеобразий в *общей системе* художественного конструирования символов.

И на анализе произведений этого цикла особенно легко осознать глубокое различие между «лексемой» и «символом» даже с точки зрения внешнего строения. В иной художественной речи слова бегут в привычной веренице, не вызывая ни формами своего сочетания, ни слияниями своих смыслов никакой эстетической реакции. Но вот этот шаблонный бег, бег выстроенных по готовым образцам автоматов, неожиданно пересекается новыми словесными пируэтами. Осуществляется такой эмоционально-смысловой интервал, такой переход от одного словесного ряда к другому, который своей острой новизной заражает эстетическое чувство читателя. И тогда сама «шаблонность», привычность протекших фраз вырисовывается как особый художественный прием. Естественно, что в таких случаях весь этот словесно-синтаксический ряд следует рассматривать как один «символ», как бы ни многочисленны были организующие его группы слов.

Обосновать необходимость в понятии «символа» выступить за пределы даже предложения можно и иным путем. Но здесь укажу на то, что об этом уже говорили: «Очень существенно расширить понятие «образа» настолько, чтобы понимать под ним не только «отдельное слово» (семасиологически часто несамостоятельную часть предложе-

ния), но и любое синтаксически законченное сочетание их. «Памятник», «Пророк», «Медный всадник», «Евгений Онегин» — образы; строфы, главы, предложения, «отдельные слова» — также образы. Композиция в целом есть как бы образ развитой *explicitae*¹⁰ *.

И, наконец, есть такие «литературные жанры» и разновидности в их пределах, где языковая стихия даже в самых мелких своих единицах выступает обнаженно, как основной фактор эстетического строительства.

Ясно, что такие поэтические произведения — с подчеркнутой тенденцией к языковым «новообразованиям» или к осуществлению нового синтеза установившихся форм литературной речи в ее стилистической дифференцированности, с разно-диалектическими элементами — должны представлять исключительный интерес для стилистики поэтического языка. Задача лингвиста здесь еще дальше выходит за пределы морфологического описания структуры «эстетического объекта» с точки зрения осуществленных в нем форм комбинаций привычно-языкового материала — лексематического и синтаксического. Ему важно в этих случаях раскрыть не только систему стилистических приемов художника, определяющую излюбленные им формы композиции, но и описать отдельно принципы «словотворчества» и «речетворчества», которые, разрушая установившееся в литературном сознании ощущение лексем, действуют выработке новых норм «лингвистического вкуса» и подготавливают вытеснение вновь возникающими смыслами старых значений лексем. Такое изучение, восполняя материал для построения исторической стилистики поэтической речи, в то же время открывает пути взаимодействия между формами поэтического языка и процессами изменений в разговорной речи интеллигентской.

И вот на художественных произведениях этого типа особенно рельефно обнаруживается внутренний разрыв между «символом» как единицей поэтической речи и «лексемой» с ее модусами в динамике повседневной речи — «словами». Даже символы-слова здесь отличаются от соответствующих лексем не только подобранностью смыслов, осуществляющей в цельной композиции эффекты гармонического эмоционального созвучия или эмоционально-контрастных переливов — при стройном чередовании семантических «акцентов», но и ярко-индивидуальными чертами в своем художественно преобразованном облике. Резкие изменения в эмоциональном тембре или предметном содержании, открывающие оригинальность индивидуально-поэтического языкового творчества, обрисовывают «символ» как вызов привычному содержанию созвучной лексемы, как вновь возникающее слово, которое эффектно налагается, не сливаясь, на апперцепционный фон сродных модусов однородной лексемы.

В свете этих рассуждений легко понять чрезвычайную методологическую важность описания системы семантических преобразований в поэзии Ахматовой. Ахматова *пользуется привычными словосочетаниями* разговорно-интеллигентской речи и, окутывая их сложную сеть стилистических ухищрений, дает им новую семантическую характеристику. Естественно, что при этом методе художественного творчества

¹⁰ Г. Шпет. Эстетические фрагменты, ч. III. Пг., 1923, стр. 34—35. Ср. в статье: Б. А. Ларин. О разновидностях художественной речи. — Сб. «Русская речь». Под ред. Л. В. Щербы. Вып. I. Пг., 1923 **.

Ахматова принуждена была прибегать главным образом к таким средствам смысловых новообразований, которые изменяют не значения отдельных слов, а целых фраз или даже чаще — фразовых соединений. Но развитие этой мысли требует предварительного анализа строения символов в поэзии Ахматовой.

III. О ТРЕХ ТИПАХ СИМВОЛОВ В ПОЭЗИИ АХМАТОВОЙ И СИСТЕМЕ ИХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ *

I. Пользование словесным фондом разговорной речи, вполне мотивированное теми формами «интимного» письма, обрывков дневника, короткой новеллы, как бы вырванной из дружеского рассказа, и т. п., в которые выливаются стихотворения Ахматовой, определяет господствующий тип символов в ее поэзии. Это — символ-фраза, т. е. организованная в грамматическое единство группа слов, соответствующая одному сложному, нерасчлененному представлению. Обычные словосочетания разговорно-интеллигентской речи выступают здесь как тесно слитые, как неделимые семантические единицы, легшие в основу словесно-художественных построений. Понятно, что лишь в тех случаях, когда фраза не совпадает с предложением, возможно семантическое преобразование ее в пределах предложения. Чаще резкое изменение семантического облика фразы определяется архитектурикой предложений, сцепляемых союзами и частицами. В рамке предложения «символ-фраза» может быть семантически видоизменен лишь путем неожиданной прицепки другого «символа», контрастирующего или вообще диссонирующего с ним по эмоциональному тембру, вещественному содержанию или даже — грамматической форме¹¹.

Примеры:

1. «Я сошла с ума, о мальчик странный» — эмоционально внушительный символ покрывается контрастно-ослабляющей тенью от суходеловой «фразы»: «в среду, в три часа» («Вечер», стр. 29).

2. Путем прицепки заключительного символа, который резко противоречит непосредственно предшествующим фразам по своему эмоциональному содержанию, изменяется вся их эмоционально-предметная значимость, и в то же время падает новая сеть ассоциаций на стих, подготавливающий семантическую концовку.

*Перенеся двухдневную разлуку,
К нам едет гость вдоль нивы золотой,
Целует бабушке в гостиную руку
И губы мне на лестнице крутой¹².*

«Anno Domini», стр. 91

¹¹ Ср. с этим: Van Hinneken. Principes de linguistique psychologique. Paris, 1907, p. 281—286.

¹² Ср.:

*...Но мне всего милей
Лесная и пологая дорога,
Убогий мост, скривившийся немного,
И то, что ждать осталось мало дней.
«Белая стая», стр. 54*

*Да, я любила их, те сборища ночные, —
На маленьком столе стаканы ледяные...*

*Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный
и жуткий.*

Там же, стр. 104

3. Путем таким же необычных сцеплений Ахматова, сталкивая символы разных логико-семантических категорий, например, отвлеченные имена и названия реальных вещей, делает ощутимым восприятие таких оттенков семантического облика слов, которые, в механизме автоматизированного повседневного языкового мышления не вызывают никакого живого представления, стали грамматической фикцией¹³.

Журавль у ветхого колодца<...>
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска...

«Четки», стр. 44

4. Подсказываемое предшествующим контекстом эмоционально-переносное значение символа разрушается сочетанием с символом вещественной наполненности:

Но не заменят мне утрату
Четыре новые плаща.

«Четки», стр. 71

Для иллюстрации общей мысли о символах-фразах, сталкивающихся в рамках одного предложения, этих примеров достаточно. Наиболее характерные приемы такого преобразования символов в поэзии Ахматовой необходимо, конечно, подвергнуть специальному рассмотрению.

II. Однако особенно многочисленны у Ахматовой символы-фразы, обнимающие целиком предложение. И архитектоника смыслов у ней обусловлена главным образом сопоставлением и сцеплением предложений. Между ними обычно разорвана непосредственно логическая, предметная связь. И это заставляет искать какого-то более глубокого, внутреннего, условно-символического соответствия в их связи. Поиски эти — понятно — не должны приводить и не приводят к рассудочному осмыслению, но сгущают впечатление загадочной неожиданности, способствуют эмоциональной, так сказать, переполненности ахматовской речи. Естественно, что для достижения этих эффектов Ахматова стремится преимущественно пользоваться такими формами сочетания предложений, которые обычно служат средствами выражения логизованной речи. Тем ярче вырисовываются семантические несоответствия и скачки, тем внушительнее необычность смысловой связи. Проф. В. М. Жирмунский назвал синтаксис Ахматовой «логическим»¹⁴. Но этот эпитет приложим лишь к его внешности, если изучать в стихах Ахматовой только порядок смены синтаксических схем, отрешаясь от их словесного наполнения и игнорируя функциональные различия в употреблении тех или иных союзов. Однако такое описание бесполезно и неправильно, когда его ограничивают, как это делали В. М. Жирмунский и за ним Б. М. Эйхенбаум, случайным подбором и перечислением одних лишь союзов (наиболее употребительных).

В стихах Ахматовой нагляднее, чем где-либо, обнаруживается связь синтаксических явлений с созданием новых семантических феноменов. И здесь — одна из основных точек зрения, с которых следует изучать

¹³ Изложение этих строк учения Потебни см. в статье Овсяннико-Куликовского «А. А. Потебня, как языковед-мыслитель». — «Киевская старина», 1893, т. XLIII, стр. 270—272*.

¹⁴ В. М. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пг., 1922, стр. 100.

ее синтаксис¹⁵. Формы сочетания символов-предложений в поэзии Ахматовой необходимо описать как систему приемов, осуществляющих семантические метаморфозы. Эту мысль чрезвычайно легко иллюстрировать примерами.

1. Сгущение эмоционально-угнетенного тона символа-предложения с отрицательным значением осуществляется путем соединительно-противительного сочетания его (при помощи союза «а») с другим символом-предложением, которое, хотя и из предшествующего контекста и получает импульсы к скорбным ассоциациям, тем не менее, непосредственно-смыслового контраста с первым символом не содержит:

Ты пришел меня утешить, милый,
Самый нежный, самый кроткий...
*От подушки приподняться нету
силы,*
А на окнах частые решетки.
«Четки», стр. 55,

Характерно, что в некоторых случаях — с целью обострения такого словесно-смыслового разрыва, рождающего ощущение загадочной, скрытой связи, Ахматова намеренно второй символ-предложение слагает из ничего не значащих (в эмоциональном смысле) слов. От этого еще ярче выступает затем, когда — с развитием ситуаций — раскроется их истинный для данной повести конкретный смысл, своеобразие их употребления.

Все как раньше: в окна столовой
Бьется мелкий метельный снег,
И сама я не стала новой,
А ко мне приходил человек.
«Четки», стр. 75

2. Преобразование соседних символов-предложений происходит вследствие неожиданного перехода рассказчицы к резко отличному эмоциональному тону. И внезапная крутизна (если можно так выразиться) этой линии перехода подчеркивается изменением принципов самого словесного отбора.

Для тебя я долю хмурую,
Долю-муку приняла.
*Или любишь белокурую,
Или рыжая мила?*
«Вечер», стр. 42

Или: деловой, сжатый стиль эпического рассказа, составленный из односоставных экзистенциальных предложений-символов, неожиданно обрывается прицепкой, при посредстве эмоционально-конденсирующей частицы, насмешливо-восклицательных предложений с совсем иным словесным составом и синтаксическим строением.

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.
Очертанья столицы во мгле.

¹⁵ Общий принцип пусть раскроет Sechehaye: «Le phénomène sémantique existe souvent seul; dans bien des cas cependant il est un acheminement, une préparation à un phénomène d'évolution syntactique. Toutefois l'évolution, syntactique quand elle se produit, implique toujours un nouveau phénomène sémantique; mais il faut remarquer que dans ce fait complexe le facteur sémantique est le facteur déterminant, car c'est lui, qui a la priorité psychologique» * (Ch. Alb. Sechehaye. Programme et méthodes de la linguistique théorique. Paris, 1908, p. 242).

*Сочинил же какой-то бездельник,
Что бывает любовь на земле.*

«Белая стая», стр. 101

3. Определяемость архитектоники смыслов сцеплением символов-предложений особенно наглядно сказывается в тех стихотворениях, где в семантическую вязь вплетается изречение, обобщенная сентенция, индивидуально-конкретный смысл которой разъясняется в соседних фразах.

*Самые темные дни в году
Светлыми стать должны.
Я для сравнения слов не найду
Так твои губы нежны.*

«Белая стая», стр. 31

На этом примере оборву цепь иллюстраций. Из них ясно, насколько существенны для стиля Ахматовой принципы семантических преобразований, обусловленные такой структурой символов. На некоторых из них и мне придется остановиться отдельно, потому что они представляют общий методологический интерес. Пока же следует указать те выводы, которые с непосредственной очевидностью вытекают из обусловленности новообразований в стиле Ахматовой сложными синтаксическими комбинациями.

а). Совершенно очевидно, что господствующая тенденция к изменению смыслов не слов в пределах фразовых объединений, а больших словесных комплексов (путем причудливых их синтаксических сплетений) — должна привести к широкому использованию приемов фразового «параллелизма».

Ведь фразовая семантика обусловлена в равной мере различными формами выраженных союзов синтаксических сочетаний — и простою, так сказать, рядоположностью фраз, между которыми должна быть уловлена смысловая связь. И, действительно, Ахматова очень часто берет два ряда символов, из которых каждый является внутренне связанным по своей синтаксической структуре и словесному составу, и переплетает их наподобие жгута или девичьей косы. Таким образом, преобразование символов-предложений легче всего осуществляется в формах сопоставления, противопоставления, сравнения, вообще в разных видах рядоположения символов-предложений, которые не двигают действия в его логизированном, прямом течении и которые имеют между собою не непосредственно зримые, предметные, а эмоциональные точки соприкосновения. Раскрытие этих форм семантического взаимодействия соседних предложений — основная задача изучения стиля Ахматовой.

б). Сопоставленные символы, идущие сначала двумя смысловыми линиями, естественно переплетаются, то соединяясь, то разрываясь и, таким образом, определяя словесное наполнение друг друга. Слияние двух планов создает метафорические образования. Ясно из этого, что и метафоры в стиле Ахматовой, по крайней мере их господствующий тип, должны быть особого строения: они обнимают целые предложения и даже их цепи. И вот выяснение семантических отличий, характеризующих этот вид метафор, — заманчивая и необходимая цель исследования, тем более что «фразовое» творчество вообще легче осуществляется путем широкого, неожиданного развертывания застывшей метафоры.

с) Взаимоотношение символов-предложений определяется часто такими сторонами их смыслов, которые не даны непосредственно в лексикологическом облике заполняющих их слов, а обусловлены семантическими элементами, лежащими за пределами *зримого* словесного ряда. «Побочные представления и чувствования», примешивающиеся невольно к «предметному» ядру символов и обусловленные модуляцией устной речи, тональностью ее и другими факторами *произношения*, внешней обстановкой и т. п., могут лечь в основу системы эстетического оформления языкового материала при композиции известных жанровых разновидностей поэтической речи. И описание этих «семантических» средств в их служении целям художественной речи в поэзии Ахматовой — новая сложная проблема.

д) Символы-предложения преобразуются не только средствами сцепления их как целостных словесных масс, но и путем внедрения в их среду слов, неожиданных по конкретному смыслу или по эмоциональному тону. Тогда весь символ-предложение ощущается как заново сконструированный, и его элементы выступают, как осознаваемые в своей раздельности части некоторой целостной структуры. И этот прием преобразования переводит мое внимание к третьему типу символов в поэзии Ахматовой — символов-слов в его основных формах.

III. Известно тем, кто занимается лингвистикой, учение Вундта об «открытых и закрытых структурах» — «*offene und geschlossene Wortverbindungen*» * ¹⁶. Для психологии языка в нем важно разграничение двух типов словосочетания, которые покоятся на различных психологических актах ¹⁷. Но уж Ф. Ф. Зелинский в своей заметке о книге Вундта указал на стилистическую важность этого деления ¹⁸: «эта теория рано или поздно станет краеугольным камнем в каждой психологии стиля». И вот в согласии с ней, ждем, что Ахматова, пользуясь словосочетаниями разговорной речи как нераздельной данностью, будет преобразовывать их эстетическую значимость с помощью таких форм, которые открывают свободу индивидуально-творческому процессу выражения. И эти подвижные формы, как бы наслаивающиеся неожиданно в вольном течении ассоциаций на слитный комплекс привычных словосочетаний, «фраз», — это преимущественно формы наречий и прилагательных — формы определений в широком смысле этого слова, атрибутивные конструкции. На роль эпитетов-определений в стиле Ахматовой не раз обращали внимание, но преимущественно с точки зрения их пестроты и многочисленности ¹⁹. И о наречиях в языке Ахматовой пытался говорить Б. М. Эйхенбаум ²⁰. Но, к сожалению, он неясно представлял себе, как обстоит в синтаксисе дело с вопросом о функциях наречия. Таким образом, проблема об атрибутивных конструкциях в стиле Ах-

¹⁶ W. Wundt. *Völkerpsychologie*. Bd. I. Th. II, Die Sprache, S. 309.

¹⁷ «Nach allen diesen Unterschieden lassen sich ihrem allgemeinen psychologischen Charakter gemäß die geschlossenen Satzverbindungen als Apperceptionsverbindungen oder auch, mit Rücksicht auf ihre Structur, als Wirkungen apperceptiver Zerlegung einer Gesamtvorstellung, die offenen als Assoziationsverbindungen oder als Wirkungen assoziativer Apposition zu einzelnen Produkten der apperceptiven Zerlegung bezeichnen» **. — Ibidem, s. 316.

¹⁸ Ф. Ф. Зелинский. Вильгельм Вундт и психология языка. — «Вопросы философии и психологии», т. 61—63, 1901, стр. 638—639.

¹⁹ См. особенно статью: К. В. Мочульский. Поэтическое творчество Анны Ахматовой. — «Русская мысль», 1921, № 3—4.

²⁰ Б. Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт анализа. Пг., 1923, стр. 57—58.

матовой, т. е. об определениях к именам и глаголам как о своеобразных средствах семантического преобразования фраз, до сих пор не встала.

Попадая в «фразу», которая — в отвлечении от них — была бы воспринята как привычная, целостная семантическая единица, определения не только разрушают сросшееся единство словосочетания, делая ощутимым весь процесс конструирования нового символа, но и совершенно меняют эмоционально-смысловой облик его автосемантических членов. В тех же случаях, когда эпитеты не рассекают «фразу», а к ней примыкают как «обособленные определения», они преобразуют ее семантическую характеристику своими эмоциональными отражениями.

Следовательно, при анализе стилистических явлений этого рода, несмотря на глубокие внутренние различия в их видах, устанавливается в поэзии Ахматовой и третий тип символов, по своей морфологической структуре тождественных со «словом» (в узком смысле).

Прежде чем намечать некоторые линии в течении этого процесса, целесообразно пояснить его общее значение на примерах.

Вечерние часы перед столом.

Непоправимо белая страница.

«Четки», стр. 62

Так неожиданно новый смысл получил символ — «белая страница» от присоединения к его первому члену адвербиального слова — «непоправимо», которое сохраняет приметы своего отглагольного происхождения и, вследствие сложности своего морфологического строения (непоправимо), богато ассоциациями и эмоционально ярко по тембру. И особенно выразителен эффект новообразования от того, что сочетались совсем разнородные по эмоциональным отголоскам слова: трагически-острый приглагольный признак и нейтрально-внешнее обозначение зримого качества*.

Не менее действенна неожиданность присоединения этого наречия к контрастирующему с ним по «эмоциональным венчикам» эпитету — «милый», который излюблен Ахматовой.

А ты теперь тяжелый и унылый,

Отрекшийся от славы и мечты,

Но для меня *непоправимо милый*,

И чем темней, тем трогательней ты.

«Anno Domini», стр. 62²¹

А вот всем ясный пример преобразования шаблонной фразы путем внедрения в нее определений в не совсем обычной функции — препозитивных эпитетов к личному местоимению:

А теперь он знает все не хуже

Мудрых и старых вас.

«Четки», стр. 35

²¹ Ср.:

А дальше — свет *невыносимо щедрый*.

«Белая стая», стр. 21

Степь *трогательно зелена*.

Там же, стр. 108

Поля и огороды
Спокойно зелены.

«Anno Domini», стр. 86

Определения — эпитеты, конечно, и сами по себе, когда они эмоционального содержания (а таких у Ахматовой — большинство), озаряют своими лучами предложение, увеличивая его аффективную силу. Но особенно выразительна их семантическая роль в тех случаях, когда они осуществляют эмоциональные диссонансы, будучи вклинены (если можно так сказать) с контрастной внезапностью, противореча своему определяемому или по непосредственно этимологическому смыслу, по сфере значений — предметных, или по тембру, иногда даже как бы отрицая тот символ, который они определяют.

Например:

*И мою бесславную славу
Осиянным забвением смой.
«Белая стая», стр. 15*

*...о, не одну пчелу
Румяная улыбка соблазнила...
«Анно Домини», стр. 26*

Однако для стиля Ахматовой еще более характерно то, что определения она сцепляет, как бы повинувшись произвольной прихоти ассоциаций, в такие гирлянды, в которых соседство и связь двух однородных членов представляются не мотивированными ни близостью смысла, ни родством эмоционального тембра, а ощущаются как взволнованная, но случайная прицепка к субъективно-основному признаку других — тоже в каких-то отношениях значительных.

Например:

*...дерзкий и смуглый
Мутно бледнел от любви.
«Четки», стр. 36*

*Вечерний и наклонный
Передо мною путь.
«Белая стая», стр. 37*

Всех этих рассуждений достаточно, чтобы пояснить основную мысль: формы преобразований фраз — или лучше: стилистические приемы, которыми при помощи атрибутивных конструкций разрушается восприятие символов — предложений как привычно-целостного семантического комплекса, как знакомой смысловой единицы — необходимо подвергнуть специальному анализу и классификации.

А сейчас мне кажется неотложным указание других направлений при изучении стилистической роли «определений» в поэзии Ахматовой. Было бы узко думать, что «определения» здесь служат только средством преобразования отдельных замкнутых предложений. Они не только своими отблесками видоизменяют смысл прилегающих словесных масс, но могут быть орудием перевода в иную эмоционально-смысловую сферу всей словесной цепи, которая образует композицию стихотворения. Так как вся структура «эстетического объекта» представляет художественно-смысловое единство, то в ее системе нередко у Ахматовой «определения», перекликаясь на расстоянии и выступая как эмоционально-смысловой стержень композиции, решительно изменяют значение и назначение всех словесных частей стихотворения, окутывают все стихотворение новой сетью эмоций и образов. В этих случаях весь словесный ряд оказывается как бы заложенным на колеб-

лющемся фундаменте одного «эпитета» и, как флюгер, повертывается по направлениям его значений (ср. в «Вечере» — «Сероглазый король»).

Но возможна и другая роль определений в композиции целостного объекта, когда они не являются в собственном смысле смысловыми «фокусами» отдельных предложений, излучающими новый свет на соседние слова и фразы, а лишь — все вместе своей подобранностью в данном художественном единстве — образуют своеобразный, индивидуально-неповторимый эмоционально-смысловой аккорд. И бывает так, что именно в этой гармонически созвучной или диссонансной их согласованности и кроется эстетическая действительность стихотворения. Таким образом, и в этой роли «определения» все же ощущаются как отдельные элементы, направленные к осуществлению одного эффекта. Намеченные два метода описания роли атрибутивных конструкций в стиле Ахматовой подробнее разъясню в следующей главе. А итог этой пока тот же, что и ее заглавие: три типа символов в поэзии Ахматовой.

Но, говоря о трех типах символов в стиле Ахматовой, исследователь не должен скрывать от себя и иной возможности, что в композиции некоторых ее стихотворений пред ним предстанут более широкие цепи словосочетаний как художественно-смысловые единицы, которые — во всем своем составе — преобразуются теми или иными средствами. Эти обширные концентры, вмещающая в себя систему преобразований отдельных слов и фраз — путем их столкновений, в то же время и сами образуют некоторые целостные единства, которые в телеологии целого осуществляют известные функции как неделимый член эстетического «организма».

Вопрос о семантике таких словесных объединений совершенно не разработан. И естественно — в дальнейшем изложении он лишь в некоторых своих частях будет мною возбужден. Поэтому я боялся вводную главу назвать: «о четырех типах символов в поэзии Ахматовой».

IV. О СИМВОЛАХ-СЛОВАХ. СТИЛИСТИЧЕСКАЯ РОЛЬ «ОТКРЫТЫХ СТРУКТУР»

Из символов-слов в поэзии Ахматовой особенный интерес представляют те, которые определяют характер предметов, признаков и действий, т. е. формы наречий и прилагательных. Раздельная классификация их семантических функций необходима.

1. Наречие как форма своеобразной префиксации названий признаков и действий может

1) создавать сложные имена прилагательных и наречий — с контрастно-нейтрализующим или взаимно-напрягающим отношением их частей;

2) вносить неожиданные эмоциональные нюансы в представление глагольного действия.

Определение наречия наречием, создающее иногда столкновением разнородных лексем совершенно необычную характеристику действия, к которому обе формы прикреплены, встречается не один раз в книге «Вечер», но затем замирает.

...Я все запоминаю,

Любовно-кротко в сердце берегу.

«Вечер», стр. 17

Еще так *недавно-странно*
Ты не был седым и грустным.

Там же, стр. 18

И промолвил мне *благостно-звонко*.

«Белая стая», стр. 117

Единичны также семантико-синтаксические явления постановки рядом наречий, из которых одно сливается с глаголом в один символ, а другое, эмоционально-диссонирующее с первым, определяет весь этот символ:

Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.

«Четки», стр. 23

Гораздо более разнообразны и многочисленны приемы изменения семантического облика глаголов путем присоединения к ним одной формы наречия. Здесь можно установить такие типы:

1) Глагол, производный от имени цвета, раскрывает при посредстве эмоционального наречия свой «тембровый» оттенок.

Мой рот *тревожно заалел*,
И щеки стали снеговыми.

«Вечер», стр. 73

2) Глагол эмоционального содержания суживается в своем значении посредством эмоционального же наречия: «дым от жертвы»

...стелется у ног,
Молитвенно целуя травы.

«Белая стая», стр. 23

Безвольно пощады просят
Глаза...

«Четки», стр. 19

Ср.:

Безвольно слабеют колени.

«Белая стая», стр. 45

3) Глагол, обозначающий эмоциональное состояние или интеллектуальный процесс, контрастно определяется наречием эмоционального типа:

О я знаю: его отрада —
Напряженно и страстно знать...

«Четки», стр. 76

Скажи, скажи, зачем угасла память,
И, так *томительно лаская* слух,
Ты отняла блаженство повторенья?..

Там же, стр. 80

Ты не бойся, что *горько люблю*.

«Анно Домини», стр. 10

...он, как чиж, свистал перед мольбертом
И *жаловался весело*, то грустно
О радости не бывшей говорил.

Там же, стр. 49

На земле тебя можно искать
Или только в вечерней думе
По усопшем *светло горевать*.

«Белая стая», стр. 95

Однако особенно характерно для стиля Ахматовой определение глагола парой наречий, которые связаны между собою не узами внутреннего соответствия и взаимопояснения, а как бы актом неожиданно случайной ассоциативной прицепки. Вследствие этого не только резко меняется от взаимных отражений эмоционально-смысловой облик наречий (почти всегда эмоционально диссонирующих), но и та глагольная форма, с которой они сочетаются в «грамматическое единство», организуя фразу-новообразование, получает необычайную семантическую характеристику.

Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «не стой на ветру».
«Вечер», стр. 19

Но верно и тайно ведет
От радости и от покоя.
Там же, стр. 13

А мы живем торжественно и трудно.
«Белая стая», стр. 44

По-новому, спокойно и сурово
Живу на диком берегу.
Там же, стр. 107

В некоторых случаях — смысловой контраст такого соединения осложняется фоническим созвучием:

Сердце любит *сладостно* и *слепо*.
«Вечер», стр. 35

Ср.:

Как беспомощно *жадно* и *жарко* гладит
Холодные руки мои.
«Четки», стр. 35

Реже логическая оправданность определений к глаголу сопровождается фонической перекличкой их с каким-нибудь членом предложения, на который непосредственно распространяется их смысловая тень, т. е. с субъектом или зависимым от предиката объектом:

Свежо и *остро* пахли морем
На блюде *устрицы* во льду.
«Четки», стр. 13

Акцентная значительность наречия сказывается и в частой постановке его инверсивной — за глагольной — формой. Вследствие этого оно выступает подчеркнуто в роли семантической вершины.

Белеет тускло дальний мост.
«Вечер», стр. 30

Любовь покоряет обманно
Напевом простым, неискусным.
Там же, стр. 18

Улыбнулся спокойно и жутко.
Там же, стр. 19

Я здесь на сером полотне
Взникла странно и неясно.
Там же, стр. 72

А мальчик мне сказал, боясь,
Совсем взволнованно и тихо.

«Четки», стр. 33

Ударно-эмоциональная роль наречия усиливается от присоединения неопределенно-указательной частицы — так:

Я *как странно* поверил тогда.

«Вечер», стр. 75

Еще *так недавно-странно*

Ты не был седым и грустным.

Там же, стр. 18

Или от удвоения его самого:

Только страшно так, что *скоро-скоро*

Он вернет свою добычу сам.

«Четки», стр. 16

А еще *так недавно, недавно*

Замирали вокруг тополя.

Там же, стр. 65

— или путем парной, бессоюзной постановки синонимных наречий:

Сердце бьется *ровно, мерно*.

«Четки», стр. 69²²

Некоторая система открывается и в приемах преобразования семантических нюансов, отбрасываемых прилагательными — через сочетание их с формами наречий — в одно сложное слово.

1. Название цветowych признаков восполняется эмоционально-символистическим определением их значения в данной ситуации.

Только в спальне горели свечи

Равнодушно-желтым огнем.

«Вечер», стр. 26

Золотая голубятня у воды

Ласковой и *млеюще-зеленой*.

«Четки», стр. 43

Небеса *безнадежно-бледны*.

«Алло Domini», стр. 69

Поля и огороды

Спокойно зелены.

Там же, стр. 86

Степь *трогательно зелена*.

«Белая стая», стр. 108

²² Я не буду здесь, как и во всем последующем изложении, касаться тех семантических вопросов, которые группируются вокруг проблемы об отражениях на семантическом облике слов особенностей стихового построения, например, места в ритмическом рисунке, рифмы и т. п. Учитывая все эти факторы, я не касаюсь их в своей работе, так как предполагаю о стиховой семантике говорить отдельно.

Ср. в применении к наречиям пример:

Как лунные глаза светлы и *напряженно*

Далеко видящий остановился взор.

То мертвому ли сладостный укор

Или живым прощаешь благосклонно...

«Алло Domini», стр. 26

Ср. также эмоциональные определения к другим обозначениям признаков зрительного типа:

Луг так сладостно-покат.

«Четки», стр. 72

И смертные коснулись тени

Спокойно-юного лица.

«*Anno Domini*», стр. 73

Или ср.:

Шумят деревья весело-сухие...

«Белая стая», стр. 85

И, ослепительно-стройна,

Поджав незябнувшие ноги,

На камне северном она

Сидит и смотрит на дороги.

Там же, стр. 50

2. Определение эмоционального типа суживается в своем содержании путем присоединения к нему нового признака — наречия тоже с эмоциональным оттенком²³.

Я думала: *томно-порочных*

Нельзя, как невест, любить.

«Четки», стр. 86

Запах тленья *обморочно-сладкий*

Веет от прохладной простыни.

«*Anno Domini*», стр. 13

Из памяти твоей я выну этот день,

Чтоб спрашивал твой взор *беспомощно-туманный*,

Где видел я персидскую сирень...

«Белая стая», стр. 98

3. В пределах «сложного» эпитета осуществляется смысловой и эмоциональный контраст сочетавшихся слов, рождается новый символ — оксиморон.

И тебе *печально-благодарная*,

Я за это расскажу потом,

Как меня томила ночь угарная...

«Четки», стр. 49

Ни один не двинулся мускул

Просветленно-злого лица.

Там же, стр. 76

А дальше свет *невыносимо-щедрый*,

Как красное, горячее вино.

«Белая стая», стр. 21

Смотри: ей весело грустить

Такой *нарядно-обнаженной*.

Там же, стр. 50

²³ Приглагольное прилагательное также эмоционально оттеняется посредством наречия: *сблазн*

Кричит *истомно* раненой орлицей.

II. Среди форм преобразования семантики предложения посредством определений к его объектам или субъекту менее всего обращает на себя внимание в стиле Ахматовой прием фонического созвучия, которое вызывает и новые смысловые ассоциации.

Легкий осенний снежок
Лег на крокетной площадке.
 «Вечер», стр. 39

И слышу *плеск* широких крыл
 Над *глядью голубой*.
 «Анно Домини», стр. 80

На *темных, теплых* волнах лежала...
 «У самого моря»

Ты знал, во мне еще жива
Страстная, страшная неделя.
 «Белая стая», стр. 27

А наиболее част и обычен принцип контрастного определения символа элитетом, который и эмоционально и по непосредственно предметному смыслу ему полярен.

Я не могла бы стать иной
 Пред *горьким* часом наслажденья.
 «Вечер», стр. 72

Запах тленья обморочно *сладкий*
 Веет от прохладной простыни.
 «Анно Домини», стр. 13

И поет, поет *постылый*
 Бубенец нижегородский
 Незатейливую песню
 О моем *веселье горьком*.
 «Белая стая», стр. 70

Был блаженной моей колыбелью
 Темный город у грозной реки...
 Город, *горькой любовью любимый*.
 Там же, стр. 28

То мертвому ли *сладостный* укор...
 «Анно Домини», стр. 26

Было солнце таким, как вошедший
 в столицу мятежник,
 И *весенняя осень* так жадно ласкалась
 к нему...
 «Литературная мысль», 1. Пг., 1922, стр. 5

Доля матери — *светлая* пытка.
 «Белая стая», стр. 68

Вообще же случаи семантического изменения фразы путем присоединения непривычного эпитета к субъекту или объектам в поэзии Ахматовой очень разнообразны. Однако в них трудно усмотреть что-нибудь, помимо их многочисленности, принципиально характерное для стиля Ахматовой. Анализ же форм таких новообразований и классификация их для целей методологических потребовали бы привлечения

материала и из сферы творчества других поэтов. И уместней здесь ограничиться подбором наиболее ярких примеров:

...с налету, ветер безрассудный
Чуть начатую обрывает речь.

«Белая стая», стр. 44

...на палубе белой яхты
Встретить свет нетленного дня.

Там же, стр. 47

С колоколенки соседней
Звуки важные текли.

«Аппо Domini», стр. 96

Памятным мне будет месяц вьюжный,
Северный встревоженный февраль.

Там же, стр. 60

...кувыркались в проруби чернильной.

Там же, стр. 51

Можно лишь отметить, что среди этого фонда «эпитетов», которые вступают в непривычные сочетания с предметными именами, в поэзии Ахматовой совершенно исключительную роль играют определения слухового, зрительного и эмоционального типа.

Однако для стиля Ахматовой более существенно скопление «эпитетов» вокруг одного субстантива.

Столкнутые парами эпитеты из разных семантических сфер обычно принимают на себя функции «обособленных определений». Выделяются, как основные, несколько семантических типов.

1. Ассоциативное сцепление основано на близости эмоционального тембра — хотя, с точки зрения предметного значения, определения относятся к различным семантическим сферам:

а) сочетаются качественный и временной признаки:

О, как вернуть вас, быстрые недели
Его любви, воздушной и минутной.

«Четки», стр. 93

б) качественно эмоциональное и приглагольное определения:

Но зачем улыбкой странную Стоит на небе месяц, чуть живой,
И застывшей улыбаемся? Средь облаков струящихся и мелких.

«Вечер», стр. 41

«Аппо Domini», стр. 90

Ср.:

...музы наши дружны
Беспечной и пленительную дружбой.

«Аппо Domini», стр. 49

Ср. не соединение, а как бы «включение» одного эпитета в другой:

Мне только взгляд один запомнился
Незнающих спокойных глаз.

«Вечер», стр. 77

с) зрительно-цветовой и эмоциональный эпитеты:

Смуглый и ласковый мой царевич
Тихо лежал и глядел на небо.

«У самого моря»

Последний луч — и *желтый* и *тяжелый*
Застыл в букете ярких георгин.

«Вечер», стр. 66 ²⁴

Вынес моряк того, кто правил
Самой веселой крылатой яхтой.

«У самого моря»

...За то, что *дерзкий* и *смуглый*,
Мутно бледнел от любви.

«Четки», стр. 36

Золотая голубятня у воды
Ласковой и *млеюще зеленой*.

Там же, стр. 43

d) Оба эпитета — эмоционального типа и даже с однородною эмоциональною направленностью, но с диссонирующим смысловым содержанием:

Он так хотел, он так велел
Словами мертвыми и *злыми*.

«Вечер», стр. 73

И поняла ты, что *отравная*
И *душная* во мне тоска.

Там же, стр. 77

Ветер *душный* и *суровый*
С черных труб сметает гарь.

«Четки», стр. 68

Тебе не надо глаз моих
Пророческих и *неизменных*.

«Белая стая», стр. 22

Оставь свой край, *глухой* и *грешный*.

«Алло Domini», стр. 95

А ты теперь *тяжелый* и *унылый*...

Там же, стр. 62

2. Эпитеты, «определяя предмет» с различных точек зрения, в то же время неоднородны и по эмоциональной окраске. И если первый из них легко соединяется со значением своего объекта, то тем внезапнее представляется прицепка другого.

И я стану — Христос помоги —
На покров этот *светлый* и *ломкий*.

«Четки», стр. 24

Солнце комнату наполнило
Пылью *желтой* и *сквозной*.

Там же, стр. 54

Но запомнится беседа,
Дымный полдень, воскресенье,
В доме *сером* и *высоком*
У морских ворот Невы.

Там же, стр. 78

²⁴ Ср. «Он длится без конца, *янтарный, тяжкий* день» («Четки», стр. 38).

В жестокой и юной тоске
Ее чудотворная сила.
«Белая стая», стр. 58

Мой румянец жаркий и недужный
Стерла богомольная печаль.
«Аппо Domini», стр. 60

3. Соединенные эпитеты резко контрастны и по эмоциональному тембру и «предметному» смыслу.

Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.
«Четки», стр. 40

Путь мой жертвенный и славный²⁵
Здесь окончу я.
«Белая стая», стр. 35

Конечно, все сказанное относится и к прилагательным, выступающим в функции предиката (ср. W. Wundt. Völkerpsychologie, Bd. I, Th. 2, S. 30).

Твой профиль тонок и жесток.
«Четки», стр. 74

Да будет жизнь пустынна и светла.
«Белая стая», стр. 10

Стала желтой и припадочной.
«Аппо Domini», стр. 81

А я была дерзкой, злой и веселой.
«У самого моря»

Был переулочек снежным и недлинным.
«Аппо Domini», стр. 48

Ср.:

И она стучит, как кровь,
Как дыхание тепла,
Как счастливая любовь,
Рассудительна и зла.
«Аппо Domini», стр. 70

В более редких случаях определения собираются группой из трех членов. Иногда они — близкие по эмоционально-смысловому содержанию своему — лишь вершинно поднимают напряжение эмоционального тона, следуя один за другим без «союзной» сцепки или в эпическом «сказе» подробно определяют «предмет».

Тихо пошла я вдоль бухты к мысу,
К черным, разломанным, острым скалам...
«У самого моря»

²⁵ Ср. подчеркнутую контрастность сочетания:

И струится пенье панихидное
Не печальное нынче, а светлое.
«Аппо Domini», стр. 24

Ср. «включенные» в одно предметное имя контрастные эпитеты:

И странно ты глядишь вокруг
Пустыми светлыми глазами.
«Аппо Domini», стр. 36

Безветренный, сухой, морозный воздух
 Так каждый звук лелеял и хранил,
 Что мнилось мне: молчанья не бывает.

«Аппо Domini», стр. 51

Но метод внезапно-ассоциативной прицепки определения из далекой семантической категории находит и здесь свое применение:

Он был со мной еще совсем недавно,
 Такой влюбленный, ласковый и мой...

«Вечер», стр. 71

Мир простой, знакомый и чудесный,
 Для меня, незрячей, оживи.

«Стал мне реже снится...»²⁶

Ведь где-то есть простая жизнь и свет
 Прозрачный, теплый и веселый...

«Белая сталь», стр. 44

Тяжелый, беззвездный и мирный
 Над нами покров темноты.

Там же, стр. 45

Ср.:

А я стала лукавой и жадною
 И сладчайшей твоею рабой.

«Аппо Domini», стр. 28

Было душно от зорь нестерпимых, бесовских и алых.

«Литературная мысль», I, стр. 5

От приемов преобразования семантического облика символов-предложений путем распространения их определениями нельзя отделять употребления «предметных» имен (существительных) в функции приложений. Приложение так же бросает причудливо-неожиданные эмоциональные отсветы на субъекты (чаще всего), как и эпитеты прилагательные. Например:

Я пришла сюда, бездельница,
 Все равно мне, где скучать.

«Вечер», стр. 47

Ср.:

Но когда замираю, смиренная,
 На груди твоей снега белей...

«Аппо Domini», стр. 28

Все грозней бушует, непреклонный,
 Словно здесь еретиков казнят,
 А в лесах заречных, примиренный,
 Веселит пушистых лисенят.

Там же, стр. 31

Этим путем в единичных случаях образованы новые «сложные» слова:

Он предал тебя тоске и удушью
 Отравительницы-любви.

«Четки», стр. 21

Естественно, что здесь же следует вести речь о тех «обращениях, в которых интонация обращения... по мере... разрастания оборота, по-

²⁶ «Северные записки», 1914, № 6, стр. 34.

степенно переходит в интонацию приложения»²⁷. Ахматова в своих воззваниях к лицам не только перечисляет субстантивные определения, между которыми нет непосредственно логической связи, но иногда обставляет их подробным указанием всех внешних аксессуаров, надевая *имя* глагольными функциями.

*Прекрасных рук счастливый пленник
На левом берегу Невы,
Мой знаменитый современник
Случилось, как хотели Вы.*

«Четки», стр. 20

Необходимо отметить, что обращение у Ахматовой — никогда не простой эмоциональный жест, номинативный выкрик, но всегда эмоциональная характеристика.

*Я сказала обидчику: хитрый, черный,
Верно, нет у тебя стыда...*

«Четки», стр. 22

*Враг мой вечный, пора научиться
Вам кого-нибудь вправду любить.*

«Анно Домини», стр. 16

*Прощай, мой тихий, ты мне вечно мил
За то, что в дом свой странницу пустил.*

Там же, стр. 52

Конечно, преобразование семантики предложения может быть обусловлено не присоединением только определения к его субъекту или объектам, но переключками, взаимными отражениями слов в рамках предложения. Сами по себе сочетания определения с предметным именем, существительным, могут быть традиционны, ощущаться даже как слитые с ним в нераздельное единство, в одно «слово»; но взаимодействие их, например, если определения контрастны или вообще эмоционально-противоречивы, с другими словами ведет к непривычно острому восприятию.

*В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.*

«Поэты наших дней. Антология».
М., 1924, стр. 10*

*На дикий лагерь похожим
Стал город пышных смотров.*

«Анно Домини», стр. 35

Анализ форм семантического изменения символов через распространение их «эпитетами-определениями» выясняет систему конструирования элементов эстетического объекта, который внутренне неделим и целостен. Правда, и в таком приеме изучения есть своя цель и ценность, так как этим путем определяется тот «тип семантического творчества», который характеризует «стиль» художника в целом. Но, конечно, и в этих случаях выделение элементов в целях научного анализа должно сопровождаться созерцанием их отношения к общей концепции целого²⁸.

²⁷ А. М. Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 2. М., 1920, стр. 400.

²⁸ К «анализу» художественных произведений *mutatis mutandis* должно применять слова Н. О. Лосского: «Чем органичнее система, тем более резкие искажения возникают при выделении из нее какой-нибудь одной стороны... Это рассуждение содержит в себе бес-

Дело в том, что символ-предложение в акте своего преобразования подчинен не только тем возможностям и тенденциям, которые заложены в нем как самостоятельной единице речи, но также и той системе эстетических соотношений, которую реализует весь художественный объект. И вот может оказаться, что во имя телеологии целого, его эмоциональной согласованности, должны быть в жертву принесены интересы внешней эффектности отдельных символов, рассматриваемых в их объективной отъединенности. Поэтому-то писатели, тяготеющие к сложным эмоциональным аккордам словесных красок (например, Гоголь) и к мозаичному их сцеплению, постоянно стилистически перерабатывали свои произведения. Ведь в акте непосредственного творчества соблазняла часто замкнутая эффектность, красочность символа-новообразования, которая иногда и не согласовалась с духом целого.

Ср. у Ахматовой: в стихотворении «Все мы бражники здесь, блудницы» первоначально звучал символ с такими «яркими» эпитетами:

У затравленной дикой кошки
На твои похожи глаза²⁹.

Он вносил своей эмоциональной «дикостью» резкий диссонанс в общий аффективный тон стихотворения и был затем заменен символом с более «домашним» эпитетом:

На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.

«Четки», стр. 16

И в этом процессе приспособления всех словесных элементов «эстетического объекта» к телеологии целого, определения в поэзии Ахматовой часто получают исключительную роль.

Так ясно ощущаемую двойственность значений эпитета Ахматова использует как две предельные линии, между которыми она заставляет колебаться с уклоном то в одну, то в другую сторону — «весы» смыслов. Это легко показать на анализе стихотворения: «В последний раз мы встретились тогда...». В слове — «*последний*» два полярных значения: одно — спокойно-эпическое: *последний* — перед наступающим, *предшествующий*, без скорбных намеков на исчерпанность, другое — трагическое с ярким эмоциональным тоном: «*конечный*», «*предельный*». И вот начинается стихотворение так, что значение этого символа колеблется, но с уклоном в сторону спокойно-эпического истолкования. На это намекает и подробность временных и местных указаний:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались...

Это — рассказ о последнем свидании, за которым последуют другие? Эмоциональное впечатление готово направиться сюда. Но далее «символически», как сгущение эмоционально-трагического тона, выступает

спорную истину, однако лишь в том случае, когда речь идет... о реальном разделении..., а не о мысленном выделении, об умственном созерцании одной какой-либо стороны целого, несколько не искажающем бытия наблюдаемой стороны целого. Если выделенная сторона рассматривается на фоне продолжающегося созерцания целого, то не может быть речи даже и об искажении в смысле односторонности знания». — Н. Лосский, Недостатки гносеологии Бергсона. — «Вопросы философии и психологии», 1913, май-июнь, стр. 230.

²⁹ «Аполлон», 1913, № 3, стр. 36.

фраза; запечатлевающая необычайность встречи — с резкою приподнятостью «эпитета»:

Была в Неве *высокая* вода.

Но затем этот эмоционально возвысившийся тон рассеивается утверждением объективно реального значения предшествующего стиха — в противовес возникающему вначале «символистическому» его пониманию — в таких рисующих *общее* (а не героини только) настроение словах:

И наводненья в *городе боялись*.

И опять трагический намек: «Он говорил о лете...»

В связи с ранними указаниями на «наводненья» мелькает образ «осени» как времени. И рождается неотъемлемое от нее в стиле Ахматовой ожидание разлуки. И слово — «последний» как бы растет в своем «эмоциональном тембре».

Но с этой вереницей ассоциаций сцепляется неожиданно сухо-прозаическая фраза с вульгарно-интимным порицанием в конце:

...и о том,
Что быть поэтом женщине *нелепость*.

Этим «переплетение» двух символических нитей кончается. Далее — патетическое восклицание с нарастанием эмоциональной символики. И в заключение к самой эмоциональной вершине прикрепляются заключительные строки, которые, замыкая «кольцо», раскрывают «истинное», «заданное значение» эпитета «*последний*», повторяя его в таком эмоционально-символическом контексте, где нет места никаким сомнениям:

И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных песен.
«Четки», стр. 29

В иных стихотворениях нет «игры» двусмыслием «эпитета», но он, облаиваясь побочными ассоциациями, служит средством сочетания звеньев сюжета, которые внешне кажутся разрушенными. Перекликаясь с словами той же «основы», которые отодвинуты в конец стихотворения, помещенный в зачине эпитет окутывается новой сетью эмоций и представлений и является орудием разгадывания «загадок» сюжета. Именно такую роль играет определение «*сероглазый* король» в новелле с тем же именем, «*насмешливый рот*» в стихотворении «Три раза пытать приходила» (ср. в конце: «О, ты не нарочно смеялась, моя не прощенная ложь»), «*мраморный*» в стихотворении «А там мой мраморный двойник» и т. д.

Но бывает и так, что эпитет, не являясь осью динамики сюжета, осуществляет функции эмоционального его освещения в том или ином смысле и — в этой роли — составляет один из существенных элементов композиции стихотворения.

Например, в стихотворении:

Высокие своды костела
Синей, чем небесная твердь,—

трагический сюжетный остов контрастно замыкается с обоих концов обращением с резко-противоречивым эпитетом.

Прости меня, мальчик *веселый*,
Что я *принесла тебе смерть*.

Прости меня, мальчик *веселый*,
Совенок замученный мой...

«Четки», стр. 36

Ср. в стихотворении «8 ноября 1913»:

Оттого и я *бессонная*,
Как причастница, *спала*.

«Четки», стр. 54

В стихотворении «Небывалая осень построила купол высокий...» определяющий «милого» эпитет осуществляет эмоциональный контраст с напряженной символикой описания мира как «ландшафта души» героини:

Было солнце таким, как *вошедший*
в столицу *мятежник*,
И *весенняя осень так жадно ласкалась*
к нему,

Что, казалось, сейчас забелеет прозрачный подснежник —
Вот когда подошел *ты, спокойный*, к крыльцу моему.

«Литературная мысль», 1, стр. 5

Говоря о композиционной функции определений, об использовании их семантических свойств не в целях символических новообразований, а в целях развития сюжета, прежде всего пришлось бы указать, что они — основной красочный фонд для рисовки лиц в поэзии Ахматовой. Лев Толстой утверждал: «Мне кажется, что описать человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал. Говорить про человека: он человек оригинальный, добрый, умный, глупый, последовательный и т. д. — слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку»*. И он прав. Но ведь Ахматовой-то и не надо никого описывать, кроме *героини*. А эпитеты, собирающиеся вокруг других *лиц*, эпизодически входящих в мир ее души, окружают их эмоциональным ореолом, но оказываются как бы «рассеянными» лучами, так как, не относясь ни к какому субстанциальному ядру («он» и «ты» — ведь лишь заместители субстанции), они характеризуют не столько лиц этих, сколько отношение к ним героини³⁰.

В связи с этим находится то обстоятельство, что свойства, приписываемые «милым» или «друзьям», даже тогда, когда служат предикатами, не возникают как признаки из их, так сказать, существа, но являются фиксированными за ними навсегда — в освобождении от ограниченной временной перспективы. Это выражается формами членных прилагательных в роли сказуемых:

Все равно, что ты — *наглый и злой*. Он *тихий, он нежный, он мне покорный*,
«Четки», стр. 26 *Влюбленный в меня навсегда*.

Там же, стр. 22

³⁰ Любопытно при этом, что свои чувства героиня изображает дробно, с точки зрения их внешних проявлений, как бы внимательно изучая себя перед зеркалом, как бы созерцая себя со стороны. Между тем герои рисуются путем фиксации отдельных черт, поглощающих все мысли и эмоции героини (изменения глаз, затем губ и т. д.).

Ты — *милый и верный*, мы будем друзьями,
Гулять, целоваться, стареть.

«Белая стая» стр. 38

Ты *всегда таинственный и новый*.

«Аппо Domini», стр. 68

Он — *смешной, незрячий и убогий*³¹.

«Вечер», стр. 50

И вот в границах одного стихотворения вокруг «милого» собирается несколько таких эмоциональных эпитетов, которыми забрасывает его героиня, стараясь сделать свою речь эмоционально насыщенной.

Ты пришел меня утешить, милый,
Самый нежный, самый кроткий...

Как улыбкой сердце больно ранишь,
Ласковый, несмешливый и грустный...

«Четки», стр. 55

Был он *ревнивым, тревожным и нежным*.

«Белая стая», стр. 14

Уверенно в дверь постучится
И, *прежний, веселый, дневной*,
Войдет он и скажет...

«Аппо Domini», стр. 40

Чтоб отчетливей и ясней
Ты был виден им, *мудрый и смелый...*

«Четки», стр. 24

Точно так же иногда и вокруг выступающих аксессуаров обстановки тревожно бьется эмоциональная пульсация, созданная скоплением эмоциональных определений, которые создают впечатление, что рассказчица не может оторваться от того или иного образа.

Я помню только сад, *сквозной, осенний, нежный...*

«Белая стая», стр. 18

Снег

... словно поднимается с земли
Ленивый, ласковый и осторожный.

«Аппо Domini», стр. 50

Муза ушла по дороге
Осенней, узкой, крутой...

«Белая стая», стр. 19

³¹ Ср. также о себе:

Я очень спокойная. Только не надо
Со мною о нем говорить.

«Белая стая», стр. 38

Я-то вольная. Все мне забава:
Ночью муза слетит утешать...

«Аппо Domini», стр. 16

Ср.:

Я, тихая, веселая, жила
На низком острове.

«Аппо Domini», стр. 48

Каждый день мой веселый, хороший,
Заблудилась я в длинной весне...

«Белая стая», стр. 68

Оттого мы любим строгий,
 Многоводный, темный город...

Там же, стр. 43

Все мне видится Павловск холмистый,
 Круглый луг, неживая вода,
 Самый томный и самый тенистый,
 Ведь его не забыть никогда.

Там же, стр. 53

Только б сон приснился пламенный,
 Как войду в нагорный храм,
 Пятиглавый, белый, каменный,
 По запомненным тропам.

Там же, стр. 114

И любопытно, что имена прилагательные, «эпитеты», сквозь которые героиней созерцаются «лица», очень часто в стиле Ахматовой выступают заместителями их субстантивных имен. Это один из характернейших приемов словоупотребления Ахматовой, вполне гармонирующий с «предметной» затененностью в ее поэзии: воспроизводятся не лица и вещи в их объективном созерцании, а их отражения в зеркале изменчивых эмоций героини*. При этом иногда эти эпитеты выступают не в виде предикативного определения, а прямо — в функции субъекта:

Вышел седенький, светлый и кроткий...

«Белая стая», стр. 76

Ср.:

И стройная меня учила плавать,
 Одной рукой поддерживая тело
 Неопытное на тугих волнах.

«Четки», стр. 80

А смуглая сидела на траве,
 Глаза закрыв и распутивши косы,
 И томною была и утомленной...

Там же, стр. 80—81

А здесь уж белая дома крестами метит
 И кличет воронов, и вороны летят.

«Аппо Domini», стр. 82

Сумеет под кружевом маски
 Лукавая смех заглушить...

«Вечер», стр. 81

Сядет спокойная, долго смотрит,
 И о печали моей не спросит,
 И о печали своей не скажет.

«У самого моря»

В этой главе дана не исчерпывающе-законченная обработка материала, а намечены основные ее линии. И по ним ясно, как важна и сложна проблема семантической роли «открытых структур» в таком языковом творчестве, которое свободно отдается потоку скачущих ассоциаций, не регулируя его логически, а лишь эстетически замыкая его в русле определенного сюжета.

V. О ПРИЕМЕ ОВЕЩЕСТВЛЕНИЯ

Все критики говорили, что поэзия Ахматовой переполнена вещными именами*. И никто не попытался разобраться в стилистической роли этих вещных символов. Своеобразие этого мира вещных символов, который заливаает поэзию Ахматовой, заключается в том, что он существует не сам по себе как бытовая обстановка, а как эмоциональный фон, освещающий в переливах изменчивых скачки настроений героини**. Кажется, что здесь тот же «страшный контрадас соответствий»³², что и у символистов***. Однако надо помнить, что функциональная его роль, а вместе с тем и манера его композиционного разрешения у Ахматовой отличны.

Прежде всего «вещи» «кивают» у нее не друг на друга, а только на героиню. При их посредстве передаются ее эмоции: вещи условно-символистически прикреплены к воспроизводимому мигу. Поэтому часть вещных символов в поэзии Ахматовой глубоко индивидуальна, т. е. неповторима: это *ἄλχε γιργλένα*****. Их функция — подчеркивать неповторимость разорванных миггов, из которых каждый запечатлен в отдельном художественном произведении. Именно эти символы двигают течение «романа», как бы дифференцируя сходные темы в пределах одного и того же цикла стихов. И вместе с тем именно единичность функционирования этих слов ослабляет их условно-символическую значимость. Их семантический облик двоится: то кажется, что они непосредственно ведут к самим представлениям вещей, как их ярлыки, роль которых — создавать иллюзию реально-бытовой обстановки, т. е. функция их представляется чисто номинативной; то чудится интимно-символическая связь между ними и волнующими героиню эмоциями. И тогда *выбор* их рисуется полным глубокого значения для истинного, адекватного постижения чувств героини³³.

И рядом с этими мимолетными символами вещей, в устойчивых сцеплениях, «гнездами», расширяющимися в своем составе, от стихотворения к стихотворению бегут вереницы вещных символов, употребление которых явно метафорично. Эти повторяющиеся группы символов образуют как бы центральное ядро словесного фонда, которым располагает Ахматова. Они чаще и легче всего мобилизуются, включаются в разные соседства и вследствие этого обрастают бесчисленными роями ассоциаций. Связь их с соответствующими лексемами разговорной речи как бы совсем порывается. И несмотря на то, что «слова» эти самые

³² О. Мандельштам. О природе слова. Харьков, 1922, стр. 10.

³³ Для примера укажу «вещи» такие:

На столе забыты
Хлыстик и перчатка.

«Вечер», стр. 22

Сначала эти слова выступают в своей номинативной функции. Но в динамическом течении речи к ним влекутся разноокрашенные эмоциональные нити от стихов:

Отчего ушел ты?
Я не понимаю...
Сердце, будь же мудро.
Ты совсем устало...

и т. д.,

окутывая их символистическим покровом *****.

привычные, самые «простые» для языкового сознания интеллигента, они в поэзии Ахматовой получают своеобразную эмоционально-смысловую характеристику. Вследствие своего «постоянства», своей неотвратимости, с которой они, выполняя разные задания, заполняют стихи Ахматовой, эти символы являют некоторое устойчивое *единство содержания* языкового сознания поэтессы — среди стремительного потока его резких изменений и обрывов³⁴.

Но, кроме этих двух групп вечных символов, в стихотворениях Ахматовой есть еще одна, ею целиком созданная: это группа символов, «вещные фикции» обозначающих. Она возникла так. Ведь большинство названий субстанций (существительных) в стихах Ахматовой принадлежит к категории вещи. И неудивительно, что встречаемые имена из других логико-семантических категорий к ней примыкают, преобразуясь путем сочетаний с символами вещного мира. Этот метод семантических нюансировок привычных символов, обостряющий их восприятие необычайным в повседневной речи грамматическим перемещением, обнаруживается спорадически на протяжении всех циклов стихов Ахматовой. Формы его применения не очень разнообразны.

1. Символ с отвлеченным значением, являющийся отдельной фразой, вдвигается при посредстве соединительного союза (или, если ранее названа категория, посредством интонации и паузы перечисления) в ряд вещных символов и от них вещным отсветом озаряется.

Он любил *три вещи* на свете:
За вечерней пенью, белых павлинов
И стертые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.
...А я была его женой.

«Вечер», стр. 70

Так — в грубом обнажении (в соответствии с тоном этого стихотворения-эпиграммы) дан этот прием в «Вечере»*.

Более тонки и изящны направленные в эту сторону фразовые сцепления, находимые в последующем сборнике.

Журавль у ветхого колодца<...>
В полях скрипучие *воротца*,
И *запах хлеба*, и *тоска*.

«Четки», стр. 44

Мимоза пахнет Ниццей и теплом.

Там же, стр. 62

...А за окнами *мороз*
И *малиновое солнце*
Над лохматым *сизым дымом*...

Там же, стр. 77

А люди придут, зарюют
Мое *тело* и *голос мой*.

Там же, стр. 56

³⁴ К вопросу о роли этой группы символов с одной стороны я подходил в статье «О символикке А. Ахматовой» («Литературная мысль», 1923, № 1).

2. Другой способ семантического передвижения слов из категории отвлеченности — по преимуществу символов с яркой эмоциональной значимостью — в сферу вещных представлений состоит в сочетании их с глаголами конкретной наполненности.

Путник милый, в город дальний
Унеси мои слова.

«Аппо Домини», стр. 9

Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово.

«Четки», стр. 11

Она слова чудесные вложила
В сокровищницу памяти моей.
Там же, стр. 81

Из сердца выну черный стыд.
«Аппо Домини», стр. 95³⁵

Отдала тебе жизнь, но грусть
Я в могилу с собою возьму.
Там же, стр. 69

Только душу мне оставил
И сказал: побереги...
Как тогда ее спрячу...
«Белая стая», стр. 99³⁶

Ср. соединение этого приема с первым:

И как волны приносят на сушу
То, что сами на смерть обрекли,
Принесу покаянную душу
И цветы из русской земли.
«Аппо Домини», стр. 46

А люди придут, зароят
Мое тело и голос мой.
«Четки», стр. 56

3. В некоторых случаях этот прием усложняется наперед данным сопоставлением с вещественным символом:

А я товаром редкостным торгую:
Твою любовь и нежность продаю.
«Белая стая», стр. 10

И это сопоставление с вещными символами в форме ли приложения, или сравнения, или предикативного утверждения (сказуемое) часто дано в стихах Ахматовой и в изолированном виде.

³⁵ Ср.: Или из памяти вынул
Навегда дорогу туда.
«Белая стая», стр. 91

Ср.: ...Чтобы смерть из сердца вынула
Навегда проклятый хмель.
«Аппо Домини», стр. 81

³⁶ Ср.: в «Белой стае»:

Все отнято: и сила и любовь.
В немилый город брошенное тело
Не радо солнцу...
«Белая стая», стр. 25

Вместо мудрости — опытность, пресное
Неутоляющее *питье*.

«Белая стая», стр. 17

Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

«Четки», стр. 9

А на жизнь мою лучом *нетленным*
Грусть легла...

Там же, стр. 59

Как подарок, приму я разлуку.

«Анно Домини», стр. 17

Ср.:

И оттого мне каждое слово,
Как божий подарок, было мило.

«У самого моря»

4. Наконец, четвертый прием овеществления заключается в сочетании символов эмоций с названиями их обладателей при посредстве предлогов пространственно-внешнего значения, отчего эмоции вырисовываются как бы вмещенными в том, кто их испытывает.

И поняла ты, что отравная
И душная *во мне* тоска.

«Вечер», стр. 77

Во мне печаль, которой царь Давид
По-царски одарил тысячелетья.

«Белая стая», стр. 57

Теперь *во мне* спокойствие и счастье.

«Анно Домини», стр. 52

Конечно, не надо думать, что в стихах Ахматовой нет никаких других перемещений символов из привычных логико-семантических категорий. Принцип неожиданных сцеплений вообще ведет к рядоположности символов, диссонирующих взаимно по какой-нибудь примете своих семантических обликов. Но так как Ахматова не стремится к таким соединениям фраз (путем прицепки морфологически однородных построений), которые осуществляют внешне-комические эффекты (ср.: у Гоголя: «Агафия Федосеевна носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами»^{*}), то она эти передвижения производит над символами — со сходной эмоциональной окраской (и без непосредственно заложенной в них номенклатурной функции — в применении к внешним «вещам» — пространственно зримым).

Ср., например:

Ты мне не обещан *ни жизнью, ни богом*,
Ни даже предчувствием тайным моим.

«Анно Домини», стр. 47

И в ряду этих «сдвигов»³⁷ наиболее частым, как устойчиво осуществляемый на протяжении всего творчества Ахматовой, является пере-

³⁷ Среди них обращает на себя внимание также расширение «категории лица». Но это уже принцип словоупотребления, сближающегося с метафорой.

движение символов с отвлеченным значением в категорию вещи. Это сгущение «оттенка предметности» (Пешковский) *, который потенциально заложен во все категории форм существительных, можно рассматривать с общеэстетической точки зрения как одно из отражений принципа материализации духовных сущностей и психических актов, характерного для эстетики Ахматовой. В этой же плоскости с ним следует сопоставлять привлечение религиозной символики как материала, из которого создаются новые формы выражения эротических переживаний, «новый стиль» любовной лирики.

С языковой же точки зрения пред нами особый метод семантических преобразований, который покоится на эстетическом использовании элементов значения, ставших «грамматической формой» (по терминологии Потебни). Так говорит об этом Потебня: «На мышление грамматической формы, как бы она ни была многосложна, затрачиваем так мало новой силы, кроме той, которая нужна для мышления лексического содержания, что содержание это и грамматическая форма составляют как бы один акт мысли, а не два или более, и живут в сознании говорящего как неделимая единица»³⁸. И в другом месте рядом: «Есть языки, в коих подведение лексического содержания под общие схемы, каковы предмет и его пространственные отношения, действие, время, лицо и проч. ... требует каждый раз нового усилия мысли»³⁹.

Таким образом, посредством сопоставления символов, из которых у одних покрывающая их грамматическая категория совпадает с логической, у других же отнесение к грамматической категории не имеет никакого реального основания, является фикцией. Ахматова обостряет восприятие этого разрыва грамматической формы и «предметного» значения, выводит из бессознательной сферы те элементы значения слова, которые в «механизме» повседневного языкового общения не входят в семантический инвентарь языка.

Конечно, следует отметить, что этот прием конструирования фраз, занявший в стилистической системе Ахматовой исключительное и своеобразное место, известен как принцип и в повседневно-разговорной речи («принести покаяние», «дать забвение», «сбросить печаль» и т. п.) — интеллигентской и народной (ср. в народной поэзии: «унеси мое ты горе» и т. д.), и в каламбурно-шутливом обиходе («пью чай с сахаром и с удовольствием», «убери в карман свое сочувствие» и т. п.). Но здесь он, то, не ощущаемый языковым сознанием говорящих, является лишь отголоском *представления* чувств, как всех вообще субстанций, в конкретных формах и, следовательно, никогда не вызывал эстетической реакции впечатлением необычности словесного сочетания; то — в каламбурах — он, напротив, с грубой назойливостью подчеркивает комическую неожиданность сопоставления и невозможность его реализации. Ахматова, осознав этот принцип сочетания слов как действенный прием создания новых семантических нюансов в кругу лирических «скорбных воспоминаний», воспользовалась им оригинально. Прежде всего самые формы его применения у нее более сложны и разнообразны. Фразы, сконструированные при его посредстве, неожиданны и окутаны таким нimbом «чувственного тона», который не противоречит общему трагиче-

³⁸ А. А. Потебня. Из записок по русской грамматике, т. I—II. Харьков, 1888, стр. 27.

³⁹ Там же, стр. 28.

скому пафосу ее стихотворений. А самое главное: пусть спорадические обнаружения этого «принципа овеществления» можно найти у других поэтов, у Ахматовой созданные им эффекты органически связаны с другими элементами ее стилистической системы.

VI. СОПОСТАВЛЕНИЯ, СРАВНЕНИЯ И МЕТАФОРЫ

Проблема «фразовой» семантики нуждается прежде всего в подборе материала и его классификации. Однако для того чтобы началась работа собирания и скопления, необходимо указать для нее некоторые общие принципы. Стихи Ахматовой — благодарный для этого повод. Принцип «нарушенного» параллелизма — основной фактор композиции ее стихотворений. В них почти не бывает движения слов в одном психологическом плане. Вереницы слов не бегут, цепляясь друг за другом, по одной плоскости, а сталкиваются группами, то заключенными в обособленное кольцо предложения, то сцепившись в более сложное объединение — символы из разных, чаще двух планов. Конечно, этим не исчерпываются все пути «отраженной» фразовой семантики, т. е. приемы семантических изменений фраз путем их столкновений и взаимоотражений. Но я для исследования выбираю только этот — главный для стиля Ахматовой — и буду следить за основными его направлениями.

1. Легче всего представить себе, что два словесных ряда не сцепляются между собою посредством тех или иных союзов, а просто полагаются один возле другого.

В стихотворениях Ахматовой есть и такие многочисленные случаи, когда средством «фразового» преобразования является логически не мотивированное, «синтаксическое» в собственном смысле сочинение или подчинение двух словесных рядов. Но они менее «загадочны». Ведь уже значение самой синтаксической формы, формы «союза» предложений толкает к определенному осмыслению их семантической связи. Таким образом, здесь обозначено направление смысловых ассоциаций. Сложнее и причудливо-неопределенное «игра смыслов», когда символы просто положены рядом, а форма их связи внешне не выражена. Такой композиционно-семантический прием определяет иногда целиком строение стихотворения, иногда — отдельных его строф.

Смысловое содержание сопоставляемых рядов разнообразно. Чаще одна цепь фраз рисует эмоционально-обстановочный фон или последовательность внешних, чувственно воспринимаемых явлений, а другая — выражение эмоций в форме непосредственных обращений к собеседнику. Система их сопоставлений рождает представление о тесной эмоциональной связанности этих двух рядов. Поэтому описание внешнего мира воспринимаются не сами по себе, как вещные отражения, а как своеобразный прием выражений чувств героини, как косвенная символика ее эмоций. Здесь открывается своеобразный метод семантических преобразований, который (мне кажется) удобнее всего определить как систему эмоционально-символического переплетения фраз из разнопредметных смысловых сфер. Словесные выражения явлений внешней природы вовлекаются в речь героини для того, чтобы эмоциональными впечатлениями от их подбора, смутными предчувствиями их намеков *восполнить* восприятие внутренней трагедии рассказчицы. Таким образом, в сущности все эти фразы следует понимать как своеобразные

«эмоциональные метафоры», хотя с семантической точки зрения здесь можно установить разные типы их. Эта «метафоричность» их иногда обнажается. Для пояснения приведу стихотворение:

Память о солнце в сердце слабеет,
Желтей трава.
Ветер снежинками ранними веет
Едва, едва.
Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.
Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой.
Память о солнце в сердце слабеет,
Что это? Тьма?
Может быть! За ночь прийти успеет
Зима.

«Вечер», стр. 20

Первые строки лишь до тех пор могли быть недвусмысленно поняты как рассказ о поздней осени, о наступлении зимы, пока этот словесный ряд, органически развивающийся и лишь смутным намеком в упоминании о «сердце» («память о солнце в сердце слабеет») открывавший занавес метафорическому смыслу, не был пересечен с назойливой неожиданностью восклицанием, которое определяет все стихотворение как речь, обращенную к бывшему любовнику (к *бывшему* «солнцу»: «ты — солнце моих песнопений»):

Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой.

И после этих слов совсем иной свет излучает «солнце» заключительных строк, хотя и не все словесные элементы ранней ситуации метафоризованы.

Однако в большинстве случаев метафоризация не является данной: условно-символистические соответствия лишь ищутся, предчувствуются. Создается иногда иллюзия метафоричности. Ахматова как бы настраивает читателя на такое истолкование — при всей реальной невозможности его осуществить. И вместе с тем совершенно ясно, что направленность словесных ассоциаций — в их внешнем выражении — в этих случаях бывает обратной, по сравнению со структурой разобранного выше стихотворения «Память о солнце». Там словесная объективация внешних восприятий природы оказывается неожиданно субъективным выражением личных эмоций героини, превращается в символику человеческих отношений. Здесь, обратно: контекст влечет к поискам метафорических смыслов в фразах о внешних явлениях, так как они прицеплены сразу же к символам эмоций. И в то же время метафорический смысл не раскрывается, не осуществляется (если можно так выразиться). Нельзя даже иногда сказать, чтобы метафоричность здесь была потенцированной. Со стороны Ахматовой здесь — игра двойственностью возможных эмоциональных впечатлений у воспринимающего: то ли это — «метафорические загадки», то ли — просто словесные «прыжки», свидетельствующие о повышенной эмоциональности, о «нервозности» речи поэтессы.

Например:

*Мне с тобою пьяным весело,
Смысла нет в твоих рассказах.
Осень ранняя развесила
Флаги желтые на вязах.*

«Вечер», стр. 41

Еще ярче:

*Каждый день по-новому тревожен,
Все сильнее запах спелой ржи.
Если ты к ногам моим положен,
Ласковый, лежи.
Иволги кричат в широких кленах,
Их ничем до ночи не унять.
Любо мне от глаз твоих зеленых
Ос веселых отгонять.
На дороге бубенец зазвякал —
Памятен нам этот легкий звук.
Я спою тебе, чтоб ты не плакал,
Песенку о вечере разлук.*

«Четки», стр. 34

В этом стихотворении первое предложение, рисующее общий темп эмоциональных изменений — в процессе смены дней, характеризуется резкой приподнятостью эмоционального тона и вследствие необычности сочетания слов *«по-новому тревожен»*, в котором качественный предикат (*тревожен*) неожиданно определяется не со стороны своих возможных количественных (как это предполагалось бы) различий, а намеком на многообразие внутренних, качественных же оттенков (*по-новому*), ощущается, как символ-новообразование⁴⁰.

И вдруг разлитые эмоциональные предчувствия пересекаются — так кажется сначала — «обстановочной фразой»

Все сильнее запах спелой ржи.

Естественно рождается ощущение необходимости выхода за пределы ее предметного, непосредственного значения, предположение о какой-то внутренней эмоциональной ее связи с первым символом. И, конечно, тот, кто вникал глубже в язык Ахматовой, поймет, что этот символ в нем является носителем скрытого, эмоционального, метафорического смысла — глубоко трагического. В нем эвфемистически дано указание на близость *осеннего пейзажа*, который «символистически» соотносительен с разлукой.

И тогда еще ярче ощутим внезапно-контрастный переход от лиро-эпического рассказа к диалогической речевой форме обращения к «ласковому» — обращения, которое как бы удерживает «отступника».

*Если ты к ногам моим положен,
Ласковый, лежи.*

На фоне первой строфы эмоционально-смысловой рисунок второй воспринимается как сюжетное развитие ранее намеченных мотивов, по

⁴⁰ Ср.: «Жизнь по-новому легка» («Вечер», стр. 36); «По-новому, спокойно и сурово живу на диком берегу» («Белая стая», стр. 107); «А песню ту, что прежде надоела, как новую, с волнением поешь» (там же, стр. 85) и т. п.

форме символических соединений близкое к начальным строкам, но со своеобразными вариациями.

Сравнительно с строением первых стихов начальной строфы в следующей символы переставлены: эмоционально-личный отклик на символику природных явлений не предваряет, а сопровождает «обстановочную» фразу.

Иволги кричат в широких кленах.

Мне уже приходилось говорить об эмоционально-трагическом тоне, окутывающем слова «иволги кричат...»⁴¹. Они и здесь важны не предметной своей значительностью, а как предзнаменование, скорбный намек. И неотвратимость в них заложенных предзнаменований укрепляется следующим символом:

Их ничем до ночи не унять.

Но в этом символе смутно — через переключку со словом «день» первого стиха («каждый день по-новому тревожен») — выделяется, насыщаясь особой вереницей ассоциаций, слово «до ночи».

Прежде всего слово «день» начинает колебаться в значении — «сутки». И под влиянием слова «до ночи» видоизменяется эмоциональное впечатление от перехода к драматическому обращению, заполняющему второе двестишесте строфы. Оно уже представляется связанным с символами повествовательного ряда более сложными нитями, чем простые узы контраста:

Любо мне от глаз твоих зеленых
Ос веселых отгонять...

Ср.:

Так незаметно отлетать,
Почти не узнавать при встрече,
Но снова ночь. И снова плечи
В истоме влажной целовать.

«Анпо Domini», стр. 14

И вот в последней строфе уже налицо все характерные для Ахматовой атрибуты разлуки, и здесь связь эмоциональная между символикой первого двестишесте и второго дана не в затушеванном метафорическими загадками, а в непосредственно открытом виде.

На дороге бубенец зазвякал —
Памятен нам этот легкий звук.
Я сплчу тебе, чтоб ты не плакал,
Песенку о вечере разлук.

Любопытно то, что в этой строфе разрушен данный (в 1 и 2 строфах) интонационно-мелодический разрыв между повествовательной формой начального двестишесте и диалогически-разговорной — конечных строк.

Памятен нам этот легкий звук.

Это слияние двух рядов, прежде разъединяемых — семантически и синтаксически, — подчеркивает эмоционально-смысловое соответствие их и в ранних строфах, обнажая метафорическую предопределенность первых двестишесте в каждой строфе.

⁴¹ «О символике А. Ахматовой». — «Литературная мысль», 1923, № 1, стр. 103.

На истолковании семантических переходов этого стихотворения я прекращу речь *о приемах фразового параллелизма* в поэзии Ахматовой. Можно бы наметить здесь несколько иных его форм и типов. Но мне важно пока указать общие линии стилистической системы, которые связаны со своеобразной структурой символа-предложения. И поэтому я перехожу к другой линии, сюда примыкающей.

2. Система словесных сопоставлений, затушеванных резкостью переходов, естественно предполагает у Ахматовой такое же двойственное и своеобразное использование сравнений. Ведь сравнение — это подчеркнутая форма сопоставления с внешне, т. е. морфологически выраженными признаками его. И а priori надо ожидать влечения Ахматовой к этому приему семантических преобразований. В той мере, в какой символы-предложения в ее стихотворениях могут ощущаться не как вновь построенные из отдельных слов «фразы», с целью создания новых смыслов, а лишь как еще раз примененные формулы разговорной речи, Ахматова стремится разрушить это восприятие неожиданными сравнениями. Так легче всего изменить семантический облик символа-предложения, который морфологической структурой своей вызывает иллюзию привычности. И такое преобразование эффектно своей внезапной «свежестью», если сравнение причудливо-просто.

Но естественно думать, что, как в сфере сопоставлений, Ахматова и сравнения освободит от сопутствующего им ощущения рационализации, рассудочных взвешиваний сходства, будет делать их или алогически-изысканными или, напротив, «тавтологическими» (что, конечно, особенно эффектно — вследствие неожиданности в разрушении смыслового тождества)⁴², или же станет заботиться о *затушевке самого акта сравнения*. Так как цель сравнений — создание новых семантических нюансов вокруг *целостного символа-предложения*, то они обычно относятся к предикату как к смысловому ядру, собирающему вокруг себя другие части. Конечно, это говорится о тех случаях, когда сравнения вводятся при посредстве частиц-союзов. Если же сравнение используется как прием «фразового» преобразования, т. е. служит средством изменения семантики «фраз» в рамках одного предложения, то оно облекается в форму сравнительной степени с именными дополнениями.

Мысль о том, что сравнительная степень с объектом в родительном падеже является одним из любимых Ахматовой средств нового, непривычного сцепления «фраз», не нуждается в теоретическом развитии. Достаточно указать факты:

*И слаще хвалы серафима
Мне губ твоих милая лещь.*

«Анно Домини», стр. 94

*И слаще всех песен протетых
Мне этот исполненный сон.*

Там же, стр. 84

*И нужнее насыщного хлеба
Мне единое слово о нем.*

Там же, стр. 78

⁴² Ср.:

*И мы, словно смертные люди,
По свежему снегу идем.*

«Белая стая», стр. 45

Эти глаза — зеленее моря
И кипарисов наших темнее
— видела я, как они погасли...

«У самого моря»

Печальней и задумчивее станет
Внимающего скорбному рассказу.

«Белая стая», стр. 109

Может показаться, что те же функции сравнения всегда осуществля-ет и нередкий у Ахматовой творительный сказуемый⁴³.

Но вопрос о «творительном сказуемом» сложнее и подлежит осуждению. Символ, который входит в состав предиката, даже в тех случаях, когда он не прилагательное имя, в сущности нельзя смешивать со сравнением. И для стиля Ахматовой характерно именно сочетание с глаголом не прилагательных, а существительных имен. Во всяком случае, последняя категория явлений должна быть с семантической точки зрения решительно выделена. Когда глагольная форма ослаблена в своем предметном значении до степени «связки», имя, которое при ее посредстве утверждается за субъектом, не может свидетельствовать о процессе его нового «называния», никогда не является чисто словесным преобразованием представления «вещи», а содержит в себе элемент реальной оправданности. Тот оттенок временного функционирования, который исходит из глагольной формы, отражениями своими падает на «имя» и окрашивает его значениями возникновения, превращения, словом, *присвоаемости* субъекту — временной, а не постоянной. Вот почему «творительный сказуемый» даже тогда, когда он состоит из глагола-связки и имени, приписанного субъекту «переносно», метафорически, не может быть назван метафорой, а лишь «метафорическим применением». Метафора — это принцип необычайного словоупотребления, называния «предмета», «смысла», имеющего уже «имя», новым словом, которое может утвердиться за ним *навсегда* (лампочка-копилка — «волчий глаз»; в романе Сергеева-Ценского «Преображение» принос почты — «благовещение» и т. п.). Но в «приглагольном творительном» именно этой отрешенности от «моментности» не может быть, так как он слит с глагольной, временной формой в один целостный символ.

*Был блаженной моей колыбелью
Темный город у грозной реки
И торжественной брачной постелью,
Над которой держали венки
Молодые твои серафимы,
Город, горькой любовью любимый.*

⁴³ Приходится упомянуть об этом потому, что Б. М. Эйхенбаум ссылками на творительные падежи (самых разнородных семантических категорий) и сравнения пытался подтвердить странное (если не сказать больше) мнение об ослаблении глагола в поэзии Ахматовой (см. его кн.: «Анна Ахматова», стр. 53)*. Мне нет необходимости доказывать, что его аргументация лингвистически беспомощна. Это может сделать всякий, кто знает синтаксис. Но мне думается, что никому этого и делать не нужно. Ведь стилистических выводов из «факта» ослабленности глагола, который с таким усердием и с такими малыми средствами старался утвердить Эйхенбаум, в работе Б. М. *никаких* нет. Нельзя же, в самом деле, серьезно относиться к постоянным ярлыкам на все случайно подобранные явления: здесь погребены «лаконизм и энергия выражения».

Солеею молений моих

Был ты строгий, спокойный, туманный.

«Белая стая», стр. 28

Я была твоей бессонницей,

Я тоской твоей была.

«Анно Домини», стр. 77

И стройной башней стала западня,

Высокою среди высоких башен.

«Белая стая», стр. 11

А ныне станешь нищенкой голодной,

Не достучишься у чужих ворот.

«Анно Домини», стр. 83

Во всех этих и подобных примерах процесс бывания подлежащего в той или иной роли хотя и является объективно метафорическим, но связан с субъективным представлением его реальности, с мыслью о превращении субъекта. Характерное для метафоры сознание новизны, необычности названия «вещи» именем, которое уже имеет своего носителя, а затем подыскивание новому словоупотреблению оправдания в *сходстве* представлений — здесь отсутствуют. В метафоре нет никакого оттенка мысли о превращении предмета. Наоборот, «двупланность», сознание лишь словесного приравнения одного «предмета» другому — резко отличному — неотъемлемая принадлежность метафоры. Вследствие этого следует обособлять от метафор и сравнений в собственном смысле тот приглагольный творительный падеж, который является семантическим привеском к предикату (с его объектами), средством его оживления, раскрытия его образного фона ⁴⁴.

Еще недавно ласточкой свободной

Свершала ты свой утренний полет.

«Анно Домини», стр. 83

Зачем улыбаешься ты

Мне с неба кровавой зарницей?

«Белая стая», стр. 58

Я к нему влетаю только песней

И ласкаюсь утренним лучом.

Там же, стр. 110

А тайная боль разлуки

Застонала белою чайкой...

«У самого моря»

И в полночь майскую над молодой

черницей

Кричит (соблазн. — В. В.) истомно раненой

орлицей.

«Анно Домини», стр. 44

Во всех этих и подобных случаях, в которых «глагол является полновесным сказуемым» ⁴⁵, имеем дело не с чисто словесными метафо-

⁴⁴ Этим я думаю внести некоторую поправку в рассуждения Потебни. Ср.: «Из записок по русской грамматике», ч. I—II, изд. 2. Харьков, 1888, стр. 502—503; «Из записок по теории словесности». Харьков, 1905, стр. 273 *.

⁴⁵ И, следовательно, об ослаблении его не может быть никакой речи. Ср.: А. М. Пешковский. Русский синтаксис..., стр. 243—250. Советую Б. М. Эйхенбауму еще раз внимательно прочитать эти страницы (ср.: Б. Эйхенбаум. Анна Ахматова, стр. 53 и след.), а лучше всего обратиться к Потебне («Из записок по русской грамматике», ч. I—II).

рами, а с отголосками «мифологического мышления». Все эти «превращения» *созерцаются* героиней как реальность. Стало быть, здесь дело не в языковых метаморфозах, а в способе восприятия мира. И поэтому в этом же аспекте должны быть толкуемы и такие примеры реализации излюбленных Ахматовой словесных образов:

Но если птица полевая
Взлетит с колючего снопа,
Я знаю: это ты, убитый,
Мне хочешь рассказать о том...

«Anno Domini», стр. 74

Серой белкой прыгну на ольху,
Ласочкой пугливой пробегу,
Лебедью тебя я стану звать...

«Белая стая», стр. 106

Не с тобой ли говорю
В остром крике хищных птиц?

Там же, стр. 72

Зачем притворяешься ты
То ветром, то камнем, то птицей?

Там же, стр. 58

Ср. стихотворение «Первый луч — благословенье бога» («Белая стая», стр. 110), где вспыхнувшее по ассоциации сравнение

Так давно губами я касалась
Милых губ и смуглого плеча...—

ведет к реализации сопоставления теплоты «луча» с «поцелуем», и героиня «ласкается утренним лучом».

Совершенно исключительную роль в стиле Ахматовой играет прием преобразования символов-предложений путем включения в них сравнений. Классификация семантических форм его проявления — за пределами моего анализа. Я ограничусь указанием основных типов и остановлюсь на тех, которые наиболее оригинальны.

Уже в книге «Вечер» можно указать частые и разнообразные типы сравнений, преобразующих символы-предложения. Они вводятся союзами «как» и «словно» (при сравнительной степени — «чем»):

А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый друг какаду...

«Вечер», стр. 14

Высоко в небе облачко серело,
Как беличья распластанная шкурка.

Там же, стр. 21

Как соломинкой, пьешь мою душу.

Там же, стр. 27

Я слышу: легкий трепетный смычок,
Как от предсмертной боли, бьется,
бьется...

Там же, стр. 71

Был голос, как крик ястребиный,
Но странно на чей-то похожий.

Там же, стр. 85

Надо мною свод воздушный,
Словно синее стекло.

Там же, стр. 36

Руки голы выше локтя,
А глаза синей, чем лед.
Едкий душный запах дегтя,
Как загар, к тебе идет...

Там же, стр. 68

Даже девочка, что ходит
В город продавать камсу,
Как потерянная, бродит
Вечерами на мысу.

Там же, стр. 69

Облака плывут, как льдинки, льдинки
В ярких водах голубой реки.

Там же, стр. 74

Я живу, как кукушка в часах...—

с метафорическим развитием сравнения:

*Не завидую птицам в лесах:
Заведут и кукую...*

«Вечер», стр. 78

Ср.:

Между окнами будет дверца:
Лампадку внутри зажжем,
Как будто темное сердце
Алым горит огнем.

Там же, стр. 79 ⁴⁶

Во всех этих примерах осуществлялся эффект неожиданной подобранности сравнений скорее по эмоциональному тембру, чем по логически-предметным связям. Эти типы сравнений проходят сквозь все книги стихов Ахматовой, все учащаясь. В них есть еще подразделения, обусловленные тем, к какому члену основного предложения примыкает сравнение.

Ср.:

А юность была как молитва воскресная.

«Белая стая», стр. 17

А дальше — свет невыносимо щедрый
Как красное горячее вино.

Там же, стр. 21

Снег летит, как вишневый цвет.

Там же, стр. 91

Обессиленную на руках ты,
Словно девочку, внес меня...

Там же, стр. 47

И легкие месяцы будут над нами,
Как снежные звезды лететь.

Там же, стр. 38

⁴⁶ Так как Эйхенбаумом наобум сказано, что в первых сборниках у Ахматовой сравнения редки, то привожу почти все примеры из книги «Вечер».

И малиновые костры,
Словно розы, в снегу цветут.
Там же, стр. 32

А пришедший из южного края
Черноглазый, горбатый старик,
Словно к двери небесного рая,
К потемневшей ступеньке приник.
«Четки», стр. 52⁴⁷

Можно заметить также, что в последних сборниках Ахматовой получает широкое распространение тип сравнений, так сказать, «ирреальных», созерцаемых в чисто-словесном плане, вводимых посредством союза «словно» (и «как бы»).

И мы, словно смертные люди,
По свежему снегу идем...
«Белая стая», стр. 46

И мне любо, что брызги зеленой волны,
Словно слезы мои, солонны.
«Анно Домини», стр. 66

Словно звезды, глаза голубели,
Освещая измученный лик.
«Белая стая», стр. 117

Что же кружишь, словно вор,
У затихшего жилья?
Там же, стр. 72

И, ускоряя ровный бег,
Как бы в предчувствии погони,
Сквозь мягко падающий снег
Под синей сеткой мчатся кони...
«Анно Домини», стр. 36

И вместе с тем сравнения подбираются часто по мотивам эмоционально-смыслового контраста (*сравнение-оксиморон*).

Мечта о спасении скором
Меня, как проклятие, жжет...
«Анно Домини», стр. 40

Оттого и лохмотья сиротства
Я, как брачные ризы, ношу...
Там же, стр. 10

И, как преступница, томилась
Любовь, исполненная зла.
Там же, стр. 14

Как подарок, приму я разлуку
И забвение, как благодать.
Там же, стр. 17

Припала я к земле сухой и душной,
Как к милому, когда поет любовь.
«Четки», стр. 81

⁴⁷ О сравнении и его типах см.: А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 273—299*.

Или же, скопляясь вокруг одного символа в процессе его становления в предложении, определяя способ его словесного развертывания и, вместе с тем, сами сталкиваясь, сравнения сплетаются в причудливую арабеску.

Тот август, как желтое пламя,
Пробившееся сквозь дым,
Тот август *поднялся* над нами,
Как огненный серафим.

«*Anno Domini*», стр. 34

Ср.:

На условный крик
Выйдет из норы,
Словно леший, дик,
А нежней сестры...

«*Anno Domini*», стр. 33

Особенно любопытны такие формы сочетания «сравнений» с основным символом, когда синтаксически происходит органическое слияние двух словесных рядов, несмотря на внешне подчеркнутую (союзом «как» или «словно») их раздельность:

Ее одежда странной мне казалась,
Еще страннее — губы, и слова,
Как звезды, падали сентябрьской
ночью...

«*Четки*», стр. 79

И убегало перекасти-поле,
Словно паяц горбатый, кривляясь.

«*У самого моря*»

Кроме того, уже начиная с «Четок», сравнения в стиле Ахматовой постепенно разрастаются в полные «предложения» или даже в крупные фразовые объединения. Вследствие этого, выстраиваясь в широкую словесную цепь, сравнения естественно удаляются от линии непосредственно-предметной связи с теми символами, которые с ними сравниваются. Они бросают своими образами лишь эмоциональные отсветы на основную цепь слов, «предметно» же сходство «смыслов» не может быть вполне представлено.

Как вороны кружатся, чуя
Горячую свежую кровь,
Так дикие песни, ликуя,
Моя насылала любовь.

«*Anno Domini*», стр. 27 ⁴⁸

⁴⁸ Ср.:

Как дым от жертвы, что не мог
Взлететь к престолу сил и славы,
А только *стелется у ног*,
Моливленно целуя травы, —
Так я, господь, *простерта ниц*...

«*Белая стая*», стр. 28

Ср.:

Все грозней бушует, непреклонный,
Словно здесь еретиков казнят...

«*Anno Domini*», стр. 31

Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа.
 Так ангел смерти ждет у рокового ложа *.
 «Белая стая», стр. 18 ⁴⁹

Но видишь ли! Ведь я пришла сама.
 Декабрь рождался, ветры выли в поле.
 И было так светло в твоей неволе,
 А за окошком сторожила тьма.
 Так птица о прозрачное стекло
 Всем телом бьется в зимнее ненастье,
 И кровь пятнает белое крыло.

«*Anno Domini*», стр. 52

Но еще ярче беспредметно-эмоциональный характер сравнения обнаруживается в словесно выраженном отказе от сравнения:

Я для сравнения слов не найду —
 Так твои губы нежны.

«Белая стая», стр. 31

Ведь чем менее определена связь между предметными значениями сравниваемых символов, чем менее она представима, тем она эмоционально-впечатлительнее. Сравнение с параллельными до конца рядами сходств или сухо-прозаично, или относится к комической сфере, если логически-планомерно проведено сопоставление предметов, окрашенных диаметрально противоположным «чувственным тоном», с установкой на реализацию его ⁵⁰.

«In Wirklichkeit,— говорит Rudolf Lehmann в своей «Poetik» ⁵¹,— enthalten die meisten Metaphoren, sicher aber jeder ausgeführte Vergleich, eine Reihe von Anschauungselementen, die, wenn die Phantasie ihnen nachgehen würde, von dem Vergleichspunkt abziehen und somit die innere Anschauung des Zusammenhangs stören, ja vernichten müsste». И на другой странице: «Dahingegen stört es die Künstlerische Wirkung durchaus nicht, wenn die Metapher oder selbst der Vergleich nicht zu vollen Anschaulichkeit gelangt, falls nur der Eindruck aufs Gefühl stark und eindeutig ist» *.

И вполне естественно, что этот эмоциональный характер сравнений сильнее всего может проявиться в таких формах их, когда сравниваемое

⁴⁹ Острота тех эмоционально-смысловых нюансов, которые падают от сравнения на описание явлений, на формы прямого, сказового развития сюжета, чрезвычайно осязательна в таком стихотворении из «Белой стаи» (стр. 107—108):

Судьба ли так моя переменялась,
 Иль вправду кончена игра?
 Где зимы те, когда я спать ложилась
 В шестом часу утра.
 По-новому, спокойно и сурово
 Живу на диком берегу... и т. д.
 Когда от счастья томной и усталой
 Бывала я, то о такой тиши
 С невыразимым трепетом мечтала
 И вот таким себе я представляла
 Посмертное блуждание души.

⁵⁰ Ср. Th. Meyer. Stilgesetz der Poesie, Leipzig, 1901, S. 56.

⁵¹ Poetik von Rudolf Lehmann. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. München, 1919, S. 92—93.

мый образ словесно не *вполне* выражен, а намечены лишь его, так сказать, контуры. Между тем тот круг ассоциаций, с которым он сравнивается, освещает его контрастно, оставляя широкий простор эмоциональным догадкам⁵². Эта чрезвычайно оригинальная форма отрицательного сравнения с совершенно разрушенным параллелизмом частей не раз встречается в поэзии Ахматовой. И ее легко иллюстрировать такими примерами:

Как странно изменилось *тело*.
Как *рот* измученный поблек.

Так в ярко-эмоциональной форме восклицаний представлены элементы образа, который сам в целостности своей остается загадочным. И далее отрицательное сравнение сначала дополняет аксессуары, ранее данные, новыми деталями, но потом решительно уводит в сторону от символики первых стихов, рисуя цепь картин, ассоциативно связанных с контрастным образом.

*Я смерти не такой хотела,
Не этот* назначала срок.
Казалось мне, что туча с тучей
Сшибется где-то в высоте,
И молнии огонь летучий,
И голос радости могучий,
Как ангелы, сойдут ко мне.

«Anno Domini», стр. 76

В гораздо более сложной форме, с теми эффектами, которые в поэзии Ахматовой неотрывны от речей, обращенных к «милому», сравнение «сонной» мечты и «действительности», «там» и «здесь» воплощено в стихотворении:

Ты мог бы мне сниться и реже,
Ведь часто встречаемся мы.

«Anno Domini», стр. 94

Здесь скрыт до самого конца, до последних стихов весь словесный ряд, рисующий «действительность». Он контрастно включен в цепь символов, изображающих сонное видение, и эта цепь является как бы его эмоционально-смысловым отрицательным эквивалентом.

Но грустен, взволнован и нежен
Ты только в святилище тьмы⟨...⟩
О, там ты не путаешь имя
Мое, не *вдыхаешь, как здесь*.

Это отрицательное сравнение, смутно предчувствуемое в начале — в намеках неясных⁵³, затеняется символикой предконечных стихов, которые — при своей эмоционально-смысловой наполненности — склонны

⁵² Ср. описание любовника, который не назван, — в лучах сравнений:

На условный крик
Выйдет из норы,
Словно леший, дик,
А нежней сестры.

«Anno Domini», стр. 33

⁵³ Но грустен, взволнован и нежен
Ты только в святилище тьмы...

Предикаты, сцепленные актом «вольной ассоциации», еще не заключают в себе — при контрастном обращении — явного трагического тона.

к внушению обобщенного значения и не заключают никаких ограничительных указаний:

И слаще хвалы серафима
Мне губ твоих милая лесть...

Тем круче эмоциональный подъем отрицательного сравнения с формальным подчеркиванием в самом конце («как здесь») «двупланности» смыслов — прямого и эмоционально-контрастного — в предшествующих стихах. Для сравнения, как явления стиля, чрезвычайно существенна форма его введения. Чем более она затушевана в начале, чем она неожиданнее, тем острее. И в то же время она — эмоционально действеннее, когда в ней есть оттенок недосказанности. Особенно эти мысли необходимо помнить в тех случаях, когда сравнение имеет «обращенную» форму: разворачивается цепь картин с ясным тяготением к их самостоятельному воспроизведению (*die innere Anschauung*), и вдруг мимолетным намеком, частицей уподобления, привязанного к какому-нибудь внешне случайному признаку, на весь уже воспринятый словесный ряд бросается новая вереница «представлений и эмоций». Словесно выраженный элемент сходства (например, посредством метафоризации эпитета) не обязывает к превращению всей символики в аллегорическую фигуру, но настраивает в этом направлении, рождает смутные эмоциональные предчувствия, которые не сопровождаются определенными представлениями.

Иллюстрация:

А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом,
Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым.
И моют светлые дожди
Его запекшуюся рану...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану.

«Вечер», стр. 15

В этом стихотворении вся словесная цепь, посвященная описанию поверженного мраморного двойника, первоначально воспринимается как повесть о себе довлеющем, реальном (ср. указание: «а там...») явлении. Структура метафор, взятых из символики человеческих одушевленных переживаний («водам отдал лик, внимает шорохам зеленым...»), примыкает к символу «мой... двойник», его развивая в словесном плане. В этом есть как бы намек на возможность побочно-метафорического осмысления этого символического ряда. Но ведь заложенное в слове «двойник» указание на двойственность смысла всей цепи связанных с ним символов парализуется его эпитетом «мой мраморный двойник», в сочетании с которым возникает новый «вещный» символ, чуждый всякого метафорического двусмыслия. Тем более акцентно напряженным и неожиданным является указание на пророческую (ибо сходство в будущем реализуется) метафоричность всего словесного ряда путем отрыва от «вещного» символа (*мраморный двойник*) его определения и метафорического применения его к себе в обращении, где даны и другие эпитеты будущего сходства с яркой эмоциональной окраской.

Холодный, белый, подожди.
Я тоже мраморною стану.

Перед нами, следовательно, особый вид сравнения, который, по моему, удобнее назвать эмоционально-метафорическим применением, так как усмотрение сходства не затеняет индивидуально неповторимой раздельности обоих словесных планов, данных в различных временных аспектах и в различных формах речевого высказывания.

Так — уже в беглом очерке — виднеется пестрота и многообразие форм сравнения в поэзии Ахматовой. И вместе с тем открывается сложность тех семантических проблем, которые связаны с классификацией и объяснением их. Для их решения необходимы, конечно, не те легкие пируэты, которыми до сих пор ограничиваются так называемые специалисты по «поэтическому языку», но «систематический» и исчерпывающий подбор примеров из отдельных писателей и их глубокое лингвистическое освещение.

3. Сравнения и сопоставления, образующие форму фразового параллелизма, могут в динамическом течении речи слиться с основным словесным рядом и превратиться в метафоры. А priori следует ожидать этих явлений и в стиле Ахматовой. И они, действительно, — его существенная принадлежность. Однако, те приемы, которыми в системе сопоставлений достигалась загадочная неопределенность смыслового разрешения, переносятся Ахматовой и в сферу метафор, сливающихся в одном комплексе знаков два непосредственно ощущаемых ряда значений. Дело в том, что Ахматова не замыкает двучленный параллелизм поэтической метафорой, в которую «переносятся некоторые образы и отношения умолчанного члена параллели»⁵⁴, а как бы растворяет один словесный ряд в другом, который сначала вбирает в себя смысловые отражения первого, но затем освобождается от них или, по крайней мере, ослабляет их. И вот тогда получается впечатление смысловой неопределенности, разрыва, иллюзия полуразрушенной метафоры.

Примеры прояснят эти мысли:

И в тайную дружбу с высоким,
Как юный орел, темноглазым,
Я, словно в цветник предосенний,
Походкою легкой вошла.

«Anno Domini», стр. 59

Если оставить в стороне включенный символ — «как юный орел темноглазым»⁵⁵, то пред нами акт раздробления основной семантической единицы, которая как бы раздвинута вставкой сравнения, играющего чисто стилистическую роль («словно в цветник предосенний»). Это значит, что сравнение здесь не разъясняет и не восполняет только реальный смысл главного предложения, но эмоционально его освещает и преобразует его восприятие, делая ощутимым значение составляющих его слов. Вследствие этого все предложение воспринимается как новообразование; элементы, его образующие, не скользят через сознание, как надоевшие лица, сливаясь в один смысловой лик, а вырисовываются в полноте своей семантической связности, и в рамку этого нового символа-предложения, ярко оттеняя его своеобразие, попадает, как отго-

⁴ А. Н. Веселовский. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. СПб., 1878, стр. 62.

⁵ Ср. о таких атрибутах: Wundt. Völkerpsychologie. Bd I, Th. 2. Leipzig, 1900, S. 311.

лосок сравнения, фраза «походкою легкой» (вошла в дружбу), подчеркивающая разрушение слитности речения: «войти в дружбу». Но эти два словесных ряда, искусственность сопоставления которых намеренно указана («словно...»), стягиваются в один:

Там были последние розы.

Метафорический смысл этого символа непосредственно ощутим. И самый способ объединения в нем двух семантических сфер очевиден. «Там» указывает на «место», куда «походкой легкой» вошла героиня, а «последние розы» продолжают раскрытие образа «предосеннего цветника».

Но заключительные стихи — с чрезвычайно острой эмоциональной подобранностью символов — не поддаются метафоризации в том направлении, которое подсказывается предшествующей фразой. Они звучат загадкой и колеблют эмоциональное впечатление, нарушая ранее зримую ясность смысла того символа, с которым они соединены:

И месяц прозрачный качался
На серых густых облаках...

Этот прием «переплетения» двух планов, которые то сливаются в один метафорический ряд, то разъединяются, как бы отдаваясь — каждый — произвольно ассоциативному течению, усиливает эмоциональную напряженность речи. Тот элемент рассудочности, который связан с усмотрением сходства между обычным значением символов и их метафорическим использованием, в стиле Ахматовой как бы намеренно скрывается. И хотя общая тенденция в этих случаях неизменна, но внешние формы ее приложения не поражают однообразием.

Иногда слияние и разрывы двух словесных рядов осуществлены в пределах одного синтаксического объединения и как бы затушеваны привычностью для языка Ахматовой той метафоры, которая извлекается из первого члена параллели, будучи развитием его символики.

*Словно ангел, возмутивший воду,
Ты взглянул тогда в мое лицо,
Возратил и силу и свободу,
А на память чуда взял кольцо...*

«Анно Домини», стр. 60

Отражение символики сравнения («...на память чуда...») в основном предложении не бросается в глаза ввиду того, что в языке Ахматовой символ «чудо» является часто — и независимо от образа исцеляющего ангела — для обозначения любовных радостей*.

Не чудо ль, что нынче пробудем
Мы час предразлучный вдвоем...

«Белая стая», стр. 45

Иногда уже осуществившееся слияние словесных рядов, ранее данных в акте сравнения, слегка колеблется новым подчеркиванием их внешней сопоставленности. От этого из-за метафорического смысла принятых символов вновь проглядывает отъединенность их реально-предметных значений.

Заплаканная осень, как вдова
В одеждах черных, все сердца туманит...

Поэтическое сравнение превращается далее в одночленную метафорическую формулу, залитую потоком эмоциональных вибраций.

Перебирая мужнины слова,
Она рыдать не перестанет...

Это об осени? Да.

Но следующая строка несколько ослабляет метафорическую спаянность двух планов, вновь намекая на фигуру сравнения:

И будет так, пока тишайший снег
Не сжалится над скорбной и усталой.

Однако «осень» не совлекает с себя эмоциональных атрибутов скорбной вдовы. Но стихотворение этим не оканчивается. Рефрен, заключающий личную сентенцию поэтессы, набрасывает на все предшествующие стихи новую сеть смыслов. За речью о заплаканной осени начинается чудиться повесть об иной «вдове»⁵⁶.

Забвенье боли и забвенье нег —
За это жизнь отдать немало.

«Anno Domini», стр. 43

И характерно то, что эта сентенция лишена личной определенности. Она не утверждение, а лишь намек на новое метафорическое преобразование всего стихотворения в лирическую поэму о «заплаканной женщине», готовой купить забвенье нег ценою жизни⁵⁷.

Таким образом, и здесь своего рода «игра» возможностью метафорических смыслов, словесные загадки, создаваемые «прикрытостью», затушеванностью метафорического истолкования. И эта «сумеречная» метафоричность чрезвычайно сильно возбуждает эмоциональные впечатления от символики. В причудливый узор сплетается сеть скорбных эмоциональных «венчиков» от сталкивающихся символов; и в игре переливной эмоциональных тембров теряют ясные очертания сменяющиеся «предметы» речи, сливаясь в *один* гармонически целостный эмоционально-смысловой аккорд.

Конечно, не только выраженное формально сравнение может повлечь за собою эту эмоциональную «игру» метафорическими загадками, но и простое сопоставление, рядоположность символов хранит в стиле Ахматовой потенциальную силу лечь в основу композиционного

⁵⁶ Ср.: в «Вечере» (стр. 28):

А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела.

⁵⁷ Ср. в одном из самых ранних стихотворений такой сложный метафорический маскарад:

Все тоскует о забытом
О своем весеннем сне,
Как Пьеретта о разбитом
Золотистом кувшине...
Все осколочки собрала,
Не умела их сложить.

«Вечер», стр. 5

А дальше в остродраматической форме намеками выполняется метафорический смысл «весеннего сна».

узора — со сходными переливами тонов. С этой точки зрения любопытно такое стихотворение из книги «Аппо Domini»:

И вот одна осталась я
Считать пустые дни.
О, вольные мои друзья,
О, лебеди мои.

Стр. 79

Напряженно-возбужденная речь, с самого начала как бы бурно провавшая плотину молчания («и вот одна...»), которая сконденсировала острую эмоциональность тона, разрешается «обращением», номинативно-звуковым жестом. В «обращении» ввиду его ярко-эмоциональной окраски легче всего скрывается предметный смысл символа, ослабляется переживание его значения. Важно в нем лишь узнавание *имени лица* (или вещи) и особенно осознание *тона* обращения.

Поэтому кажется, что фраза «о, лебеди мои» играет роль как бы эмоционального привеска к воззванию: «о, вольные мои друзья» (ср.: «голубчик», «соколик», «сукин сын» — в повседневной речи); но, с другой стороны, корреспондирующий ей в первом возгласе эпитет «вольный» колеблет восприятие этого обращения как основного, рождая эмоциональное недоумение: каких лебедей кличет героиня — реальных или метафорических.

И в следующих стихах символика остро колеблется, то допуская оба понимания, то ярко выдавая свою метафорическую устремленность. Происходит в буквальном смысле переплетение двух словесных рядов:

О лебедях:	{	И песней я не скличу вас, Слезами не верну, Но вечером в печальный час В молитве помяну.	}	О друзьях
О лебедях:	{	Настигнут смертною стрелой Один из вас упал, И черным вороном другой, Меня целуя, стал.	}	О друзьях

Но далее характер подбора символов резко меняется. Все направлено на создание иллюзии реально-бытового смысла:

Но так бывает...

и затем даны аксессуары действительной обстановки:

...раз в году,
Когда растает лед,
В Екатерининном саду
Стою у чистых вод
И слышу плеск широких крыл
Над гладью голубой...

Но заключительный аккорд со своей напряженной метафорической символической вновь покров (именно загадочный *покров*) метафорического смысла набрасывает на всю словесную цепь стихотворения:

Не знаю, кто окно раскрыл
В темнице гробовой.

Таким образом, и здесь в новых формах, но та же тенденция — конденсирование эмоциональной остроты метафоры. На эту цель ука-

зывает уже использование «обращения» как отправного пункта метафорического развития образа. Обманчиво кладя аффективные слова в основу дальнейшего построения речи, Ахматова создает причудливые перебои эмоционального «символизма» и символизма рассудочно-аналитического.

Сравните другие вариации того же приема «опрокидывания» эмоционально-звукового жеста в плоскость более спокойной, «взвешивающей» речи:

Пленник *чужой!* Мне чужого не надо,
Я и своих-то устала считать.

«Анно Domini», стр. 64

Ты, росой окропляющий травы,
Вестью душу мою оживи.

Там же, стр. 78

Еще более сложную систему сплетения словесных рядов, осложненную реализацией словесной метаморфозы («ты превращен в мое воспоминанье»), представляет стихотворение:

Как белый камень в глубине колодца,
Лежит во мне одно воспоминанье...

«Белая стая», стр. 109⁵⁸

Не надо думать, что эта форма метафорического преобразования, получившая широкое распространение в последних сборниках стихов Ахматовой, отсутствует в ее ранних произведениях. Эксперименты в этом направлении есть уже в «Вечере». И особенно любопытен один из них. Прежде всего дано сравнение изысканное:

Я живу, как кукушка в часах.

Далее два раздельно сопоставленных ряда сплетаются метафорически:

*Не завидую птицам в лесах,
Заведут, и кукую.*

Вслед за этим происходит отрыв и самостоятельное течение основной словесной струи, которая оказывается направленной к определенному собеседнику.

*Знаешь, долю такую
Лишь врагу
Пожелать я могу.*

«Вечер», стр. 78

Но эта смысловая отделенность от образа кукушки противоречит системе звукового подбора: фонически речь строится так, что метафорически воспроизводит кукование. Следовательно, смысловая метафора сменилась звуковой, как бы реализуя первую.

Впоследствии — к пользе для себя — Ахматова отказалась от всякой имитации мимико-артикуляционных жестов. И лишь любители «гримас» произвольно навязывают ее стилю всякие артикуляционные нелепости*.

На анализе этих форм метафор можно было бы закончить главу о сопоставлении и слиянии словесных рядов. Но для того чтобы под-

⁵⁸ Ср.: сплетение словесных рядов, рождающее метафорический смысл в стихотворении «Приду туда, и отлетит томлень» («Белая стая», стр. 80).

черкнуть всю принципиальную сложность вопроса о метафорах и необходимость углубленной классификации их разных видов, присоединю к ней экскурс, посвященный описанию и характеристике иного, резко отличного типа метафор в стиле Ахматовой.

Если один принцип метафорического словоупотребления в поэзии Ахматовой сводится к приему «переплетения» двух словесных рядов, к созданию «метафорических загадок», то другой, не менее существенный для ее стиля метод метафоризации покоится на интенсивном развитии словесного образа, который представляется реализованным. Дело в том, что Ахматова кладет в основу композиции, делает осью словесной динамики стихотворения символ, отделившееся от которого метафорическое значение уже не ощущается резко как производно-вторичное. Затем к этому символу поэтесса прикрепляет круг ассоциативно сросшихся с его основным смыслом слов, которые даются в необычайно остром эмоциональном тоне. В сущности здесь нет никакой *сопоставленности*, и процесс, который здесь определяет новизну словоупотребления, диаметрально противоположен слиянию, сплетению двух словесных рядов — реального и метафорического. В данном случае — «воскресение» *умершей метафоры* или «омолаживание» устарелой.

Надо вспомнить мысль, которую подробно развил Bally («*Germanisch-Romanische Monatschrift*», Bd VI. Heidelberg, 1912, S. 402). В другом месте кратко он ее формулирует так: «*J'ai avancé qu'il n'y a de figure pure que dans la pensée que les figures exprimées par de mots et senties comme telles ne peuvent appartenir qu'à la parole individuelle et n'arrivent à alimenter la langue que dans la mesure où elles cessent d'être figurées*»*.

И именно такие слова, переставшие в определенном языке или «жаргоне» быть метафорами, потерявшие свою «двупланность», Ахматова заставляет пережить вновь процесс своего метафорического рождения. Она использует для этого как сюжетный остов стихотворения круг представлений, связанных с реальным основным значением этих слов, и облекает ими образ, который когда-то прирос к этой семантической сфере вторично, «метафорически». И вот теперь — при новых декорациях — метафорический смысл становится неожиданно и ярко ощутимым. Два разделившихся смысловых плана, которые были лишь внешне связаны с одним или сходным «сигналом», были «омонимами», вновь *в одном акте мысли пересекаются*. Например, слово «голубчик» как ласковое «обращение» — «голубь сизый» в народной поэзии, и т. п. — уже не метафоры, а отстоявшиеся «термины», происхождение которых от основного смысла в процессе их произношения не осознается каждый раз. Слово «голубчик» в литературном языке даже совершенно утратило оттенок своего условного символизма и сделалось простым эмоционально-ласкающим звуковым жестом. Но при искусственном сосредоточении внимания такой условный символ, перенесенный в иную функциональную разновидность речи, может быть осознан и использован как отправной пункт метафорического ряда. Так и поступает Ахматова. Вот пример:

Выбрала сама я долю
Другу сердца своего,
Отпустила я на волю
В благовещенье его.

Да вернулся голубь сизый,
Бьется крыльями в стекло.
Как от блеска дивной ризы
Стало в горнице светло!

«Белая стая», стр. 87

Лишь первые строки этого стихотворения смутно намечают линию того смысла, который должен быть вложен в последующую символику. Доля «друга сердца» — вот их тема. Это, конечно, дает толчок к тем смысловым ассоциациям, которые примешиваются к символам «голубиным», и особенно первые слова:

*Выбрала сама я долю
Другу сердца своего.*

Но так как определенных указаний в этой фразе нет, то выдержанный строго в одном направлении подбор символов в дальнейших стихах мог бы легко ассимилировать себе смысл начальных стихов, рождая иллюзию подлинной повести о вернувшемся «голубе сизом», который был отпущен в благовещение. И ее не разрушило бы даже заключительное восклицание, несмотря на свой яркий эмоциональный тон и свою эмоциональную символику:

*Как от блеска дивной ризы
Стало в горнице светло!..*

Если же этот смысл не реализуется, то лишь благодаря тому, что рассеянные в стихотворении намеки, композиционно опоясывающие с начала и конца основную цепь символов, находят себе подтверждение в ходячем для условно-эротического языка смысле слова «голубь сизый».

Таким образом, в сущности, в метафорах этого типа нет сцепления и сплетения двух *словесных* рядов. Наоборот, символика здесь *одно-рядна, но двусмысленна*. И эта двойственность смыслов порождена не общим характером движения слов, но двойственностью значений того символа, который положен в основу композиции, является стержнем, на который нанизаны все аксессуары сюжета.

Близкий к этому тип метафорического развертывания одной линии сюжета наблюдается в стихотворении из книги «Anno Domini» (стр. 8—9):

*Путник милый, ты далеке,
Но с тобою говорю...*

Символ «дракон» выступает со своими аксессуарами —

*А в пещере у дракона
Нет пощады, нет закона,
И висит на стенке плеть,
Чтобы песен мне не петь.
И дракон крылатый мучит...—*

как форма словесного одевания мысли — внутренне цельная и связанная нитями гармонического соответствия во всех своих частях. И здесь нет разрыва словесного ряда и включения в него другого, а только — использование одного из смыслов основного символа: «дракон», который определяет направление сюжетного развертывания*. Понимание здесь опять осуществляется путем снятия покрова реальных значений с символического ряда, примыкающего к слову «дракон» применительно к тому его смыслу, который получает он в любовной лирике и новелл-сказке (ср., впрочем, в обычной речи: «драконовы меры»).

Во всех этих и подобных примерах метафора является не принципом необычайного словоупотребления, а способом художественного ми-

рооформления. Она отражает индивидуально-творческие особенности в субъективном созерцании мира поэтических видений.

Для раскрытия этой мысли полезно привести еще пример, который пусть будет последним в этой главе. Известен истари символ «башня уединения». Им пользуется Ахматова, определив метаморфозу «западни»:

И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен.

«Белая стая», стр. 11

Мне уже пришлось раньше говорить о том, что при посредстве синтаксической формы «именного сказуемого сочетания» осуществляется процесс реализации словесного образа. Следовательно, в данном случае произошла метаморфоза в способе представления западни, в ее созерцании. И вот естественно, что вслед за этим течет вереница символов, которые ассоциацией по смежности связаны с образом «башни», служат целям его развития.

Строителей ее благодарю <...>
Отсюда раньше вижу я зарю,
Здесь солнца луч последний торжествует.
И часто в окна комнаты моей
Влетают ветры северных морей...

Таким образом, в этой форме метафоры действительно «ведут от слова к представлению». И таких метафор у Ахматовой немало. Но нельзя никаким образом характеристике этого типа класть в основу определения понятия метафоры. Вопрос о метафоре как принципе семантического преобразования чрезвычайно труден и сложен. И прежде этого он нуждается в расчленении: классификация типов метафор, объяснение их отличий с психологической и лингвистической точек зрения — неотложные задачи семантики и того разветвления ее, которое входит в стилистику под именем «символики»⁵⁹.

VII. ИГРА ВРЕМЕН

Когда композиция стихотворений обусловлена приемами неожиданных сцеплений и пересечений символов-предложений, то открыта возможность использовать в эстетических целях те эмоциональные эффекты, которые создаются помещенностью тесно связанных по смыслу предложений в разные временные плоскости. И у Ахматовой нередки временные «прыжки», которые делают неосуществимой проекцию ее стихов в одну темпоральную плоскость. Вследствие этого образуются непривычно острые перебои интонаций и тембра, получается впечатление, что героиня как бы меняет обстановку и план рассказа в процессе течения речи, переходя неожиданно от одного тона к другому. А с другой стороны, символы-предложения, поставленные рядом, но проектируемые в разные временные плоскости, не двигают «действия» в собственном смысле, а лишь рисуют в причудливо сменяющемся эмоциональном освещении клочки разнородных движений, пересекшихся в одном

⁵⁹ О происхождении метафоры в этнолого-лингвистическом разрезе см. кн.: *H. Werner. Die Ursprung der Metaphoren*, 1922.

фиксированном и, так сказать, остановленном миге. Ведь большинство стихотворений Ахматовой — это лирические повести о застывшем миге. И в это единство замкнутого мгновения включены эмоционально подобранные ряды воспринятых движений и ощущений, из которых одни представляются как осуществившиеся в промельке мига, а другие — как сопровождающие все его течение. При этом сам этот миг, застывший одновременно, т. е. в целостной структуре стихотворения, рисуется и как воспроизводимый — в прошлом, и как «остановленный» в момент его течения. Происходит не «развертывание» действия, а «наложение» одного восприятия на другое (с эмоциональными комментариями обычно) из двух временных аспектов, которые переплетаются.

И нетрудно наметить основные тенденции, которые здесь царят.

1. Движения конкретные лиц обычно фиксированы в формах прошедших перфективного вида с результативным или чаще моментальным значением⁶⁰. Вследствие этого они предстают сознанию как мимолетные метафоры прошлого, призрачные всплески воспоминаний о восприятиях мгновенных.

Аккомпанемент действий обстановочных, которые как бы сопровождают все течение пьесы, выражен в формах прошедших имперфективного вида с длительным значением. Их задача — вызвать ощущение устойчивости эмоционального фона и, следовательно, пережитости первичной остроты эмоций.

Но в контраст с создаваемой движением этих форм эпичностью тона — вдруг эмоции заливают поток воспоминаний, и героиня вновь мысленно переносится в центр событий, освещая их изнутри — как бы в момент их бега — скачущими указаниями на эмоционально окрашенные детали. Этот перебой осуществляется внедрением форм настоящего времени или их оглаголенных эквивалентов. И тогда нередко происходит игра двойственностью значений настоящего времени. Первоначально появляются формы, указывающие не на осуществление действия в данный момент, а лишь на потенциально заложенную в них функцию непрерывной осуществяемости, на склонность действия к постоянной реализации (часто такие формы организуют сравнение). Но затем, затушевывая семантическую обособленность этих форм, за ними бегут уже глагольные формы с собственными значениями настоящего времени, переносящие весь план рассказа к моменту совершающегося действия.

Все эти своеобразия временных переходов, которыми обусловлена острота восприятия эмоционального ореола символов-предложений, удобно проследить в стихотворении Ахматовой из «Четок»: «Вечером» (стр. 13—14).

Сначала вырисовывается общий эмоциональный фон событий в формах имперфекта:

*Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.*

⁶⁰ Терминология А. А. Шахматова*. Гораздо реже соответствующие формы в стихотворениях Ахматовой могут быть отнесены к перфективному виду с «ограничительным» значением (термин Ульянова)**: «Постояла в золотой пыли». Ср. у Serge Kartsevski: «La modalité atténuative réduit pour ainsi dire les dimensions du procès à leur minimum»*** («Slavia», S. 4, s. 502).

Затем идет речь о движениях героя как уже завершенных:

Он мне сказал: «Я верный друг»
И моего коснулся платьем.

Далее — эмоциональное освещение их взрывом, как бы отталкивающим спокойную грусть воспоминаний:

Как непохожи на объятья
Прикосновенья этих рук!

И этим незаметно намечается переход к эмоциональному *описанию* события, как бы вновь созерцаемого в настоящем, при посредстве сравнения:

Так *глядят* кошек или птиц,
Так на наездниц *смотрят* стройных...

Здесь, конечно, глагольные формы не означают в собственном смысле действия в настоящем, т. е. представляемого реализующимся в момент его описания: они указывают лишь на характер действия, склонного к постоянному повторению, независимо от определения его производителей. Но Ахматова, играя потенциальным присутствием в этих формах намеков на представление их реализации именно в данный момент, рисует затем продолжение событий как длящееся в течение «сказа»⁶¹, путем ассоциативного скачка от символа «так на наездниц *смотрят*» к его *глазам*:

Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.
А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
«Благослови же небеса,
Ты первый раз одна с любимым».

Полный параллелизм раскрытому соотношению временных переходов представляет и композиция последнего стихотворения из книги «Аппо Домини» (стр. 96):

Проводила друга до передней,
Постояла в золотой пыли.

Глагольные формы прошедшего времени перфективного вида рожают представление о действиях героини — завершенных (procès à résultat réalisé)** и исчезнувших. Весь рассказ вырисовывается как повесть о миге, ушедшем в вечность. И пока еще эмоциональный тон окончательно не определен, хотя и контрастно обозначен: элегически отстоявшийся, успокоившийся (ср. выдвигание глагола на первое место, как в эпическом рассказе).

И фраза следующая, где выступает форма имперфекта, укрепляет это впечатление своей символикой, чуждой трагического пафоса:

С *колоколенки* соседней
Звуки *важные* текли.

⁶¹ Ср. в статье: *Serge Kartsevski. Etudes sur le système verbal du russe contemporain.* — «Slavia», S. 4 — замечание: «Un procès imperfectif se déroule à l'intérieur d'un plan temporel et *parallèlement* à ses frontières. C'est précisément la possibilité d'un procès *parallel* au moment du discours qui nous permet de concevoir le présent comme un *plan* et non pas comme une *ligne*», s. 517.

И как в стихотворении «Вечером», здесь тот же резкий эмоциональный скачок:

Брошена!

Ср.:

Как непохожи на объятия
Прикосновенья этих рук!

И точно так же далее перевод этого символа в число словесный план путем вопросительно-отрицательного сравнения:

Придуманное слово.
Разве я цветок или письмо?

И вновь с этим символом-предложением, с которым соединено представление о его всевременности (или вневременности), сцепляется (при посредстве того же союза *а* с эмоциональным разрушением ожидаемой логически контрастной связи) фраза, где настоящее время имеет собственное значение:

А глаза уже глядят сурово
В потемневшее трюмо.

В менее сложном рисунке игра семантическими вариациями форм настоящего времени определяет композицию такого стихотворения из цикла «В Царском Селе» (в книге «Вечер», стр. 16):

Смуглый отрок *бродил* по аллеям
У озерных глухих берегов.

Так начат рассказ — объективно данный — о «действии» «смуглого мальчика», развертывающемся в плане прошлого (на это указывает форма имперфекта), и указана обстановка его, как где-то вне созерцания рассказчицы находившаяся («у озерных глухих берегов»).

Но за этим «эпическим» зачином (как это обычно в композиции стихотворений Ахматовой) следует эмоциональный отклик на это действие:

И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Шуршание шагов, как бы слышимых, фонически выраженное, мотивирует введение фразы, которая не только осуществляет игру семантическими нюансами форм настоящего времени, но и контрастно подготавливает преобразование всей повести в эмоциональное *воспоминание*, непосредственно навеянное *окружающей* в *настоящем* обстановкой:

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни.

И заключительные стихи реализуют открыто эту метаморфозу, совершенно меняя значение и эмоциональный тон первых строк:

Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни *.

Насколько привычно для стиля Ахматовой использование в эстетических целях смысловых оттенков, связанных с различием функций форм настоящего времени, видно из таких стихов, где весь эффект

семантической новизны покоится на сопоставлении двух глагольных форм — морфологически тождественных, но семантически разнородных:

На шее мелких четок ряд,
В широкой муфте руки прячу,
Глаза рассеянно глядят
И больше никогда не плачут.

«*Anno Domini*», стр. 92

Ср.: в книге «Вечер»:

Я вижу все. Я все запоминаю,
Любовно-кротко в сердце берегу.
Лишь одного я никогда не знаю
И даже вспомнить больше не могу.

«Вечер», стр. 17⁸²

2. Столкновение двух планов «психологического времени» («*pour la conscience linguistique russe le temps est moins une notion grammaticale, formelle, qu'une réalité psychologique*») * в композиции стихотворения может повести и к иному типу соотношения времен. Если «эпический» рассказ героини отмечает два-три мгновенных внешних движения — ее и «милого» в их мимолетной смене, а *эмоциональное содержание* действий раскрывается с точки зрения «психологического времени» не рассказчицы, а участницы драмы, в аспекте ее тогдашних чаяний и эмоций, то должно возникнуть чередование форм прошедшего и будущего времени. И создается простор не только для своеобразных временных «изломов», но и для эффектного использования семантических разнородностей будущего времени. Именно такую эстетическую устремленность обнаруживает первая глава стихотворения «Смятение» (из книги «Четки», стр. 9):

Было душно от жгучего света,
А взгляды его, как лучи.

Кажется, что первый символ эмоционально устанавливает лишь внешний фон действия, которое должно развертываться в плане прошлого («было душно»). Но это не так: вслед за тем он метафорически преобразуется через сопоставление с ним (в форме усиливающего контраста) предложения, которое, путем предикативного связывания (*как*) фразы иного смыслового ряда (*взгляды его*) с отголосками первого стиха (*как лучи*), на всю символику начальной строки набрасывает новую сеть ассоциаций. И вследствие этого все двуступенчатое сразу определяет целиком общую ситуацию и эмоциональную наполненность того прошедшего мгновения, которое героиня воспроизводит, дробя его затем на временные точки. Естественно, что затем конкретные движения героев облечены в формы перфективного прошедшего времени («Я только *вздрыгнула...*», «*наклонился...*», «*от лица отхлынула кровь*»). Так всегда у Ахматовой. Но эти символы, в которых вся смысловая энергия

⁸² Интересные вариации смены времени представляет «Песня последней встречи» («Вечер», стр. 25—26), где в общую структуру нарисованной в прошлом картины разлуки, как бы в самую ее сердцевину, врезывается повторенное заглавие: «это—песня последней встречи». А затем композиция завершается опять в аспекте прошлого.

Смену двух планов психологического времени любопытно проследить также в стихотворениях «Прогулка» («Четки», стр. 12), «После ветра и мороза было...» (там же, стр. 16).

покоится на моментальности проявления глагольного действия или на его стремительной завершенности, отрешенной от представления о его течении («наклонился»), освещаются как бы вспышками сопутствовавших их восприятию эмоций:

Я только вздрогнула: *этот*
Может меня приручить.
 Наклонился — он *что-то скажет.*

Но эти эмоциональные отражения конкретных движений, данные в форме «внутренней речи героини», образуют большую амплитуду семантических колебаний, хотя и все психологически относятся к будущему времени: «*может приручить*» (без логического подчеркивания — «*может*») — форма будущего, которое потенциально дано в настоящем; «он что-то скажет» — в контраст этому фраза, лишенная ясной перспективы *действия*, отмечающая лишь идею результата (*скажет*).

И вот этот параллелизм двух временных аспектов неожиданно колеблется, однако так, что морфологическое строение речи кажется выжженным до конца в двух планах:

От лица *отхлынула кровь.*
 Пусть камнем надгробным *ляжет*
 На жизни моей *любовь.*

Создается обманчивая иллюзия такого же параллелизма, такого же соотношения «времен», как и в предыдущих стихах. Но характер семантической связи между символикой этих двух рядов резко отличается от того непосредственно улавливаемого смыслового и эмоционального соответствия, которое преднамеренно подчеркнуто в предшествующей символической паре:

Наклонился — он *что-то скажет.*

И рождается тяготение отграничить психологическое время (с оттенком модальности) заключительных строк от корреспондирующих им ранних символов и переместить их в иной речевой план⁶³.

Возникающее отсюда представление о *резкой перемене тона* создает глубокий семантический разрыв и подготавливает композиционную вершину «смятения».

3. Естественно ожидать, что игра значениями глагольных форм — путем сопоставлений их по признаку морфологической однородности времени — в отвлечении от семантических различий — захватит и прошедшее время. И в самом деле — Ахматова как бы игнорирует «значения действия частного, выражающего, так сказать, новый, особенный образ своего проявления»⁶⁴, те оттенки значений, которые приобретает глагол, соединяясь с предлогом, и своеобразно переносит в одну плоскость резко отличные по своим семантическим нюансам формы прошедшего времени.

⁶³ Ведь заключенное в них указание на будущее время («*пусть... ляжет*») дано не с точки зрения того момента, когда «от лица отхлынула кровь».

⁶⁴ Н. П. Некрасов. О значении форм русского глагола. СПб., 1865, глава V. «О глаголах сложных с предлогами», стр. 177 и след. Ср.: *Serge Kartsevski. Etudes sur le système verbal.* p. 498 и след.

Так в поэме «У самого моря»:

*Бухты изрезали низкий берег,
Все паруса убежали в море,
А я сушила соленую косу
За версту от земли на плоском камне.*

*Бухты изрезали низкий берег,
Дымное солнце упало в море,
Вышла цыганка из пещеры...*

*Дворик зарос лебедой и мятой,
Ослик щипал траву у калитки,
И на соломенном длинном кресле
Лена лежала, раскинув руки.*

*Солнце лежало на дне колодца,
Грелись на камнях сколопендры,
И убежало перекаати-поле,
Словно паяц горбатый, кривляясь.*

Нет необходимости подвергать все эти примеры детальному анализу. Пришлось бы отмечать тонкие вариации в осуществлении одной тенденции к затушевке лексикологических и видовых оттенков значений, которые создаются присоединением к глагольной основе префикса⁶⁵. Их всестороннее исследование завело бы далеко в сторону от стилистики Ахматовой в специальные области семантики современной литературной речи.

Ограничусь анализом зачина поэмы «У самого моря».

Первые два стиха —

*Бухты изрезали низкий берег,
Все паруса убежали в море...—*

воспринимаются вследствие симметричности своего построения как обозначения двух параллельных линий действия. И этот фразовый параллелизм обостряется противоположением, которое обозначается в следующей строке:

А я сушила... косу...

Конечно, уже функциональное различие между носителями действия (бухты... паруса... а я), которое противоречит прямому противоположению, создает впечатление семантической неожиданности. Однако новизна связей особенно ощутительна только в общем сопоставлении символов как целостных смысловых «организмов» (Кроче). И тогда первые два стиха выступают в своей внутренней смысловой разорванности, которая контрастирует с морфологическим их уодноображением. И она обусловлена разрушающей параллелизм разностью — лексикологической и видовой — форм прошедшего времени:

*бухты изрезали берег
паруса убежали в море.*

⁶⁵ «S'ajoutant à un verbe simple, le préfixe en modifie aussi bien la valeur lexicologique, que les valeurs transitive et aspective»* (Serge Kartsevski. Etudes..., p. 498).

Правда, обе формы — перфективного вида — концентрируют внимание на одном заключительном моменте процесса и в этом смысле параллельны. Но так как в них потенциально заложено (при обычном употреблении — в неосознанной форме) представление о характере самого процесса (о его *durée* *), то при сопоставлении это обусловленное разницей реального значения представление резко заявляет о себе, обнажая объективный диахронизм действий. Тем страннее тогда воспринимается пересечение в одной плоскости этих одновременных процессов (бухты *изрезали* берег... паруса *убежали*...), вырисовывающихся в их законченности, действием самой героини, которое медлительно развертывается в аспекте прошлого:

А я *сушила* соленую косу...

И с длительностью объективного действия гармонирует словесное его выражение с задержкой внимания на всех его аксессуарах, на всей его обстановке:

За версту от земли на плоском камне.

Таким образом, своеобразие архитектоники смыслов, рождающее яркие эмоциональные впечатления, обусловлено преднамеренным затемнением тех элементов значения глагольной формы, которые в разговорной речи играют существенную роль, служа одним из средств точного определения характера действия и его течения во времени. Эта тенденция к преобразованию морфологической системы литературного языка — в акте формирования индивидуально-поэтической речи — открывает особые разновидности семантических изменений, которые не имеют ничего общего с *новым называнием* неповторимых видений и невыраженных чувств. И устремленность Ахматовой в эту сторону настолько очевидна, что едва ли характеристика ее стиля, как «логически-вещественного» хоть сколько-нибудь применима к существу ее поэзии (ср. статьи В. М. Жирмунского).

VIII. СМЕНА «ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ОКРАСКИ» ФРАЗ КАК СЕМАНТИЧЕСКИЙ ФАКТОР **

Резкая аффективность стиля, выражающаяся в изломах и обрывах семантических переходов⁶⁶, естественно связана со скачками и крутыми переборами тона. Однако Ахматова избегает таких форм эмоциональной речи, которые открыто и сразу подчеркивают разрушение логических организованных словесных соединений. Беспорядочные выкрики (*une juxtaposition de mots alignés sans aucune syntaxe*) ***, при которых бурно сгущается эмоциональное переживание фонических представлений (тембра и т. д.), встречаются в стихах Ахматовой не часто.

Вывод ясен: Ахматова не обнажает эмоциональную речь, не стремится увеличить напряженность ее наиболее ярких форм, а, напротив, пользуется такими ее морфологическими вариациями, которые сами по себе — в своей, так сказать, объективной сущности — не заключают резко аффективного тона. Но соседство фраз с подчеркнутою эпичностью,

⁶⁶ О роли аффекта в семантических процессах с. кн.: *Hans Sperber. Über den Affect, als Ursache der Sprachveränderung.* Halle, 1914 ****; а также работы Bally.

фраз, в которые внезапно внедряются такие эмоционально окрашенные смысловыми ассоциациями отрезки речи, непривычно поднимает их аффективную силу. Происходит постоянная маскировка той смысловой окраски, которую обвеяна речь. Сопровождающие рассказ «чувствования» целиком раскрываются лишь в самом конце.

Таким образом, Ахматова сплетает эмоциональную речь в причудливой гирлянде с эпическим, печально-сдержанным сказом — как бы в хронологическом отдалении от темы. И художественную цель здесь раскрыть нетрудно. Вследствие этих перебоев двух различных смысловых окрасок происходит постоянный перевод значений символов из одного плана в другой, создается острая двойственность восприятия. Слово светится сразу двумя переливчатыми лучами. Ведь совершенно ясно, что значение слов определяется не только соседством или взаимными перекличками на расстоянии, но также и их помещенностью в определенный тональный строй.

А между тем «тон» (в широком смысле этого слова) речи обусловлен множеством факторов, которые не всегда могут быть «слушателю» непосредственно ясны. И в художественном произведении соответствующий замыслу тон может быть не дан сразу, а напротив, намеренно затушеван. Тогда является тенденция прикрепить к словам те значения и ту эмоциональную окраску, которые подсказываются синтаксическими формами (явно данными). Тем острее и неожиданнее бывает изменение смысла от неожиданно открывшихся побочных представлений и чувствований. Они сразу бросают семантические облики уже воспринятых слов в другую плоскость. Внешние же знаки, которыми создаются побочные представления и чувствования, могут быть, конечно, различны. И это особенно надо иметь в виду в применении к таким литературным «жанрам», которые по своему построению являются как бы отрезками монологической речи, без предварительного разъяснения ее обстоятельств и обстановки. Для иллюстрации этого общего положения лучше всего пока (до перехода к стихам Ахматовой) привести пример обнаженный: нагота — виднее. Из творений Александра Лопухина («Пета». Первый сб. М., 1916, стр. 16).

Шелест. Тьма. Полумрак. Тень.

Приди!

Свет. Зрачок. Улыбка.

Я здесь!

Как я люблю разговаривать с красноперыми
попугаями.

Здесь движение четкое и равномерное односоставных подлежащих бессказуемых предложений — в связи с эмоционально-мрачной насыщенностью их символики — создает трагически напряженный фон загадочности, на котором резким вскриком звучит императив: «Приди!».

И затем — обратно скользящая к радостному эмоциональному отголоску «Я здесь!» цепь символов со «светлой окраской», контрастно разрешающих трагический тон первого ряда.

Все вместе создает резкую смену двух различно акцентированных контрастных словесных рядов с звуковыми эмоциональными жестами в конце: иллюзию подлинной драмы. Но она разрушается рефреном:

Как я люблю разговаривать с красноперыми
попугаями.

Им открывается заданный тон диалога — в связи с указанием его участников, а — под влиянием этого — изменяется и смысловая окраска символов, подготовляющих разговор. Однако при попытке повторного восприятия произошло бы то же разрушение иллюзии, так как объективные свойства первых стихов допускают лишь один ряд смыслов.

Этой нарочитости, этого подчеркнутого обнажения в игре смысловой окраской нет в стиле Ахматовой. Ахматова играет остро-тонкими переборами «тональностей», и эмоциональный пафос ее трагичен. Вот почему крики, то восклицательным взрывом, то — особенно — разрушенным синтаксисом обнаруживаемые и образующие полный семантический разрыв, она прибегает чаще всего к концу стихотворения или же начинает ими свою «повесть», с тем, чтобы вслед за этим перейти к другим формам речевого высказывания.

Ср., например, «Смятение»:

Сливаются вещи и лица,
И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.

«Четки», стр. 10

«Cabaret artistique», «Меня покинул в новолуние», «Три раза пытаться приходила» и т. д.⁶⁷

Но обычно Ахматова строит речь так, что значение словесного ряда, ее организующего, представляется целиком заложенным в его символические и формы его синтаксического построения. Но вдруг в конце выступают новые факторы, новые «обстоятельства» речи, которые, несмотря на свою затушеванность и как бы случайность, существенно — остротой своего появления — изменяют восприятие ранних строк и их эмоциональный тон. Создается сложная система семантических переходов. Для раскрытия некоторых ее сторон удобнее сначала показать простейшие виды — столкновение двух речевых планов, обусловленное внезапно явившимся представлением собеседника.

Уже первое стихотворение «Четок» — «Смятение» — дает характерные иллюстрации:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся,
Полуласково, полулениво,
Поцелуем руки коснулся —
И загадочных, древних ликов
На меня поглядели очи.
Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово
И сказала его напрасно.
Отошел ты, и стало снова
На душе и пусто и ясно.

Стр. 11

⁶⁷ Ср. зачин:

А ты теперь тяжелый и унылый,
Отрекшийся от славы и мечты,
Но для меня непоправимо милый,
И чем темней, тем трогательней ты.

«Anno Domini», стр. 62

Сначала здесь все движение слов и их синтаксическая организация подсказывают тон эпического рассказа, отстоявшихся грустных воспоминаний. Спокойно-деловой стиль, начиная с житейски обыденной формулы («Как велит простая учтивость»), перечисляет дробно действия знакомого героя. Бегущие в логическом порядке глагольные формы прошедшего времени со значением результативным («подошел... улыбнулся... коснулся поцелуем...»), отделяемые друг от друга интонацией и паузой перечисления, неотвратимо говорят о речи, повествующей кому-то третьему. И это впечатление подчеркивается стихами, где герой созерцается как «загадочный древний лик», в его объективной отрешенности от собеседника, к которому направлена речь:

*И загадочных, древних ликов
На меня поглядели очи.*

Но затем эмоциональная пульсация становится напряженнее, так как следуют символы с ярким «чувственным тоном», и трагический колорит речи достигает вершины в отодвинутом на конец стиха наречии («и сказала его напрасно») «напрасно», которое звучит с особенной тональной выразительностью.

Однако внешние формы повествовательного сказа пока сохраняются. И лишь после этого неожиданно открывается тон иной — эмоциональный тон обращения к самому любовнику, к самому герою сказа:

Отошел ты...

Рассказ переносится в иные условия, в новую «обстановку». В связи с этим как бы опрокидываются все сложившиеся представления о значении смыслов, ранее воспринятых, так как они были мысленно помещены в совсем иной тональный строй. Создается острая двойственность эстетического восприятия. Характерное вообще для стиля Ахматовой столкновение двух словесных рядов здесь обусловлено не сменной символики, не игрой предметными значениями слов, а перебоем тональностей, внешним знаком которого служит явление спрятанного собеседника (в указании — «ты»).

Близкие системы семантических переходов можно наблюдать в стихотворениях:

Углем наметил на левом боку...

«Четки», стр. 45

Я научилась просто, мудро жить...

Там же, стр. 40

Протертый коврик под иконой...

Там же, стр. 74

Я написала слова, что долго сказать не смела...

«Вечер», стр. 39

Три раза пытаться приходила...

Там же, стр. 85—86

Я гибель накликала милым...

«Анпо Domini», стр. 27

Я слышу иволги всегда печальный голос...

Там же, стр. 75

Таким образом, во всех этих случаях монологическая речь героини вначале воспринимается, как обращенная к «публике», но затем неожиданно оказывается направленной к любовнику. Вследствие этого представление об «эмоциональном тоне», сопровождающем течение слов, резко меняется, и создается волнующая смена эмоциональных впечатлений от преобразованной так символики.

Бывает и так, что «лицо», к которому обращена речь, названо обманчиво. Это не лицо в собственном смысле, а «предмет», вещное имя, и воззвание к нему воспринимается как эмоциональный прорыв в одиноком *лирическом* раздумье. Вот:

По аллее проводят лошадок,
Длинные волны расчесанных грив.
О, пленительный город загадок,
Я печальна, тебя полюбив.

Но к концу стихотворения вновь выступает форма обращения ко второму лицу с явными семантическими указаниями на другого адресата, на *действительное* лицо любовника:

Если хочешь — в глаза погляди.
Не люблю только час пред закатом,
Ветер с моря и слово «уйди».

Ясно, что восприятие всей символики решительно меняется. Но не менее ясной становится и преднамеренная затушевка обмана, обостряющая эмоциональное столкновение двух тональных планов. Она явствует из символики первого *любовного* обращения, которое, переключаясь с конечными строками стихотворения, становится двусмысленным:

О, пленительный город загадок,
Я печальна, тебя полюбив.

«Вечер», стр. 14⁶⁸

Наконец, сокрытием «лица», которое показывается в конце, затушевкой «обращенности» речи достигается и иное смысловое преобразование всей символики стихотворения, когда «риторическое философствование» внезапно теряет свой всеобщий характер и оказывается лишь особым стилистическим приемом выражения лично переживаемых, *данных* теперь эмоций. Общие сентенции тогда получают непривычно острые эмоциональные «венчики», окружаются смутным роем «побочных представлений и эмоций», которые текут от заключительных «личных» строк. Такова архитектоника смыслов в стихотворении:

Есть в близости людей заветная черта,
Ее не перейти влюбленности и страсти.

Стремящиеся к ней безумны, а ее
Достижшие поражены тоскою...

«Белая стая», стр. 24

Здесь замыкается один смысловой ряд. Но его значение, которое воспринимается как уже вполне определившееся в своей тональности, вдруг перебрасывается в напряженно-эмоциональную, личную обстановку.

⁶⁸ Ср. обратное, но более сложное соотношение «лиц» в стихотворении «Дверь полуоткрыта» («Вечер», стр. 22—23).

*Теперь ты понял, отчего мое
Не бьется сердце под твоей рукою?..
«Белая стая», стр. 24*

«Игра» загадочностью «лица», конечно, не исчерпывается формальной подстановкой обращения в конце стихотворения. И семантический интерес этого приема — не в указании того внешне голого факта, что во многих стихотворениях Ахматовой собеседник открывается лишь в самый последний момент перед занавесом финальным, а в классификации тех форм его воздействия, которыми создаются вокруг символика стихотворения неожиданно новые побочные эмоции и представления. А они могут зависеть не только от формальной «знакомости» лица («ты»), но и от представления его отношений к говорящему и обратно, от характера его роли в излагаемой ситуации. Ясно, что при внешней данности «лица» можно острую смену эстетического восприятия символики обосновать на первоначальном умолчании его роли в сюжете речи и неожиданных намеках на нее в заключение. Естественно, что ни тон речи (в фоническом смысле), ни ее синтаксическая структура не должны в себе заключать ничего такого остроэмоционального и определенно-устойчивого, что могло бы породить вероятные предчувствия ампула собеседника. Для эстетики Ахматовой характерна вообще загадочная недоговоренность в раскрытии сюжета, а — под влиянием этого — не полное раскрытие роли собеседника, но лишь смутные намеки на нее в конце при контрастно-настраивающей тональной окраске речи в начале.

Иллюстрация:

Я сошла с ума, о, мальчик странный,
В среду, в три часа!
Уколола палец безымянный
Мне звенящая оса...

Кокетливо-шутливый тон, как бы подсказанный обращением к какому-то «мальчику» (правда, сначала — робкое предчувствие от эпитета «*странный*», которое впоследствии оправдывается — при его повторении: «О тебе ли я заплачу, странном...»), трагически сгущается на композиционной вершине — в центре:

Но конец отравленного жала
Был острой веретена...

И тогда внедряются намеки в контрастно-вопросительных предложениях на роль в драме мальчика:

О тебе ли я заплачу, странном,
Улыбнется ль мне твое лицо?..

Но те эмоциональные впечатления, которые создаются этими вопросами, с диссонирующей женской эгоистичностью разрушаются заключительными строками:

Посмотри на пальце безымянном
Так красиво гладкое кольцо.

«Вечер», стр. 29

Но ведь представление «лица», к которому обращена речь, лишь одно из тех «побочных представлений» (Томсон), лежащих за пределами символики монолога, которые могут влиять на восприятие эмоцио-

нальной окраски словесных рядов и на характер связываемых с ними значений*. Модуляция речи, вызывающая многочисленные и разнообразные «побочные представления и чувствования», определяется и настроением говорящего, его отношением к предмету речи. Но все эти вибрации тона, «являющиеся составною частью значений языка», не всегда заложены в знаках фиксированного в письменных символах монолога. Их надо *разгадать*. Но для этого иногда бывает необходимо знать внешние импульсы к речи, чтобы оценить и понять ее «тональную» структуру.

Ахматова в эстетических целях использует эту загадочность общей эмоциональной окраски при переводе монолога из письменной речи в произношение. Таким путем: она *лишь в заключение* стихотворения неожиданно раскрывает обстановку и обстоятельства, при которых и под влиянием которых зазвучала речь. Вследствие этого ранее воспринятые слова окутываются новым роем «побочных» представлений и эмоций и изменяют свой облик.

Вот наглядный пример такой загадки:

На шее мелких четок ряд,
В широкой муфте руки прячу,
Глаза рассеянно глядят
И больше никогда не плачут.
И кажется лицо бледней
От лиловеющего шелка,
Почти доходит до бровей
Моя незавитая челка.
И не похожа на полет
Походка медленная эта,
Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета...

«Anno Domini», стр. 92

К чему относится этот словесный автопортрет? Медленное, дробное перечисление внешних примет вызывает иллюзию спокойного описания постоянного вида героини. Правда, эмоциональное окружение сгущается от такого ярко окрашенного «чувственным тоном» символа: «глаза... *больше никогда не плачут*» и отсюда трагический колорит падает на предложение с неопределенно-сравнительной оценкой его вещного субъекта:

И кажется *лицо бледней...*

Но затем ослабление тона в рационалистическом пояснении:

От лиловеющего шелка.

И после этого эмоционально-повышенный «тембр» символики стиха, можно даже сказать, совсем рассеивается в деловом и точном описании других внешних деталей («незавитой челки»). А в рассказе о походке расстановка слов с отодвинутым к концу указательным местоимением рождает ощущение (почти зрительное) кокетливой демонстрации. Под влиянием этого затеваются и новые скорбные намеки, заключенные в сравнении:

Как будто *под ногами плот*,

В контрастных ассоциациях этого словесного ряда как бы колеблется устойчивость эпического описания. Но все же — до сих пор структура стихотворения не наталкивает на предположение, что в нем рисуются не типические черты облика героини, а ее вид в один определенный миг, и притом миг напряженного страдания. Разумеется, восприятие всей речи — в зависимости от того или иного истолкования «автопортрета» — резко меняется: в одном случае она — своего рода «самопредставление» героини читателю; в другом — рисовка внешности — лишь особый прием выражения эмоций.

И вот именно в эту сторону начинает круто склоняться смысл символики с самого начала заключительной строфы:

А бледный рот слегка разжат,
Неровно трудное дыханье...

Временная проекция этих стихов — в силу напряженности эмоциональных «венчиков» ее символики — резко отлична от ранних: данность этих примет в настоящем представляется не типическим обобщением, а индивидуальной характеристикой одного (единственного) мгновения. Однако все же остается неизвестным эмоциональное содержание этого трагического мига. И вот оно не прямо (и в этом характерная особенность стиля Ахматовой), а в форме «дополнения», пояснения одной из деталей внешнего облика героини, раскрывается в последней строке:

А на груди моей дрожат
Цветы не бывшего свиданья.

«Anno Domini», стр. 92

Только теперь определяется вполне эмоциональный тон всего стихотворения. И уже осуществленный перевод его в произношение, а следовательно, и его истолкование должны теперь как бы мгновенно преобразоваться в унисон с теми «побочными представлениями и чувствованиями», которые набрасываются заключительной строкой о небывшем свидании на весь ранее данный словесный ряд.

Следует в этом же аспекте рассматривать эмоционально-смысловые рисунки (иногда более сложные по перебою тонов) таких стихотворений: «Cabaret artistique» — «Все мы бражники здесь, блудницы» («Четки», стр. 15); «Когда о горькой гибели моей весть поздняя его коснется слуха» («Anno Domini», стр. 61); «Бессмертник сух и розов» («Белая стая», стр. 54); «Вижу выцветший флаг над таможей...» («Четки», стр. 51), где общая эмоциональная окраска речи открывается лишь в заключительной, как бы внезапно-ассоциативной «привеске»:

И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца;

«Как белый камень в глубине колодца...» («Белая стая», стр. 109) с причудливым семантико-композиционным узором, так как в нем скрыты до последней строки и «лицо», к которому обращена речь, и то одно «воспоминанье», которое камнем лежит на душе героини, а вследствие этого остается неясным в существе своем и эмоциональный тон стихотворения и т. п.

«Кое-как удалось разлучиться...» («Anno Domini», стр. 16—17), где лишь заключительный скорбный вопрос выдает замаскированный тон

предшествующей речи и истинное психическое состояние говорящей:

Но скажи мне, на крестную муку
Ты другую посмеешь послать?..

«Небывалая осень построила купол высокий» («Литературная мысль», № 1, стр. 5), где мотивировка необычайных эмоциональных превращений дается в заключительной строке — вместе с переводом «воспоминаний» общих («их запомнили *все мы* до конца наших дней») в монолог, непосредственно обращенный к «спокойному» — «тебе».

Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник,
И весенняя осень так жадно ласкалась к нему,
Что казалось, сейчас забелеет прозрачный подснежник —
Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему...

и т. д.

«Тональность» стихотворения может быть нарушена и в ином смысле: не путем сокрытия до последнего момента эмоциональных импульсов к речи, а путем введения в конце неожиданно нового эпизода в ситуацию, которая представлялась достаточно определившеюся.

С самого начала речь строится таким образом, что все обуславливающие ее восприятие аксессуары кажутся данными. Внешняя ситуация:

Сердце к сердцу не приковано.
Если хочешь — уходи.

«Вечер», стр. 44

Тон речи раскрывается как в спокойно-грустной сентенции героини, примирившейся с фактом:

Много счастья уготовано
Тем, кто волен на пути...

так и в pendant к ней — в горестном рассказе о своем душевном настроении:

Я не плачу, я не жалеюсь,
Мне счастливой не бывать.
Не целуй меня, усталую,
Смерть придет поцеловать.
Дни томлений острых прожиты
Вместе с белою зимой...

Таким образом кажется вся архитекtonика смыслов и тона заключенной в границы определенной амплитуды колебаний.

Но в заключение резко-крикливый, эмоциональный вопрос, так не подходящий к выдержанному до сих пор тону стихотворения, с одной стороны, ставит «собеседника» оценочно в параллель с новым лицом драмы и, вследствие этого, облакает речь новым кружевом эмоций и представлений; а с другой стороны, рождает впечатление искусственно сдержанной маскировки истинного тона вначале и поэтому иной отблеск набрасывает на значение всех ранее воспринятых заявлений героини:

Отчего же, отчего же ты
Лучше, чем избранник мой...

Впрочем, прием неожиданных скачков из одной тональной плоскости — все ярче и ярче раскрывающейся и напрягающейся — в дружную, контрастную, имеет в стиле Ахматовой разнообразные вариации. Их анализ и классификация, чрезвычайно существенные для характеристики поэзии Ахматовой, не дали бы ничего принципиально нового в дополнение к тому, что указано.

Пусть сами стихотворения перечнем своим говорят вдумчивому читателю о тех нюансах в применении этого приема, которые в них заложены: «Белой ночью» («Вечер», стр. 49), где наблюдается резкий слом акцентно-семантической вершины:

...И знать, что все потеряно,
Что жизнь — проклятый ад.
О, я была уверена,
Что ты придешь назад!

«Не будем пить из одного стакана» («Четки», стр. 24), где речь, обещающая «покой», внезапно завершается страстным выкриком:

И если б знал ты, как сейчас мне любви
Твои сухие, розовые губы.

«Для того ль тебя носила...», где «причитанье», обращенное непосредственно к лицу, которое оплакивается, неожиданно сменяется частушечной песней («Белая стая», стр. 66).

«Это просто, это ясно...» («Anno Domini», стр. 72), где горестные эмоциональные вопросы-убеждения получают внезапно контрастный отклик:

О, как весело мне думать,
Что тебя увижу я!

«Пусть голоса органа снова грянут...», где трагически нарастающий пафос символики разрешается в спокойно-примиренном, неожиданном заявлении:

А я иду владеть чудесным садом,
Где шелест трав и восклицанья муз.

«Anno Domini», стр. 21 и др.

Конечно, вся та «среда», которая определяет восприятие речи, может быть учтена в художественном замысле и независимо от той «игры» тональностями, для которой открывается простор неожиданной сменой аксессуаров. Необычность обстановки и без всяких внезапных сниманий с нее покровов своеобразно окрашивает речь побочными ассоциациями. Вот почему Ахматова многие стихотворения строит в форме речей умершей — погребенной или погребаемой. Так, по крайней мере, осмысляется обстановка из указаний самих стихов. Понятно, что в таких стихотворениях эмоциональный смысл самих символов преднамеренно затенен. Ведь чем проще, «простодушнее», так сказать, символика этих «посмертных» стихов — речей, тем эмоционально напряженнее она звучит среди такой необычной обстановки. Вот обращение «труппа холодного» к «ветру»: «Хорони, хорони меня, ветер» («Вечер», стр. 51—52); речь к «милому» перед сосновой кроватью («Anno Domini», стр. 22); стихотворение в форме обращения к «веселому» мальчику — в костеле — при прощании с умершими («Четки», стр. 36—37); разговор с самой собой перед смертью («Anno Domini», стр. 76 и т. п.).

Таким образом, пред нами — не только своеобразный литературный прием «развертывания сюжета» с конца (если можно так выразиться), но и тенденция к использованию в целях эстетики слова тех напряженно-эмоциональных переживаний, которые связаны с представлениями об известной обстановке речи.

И Ахматова иногда, рисуя обстановку действия, резко обособляет себя, как рассказчицу, от обычных условий говорения: «В то время я гостила на земле...» («Четки», стр. 79).

IX. НАМЕКИ, НЕДОМОЛВКИ, ЭВФЕМИЗМЫ

Поэзия Ахматовой — поэзия намеков, эмоционально недоговоренного, смутных указаний*. Но в этой особенности скрываются две различные тенденции стиля, которые, имея общий ярко выраженный эмоциональный характер, могут и не соединяться вместе.

С одной стороны, та форма речи, которая доминирует в ее поэзии, форма непосредственного обращения героини к «милому», к интимным друзьям, форма личного «дневника» и т. п., обязывает к обилию неопределенных указаний. Происходит своеобразный эстетический «обман»: речь строится с установкой на одно восприятие, на восприятие «своих людей», которым многое понятно с полуслова, но с объективным расчетом — попасть в другое. Недоговоренность, обилие местоименных указаний — вследствие этого — не раскрываются конкретно, а лишь, так сказать, эмоционально восполняются субъективными роями ассоциаций. Это все стилистические приемы, обусловленные замкнутой формой интимного рассказа. И их надо вскрыть отдельно от другой системы эмоциональных недомолвок.

А этот другой принцип — принцип своеобразного эмоционального эвфемизма⁶⁹, в определенной композиционной функции ослабления эмоционального тона, который грозными раскатами выступает лишь в конце стихотворения. Словесные выражения подбираются таким образом, что в них заключены смутные предчувствия, трагические намеки, которые звучат вначале робко и неопределенно и в дальнейшем ряде словосочетаний иногда даже контрастно затеваются. Дело в том, что в самих символах этих непосредственно ощущаемого горестного «чувственного тона» нет. Иногда он не падает на них даже со стороны последних фраз. Однако потенциально они хранят в себе силу выступить в качестве возбудителей напряженно-скорбных эмоциональных впечатлений — ввиду своей соотносительности с семантической сферой явно трагических слов. Однако эта потенциальная направленность их в эту сторону может и не реализоваться. Даже наоборот: в некоторых случаях она явно используется в целях контрастного разрешения намеков. Вследствие этого необходимо оговориться, что имя «эмоционального эвфемизма» за этим принципом словоупотребления можно урепить лишь в условном смысле.

Таким образом, в этой краткой главе — две части.

1. В речи, обращенной к «милому» или вообще к хорошо знакомому человеку, тем более в дневнике, который пишется для себя, нет

⁶⁹ Кое-какие замечания о разных формах эвфемизма см. в книге: *K. Nyrop. Das Leben der Wörter.* Leipzig, 1903.

необходимости называть все вещи их именами или их описывать, достаточно на многие из них указать, и будет понятно, кому это нужно. А другие (госп. читатели) должны догадываться о смысле таких указаний из последующих (сюда относящихся) намеков, а то просто — воспринимать их как эмоционально настраивающие аксессуары интимно-взволнованной речи, которая чужда логической определенности и точности. От этого беспорядочно-смысловая судорожность речи иногда становится еще напряженнее, еще аффективнее.

Например:

Я пришла *сюда*, бездельница,
Все равно мне, где скучать!..

Далее слегка открывается реальное содержание этого указания:

На пригорке дремлет мельница.

Однако потом опять эмоциональный комментарий к еще не описанному пейзажу:

Годы можно *здесь* молчать.
«Вечер», стр. 47

Ср.:

Как светло *здесь* и как бесприютно!
Отдыхает усталое тело...
«Вечер», стр. 28

И мнится — голос человека
Здесь никогда не прозвучит...
«Белая стая», стр. 35

Все это создает своеобразную эмоциональную гамму, впечатление встревоженной речи при обстановке и обстоятельствах, которые сначала эмоционально-непосредственно (и, следовательно, для постороннего загадочно) указываются и лишь потом как бы мозаично складываются из кусков.

Ср.:

Здесь все то же, то же, что и прежде,
Здесь напрасным кажется мечтать.
В доме, у дороги непроезжей,
Надо рано ставни запереть...
«Четки», стр. 41

Ни в лодке, ни в телеге
Нельзя попасть *сюда*...
«Белая стая», стр. 70 и т. д.

Следовательно, иллюзии полного психического «перенесения», проникновения в сферу говорящей героини никогда не может быть у читателя⁷⁰. И оттого прежде всего, что в тех стихотворениях, где аксессуары обстановки и действий обозначены указательными местоимениями и наречиями, эти слова с семантической точки зрения являются заместителями имен в их номинативной функции, т. е. для символиза-

⁷⁰ Ср. у Томсона в «Общем языковедении» главу «Внешние условия, благодаря которым слово может обозначать конкретное явление, или может иметь одно из разных значений или одну из разновидностей значения»*.

ции определенного конкретного предмета и явления. А между тем в тех случаях, когда в динамическом течении речи постепенно сбрасываются эмоционально-указательные покровы с действия, с «сюжета», содержание местоименных указаний более или менее раскрывается лишь к концу речи, т. е. к тому моменту, к которому характер восприятия уже устанавливается как напряженное ожидание разгадки. И почти всегда остается весь конкретный смысл недоуясненным; впечатление недоговоренности не исчезает, а лишь смягчается частичным раскрытием фона действия.

Для того чтобы более рельефно выставить эту черту, достаточно одного примера:

Мальчик сказал мне: «как *это* больно!»
И мальчика очень жаль.

Загадка дана. Правда, она в реплике мальчика, не в словах самой героини. И, может быть, формально удобнее было бы говорить о ней в главе «Гримасы диалога». Но по существу этот способ построения речи одинаково характерен для всех форм стиля Ахматовой. Что обозначает «*это*», не ясно никому, кроме мальчика и героини. Однако дальше речь идет — не на пояснение *этого*, а на контрастное освещение *боли* воспоминаниями о прошлом.

Еще так недавно он был довольным
И только слышал про печаль ⁷¹.

Ожидание есть, что наконец-то раскроется *это*, теперь *боль* причинившее мальчику. Но вам преподносится ссылка на ваше всеведение:

А теперь он знает *все* не хуже
Мудрых и старых вас.

Местоимение «определенного количества» (термин Г. А. Ильинско-го*) «*все*» несколько не разъясняет загадочного указания «*это*». Ведь нам — мудрым и старым — известно *все*, но кроме *того*, что скрывается под словом «*это*».

Ахматова продолжает описывать изменения внешности мальчика, происшедшие под влиянием *этого*:

Потускнели и, кажется, стали *уже*
Зрачки ослепительных глаз.

Но вот она в заключение открывает то, что «знает», и — любопытно — в форме дополнения к *приложению*, на этот раз связанному с символом «*боль*» (ср.: как *это больно*):

Я знаю: он с *болью* своей не сладит,
С *горькой болью* первой любви.
«Четки», стр. 35

Не надо думать, что на неопределенности смысла, обусловленной употреблением указательных частиц и местоимений по отношению к словесно не названным «предметам», всегда строятся загадки композиции у Ахматовой, загадки, которые в исходе стихотворения получают

⁷¹ Ср.:

Еще так недавно-странно
Ты не был седым и грустным.
«Вечер», стр. 18

путывать из контекста. И чем напряженнее круг ассоциаций, падающих на них из окружения, тем томительнее бывает и сложнее интуитивно влагаемое в эти слова содержание.

Неужели ты обидишь
 Так, как в прошлый раз?
 У тебя светло и просто.
 Не гони меня туда,
 Где под душным сводом моста
 Стынет грязная вода...

«Четки», стр. 30

А во флигеле покойник,
 Прям и сед, лежит на лавке,
 Как тому назад три года...

«Белая стая», стр. 69

Понятно, что далеко не всегда у Ахматовой «недоговоренность» этого типа обусловлена мнимо-известным значением указаний. Когда речь обращена вообще к читателю или, вернее, свободна от всяких обращений, то рассказчица, как бы маскируя свое участие в передаваемом событии, говорит об определенных, конкретных вещах, называя их собственными их именами, но зато недостаточно полно их *определяет*. И лишь к концу показываются местоимения — теперь уже «притяжательно-личного» характера, — и тогда ситуация разъясняется:

Со дня купальницы Аграфены
 Малиновый платок хранит,
 Молчит, а ликует, как царь Давид...

«Почему сие важно в пятых?» О «малиновом платке», конечно, ни у кого не возникает никаких «гнусных» подозрений (например, что он для нюхательного табаку): его охраняет имя «купальницы Аграфены» и сравнение его обладателя с ликующим царем Давидом.

Ср. параллельное место:

Или стану просить у знахарок
 В наговорной воде корешок
 И пришлю тебе страшный подарок,
 Мой заветный душистый платок.

«Anno Domini», стр. 18

Но все же малиновый платок, чтобы стать соединительным звеном романа, должен найти свою хозяйку. Ведь ясно, что речь идет не о малиновом платке вообще, а об *одном известном*. И вот теперь «верную службу служит» *местоименное* определение: *мой*.

Приду и стану на порог,
 Скажу: «Отдай мне *мой* платок».

С этой формой употребления слов — в конкретном «индивидуально-неопределенном» (термин Томсона) значении, без всяких поясняющих определений — необходимо сопоставлять и такие случаи, когда прекрасно известный рассказчице «предмет» («лицо») она — в целях тех же художественно-эффектных воздействий на восприятие — обозначает

Например:

Все, как раньше: в окна столовой
Бьется мелкий метельный снег,
И сама я не стала новой,
А ко мне приходил человек.

«Четки», стр. 75

Эмоционально-безразличные ассоциации, которые возникают при этом «индивидуально-неопределенном» обозначении лица — путем указаний на его принадлежность к породе людей (ср. подчеркнутый синтаксически контраст с этим словоупотреблением остальной символики первой строфы) резко отталкиваются последующим раскрытием содержания символа «человек» в данном его применении.

В несколько измененной формулировке близкие рассуждения пришлось бы воспроизводить и для истолкования семантических явлений в таких цитатах:

Стали ночи теплее, подгаивал снег,
Вышла я поглядеть на луну,
И спросил меня тихо чужой человек,
Между сосенок встретив одну.

«Анно Домини», стр. 66

Любопытна в этом стихотворении вообще преднамеренная затушевка психологической обстановки, создающая полную неопределенность фона действия.

Были весны и зимы, да что-то одна
Мне запомнилась только весна⁷².

2. Другой вид недомолвок, создающих загадки, состоит в словесном кружении около центрального понятия, которое остается не названным. Ряд символов, условный смысл которых уже раскрылся в ранних стихотворениях Ахматовой, затем как бы избегается поэтессой в силу определенности связанных с ними ассоциаций. Ведь в каждом из таких слов в одном можно уже заранее прочитать целую драму. И вот Ахматова под влиянием этого прибегает к символам, лишь намекающим на эти трагические слова и включенные в них значения. Она не прямо говорит о соответствующих предметах, а как бы кружится около них. Эмоциональные впечатления поэтомы то тревожно направляются в сторону трагических намеков, то — ввиду неопределенности и скрытости их — сначала как бы пробегают мимо них, чтобы затем еще ярче и смущеннее их осознать. Создаются волнующие переливы смутных предчувствий и их обманов.

Лишь один ряд примеров приведу в качестве иллюстраций. «Осень» для Ахматовой — могила любви:

⁷² Не буду останавливаться на той неопределенности, которая обусловлена новым названием всем известного «предмета», как бы в акте его нового восприятия:

А я, закрыв лицо мое,
Как перед вечною разлукой,
Лежала и ждала ее,
Еще не названную мукой.

«Белая стая», стр. 27

Муза ушла по дороге
Осенней, узкой, крутой...

Я долго ее просила
Зимы со мной подождать,
Но сказала: «Ведь здесь могила,
Как ты можешь еще дышать?»—

«Белая стая», стр. 19

пора разлук.

Естественно, что прямое указание на осенний пейзаж сразу же опережало бы сюжет и характер его развития.

И вот Ахматова лишь тайными намеками подготавливает к разгадыванию эмоционального тона и развязки встреч и свиданий. Например, в стихотворении:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались...

— смутные указания на осенний пейзаж даны лишь в рассказе о содержании разговора с «милым» и в описании боязни наводнения.

Была в Неве высокая вода.
И наводненья в городе боялись.
Он говорил о лете...

Но так как это описание не проецируется сразу в мысль об осени, а воспринимается путем непосредственного осмысления данных символов, то представление о разлуке сразу не всплывает, как неразрывно ассоциированное с ним, а лишь туманно предчувствуется.

Точно так же близость осени—разлуки описывается не непосредственно, а через намекающие на нее приметы или через эпитет к имени существительному, которое, сливаясь с определением в один символ, кажется свободным от трагической окраски:

Все сильнее запах спелой ржи...

*Иволги кричат в широких кленах,
Их ничем до ночи не унять...*

«Четки», стр. 34

Ср.:

Я слышу иволги всегда печальный голос
И лета пышного приветствую ущерб...

«Anno Domini», стр. 75

Но неожиданная ночь
Покрыла город предосенний.

«Белая стая», стр. 49

И в тайную дружбу с высоким,
Как юный орел, темноглазым,
Я, словно в цветник предосенний,
Походкою легкой вошла.
Там были последние розы...

«Anno Domini», стр. 69

Х. ГРИМАСЫ ДИАЛОГА *

Большинство стихотворений Ахматовой — выдержки из монологов, в которых развивается драма ее героини. Недостающие звенья словесных цепей, отрезки которых организуют замкнутую композицию стихотворений, угадываются по намекам, рассеянным в речи и сгущающим эмоциональные впечатления. Однако эмоциональный рисунок художественного произведения, выдержанного в строго монологической форме, при его краткости и при узости круга тем мог показаться монотонным. Правда, новеллистический «сказ», к которому прибегает Ахматова, принципиально связан с чередованием разных видов стилистических построений. Однообразия — в пределах одной целостной композиции — легко избежать здесь при посредстве причудливой архитектоники смыслов, обусловленной сменой форм стиля. Но зато грозила опасность трафарета, повторения одних и тех же пересечений словесных рядов при переходе от стихотворения к стихотворению со сходным циклом тем. И этой опасностью не избежала Ахматова.

Но она приняла против нее одну решительную меру: обратилась к помощи «диалога» как особой разновидности речи, внедрение которой в «повествование», в «монолог» могло пестро расцвечивать эмоциональную канву художественного произведения. Открылись возможности эмоциональных эффектов, которые обусловлены отношением стиля диалога к общему тону повествования и особенностям чередования реплик в диалоге, его строением.

Конечно, роль диалогической речи в структуре стихотворений Ахматовой разнообразна. И ее подробное описание поневоле приходится сократить до общей характеристики с тем, чтобы остановиться упорней на своеобразиях в построении диалога и на эстетической их значимости.

1. Иногда диалог определяет композицию стихотворения, низводя «сказ» до описания обстановочных деталей, «ремарок». Однако в таких случаях часто чередование лаконических реплик, прерывистого «разговора» в собственном смысле нет, а бывает чрезвычайно сложное сплетение элементов монологической и диалогической речи, пересечение в разных направлениях нескольких психологических и речевых плоскостей. Поэтесса одновременно может выступить и в качестве рассказчицы, набрасывающей фон действия, и участницы диалога, причем ее реплика разрастается в монолог, который вновь включает в себя куски диалогической речи (ср.: «Сжала руки под темной вуалью»). Чаше структура более проста: воспроизводится только одна «беседа» в непосредственно драматической форме, то с внедряющимися указаниями на обстановку и лица («Отрывок»), то лишь с заключительной ремаркой автора («Я пришла тебя сменить, сестра...» — «Четки», стр. 66—67), то без всяких посторонних примесей («Голос памяти», «Где, высокая, твой цыганенок?..»).

И в таких стихотворениях, где ядро составляет драматический диалог с разросшейся речью одного из участников его, необходимо различать у Ахматовой два типа. В одном из них таким участником бывает природа в своих явлениях — «шепот осенний», «кто-то во мраке дерев незримый» и т. п. Ясно, что это — лишь своеобразный прием эмоционального напряжения, так как героине приходится выслушивать повесть о своей личной драме от сочувствующей природы и откликаться на ее изъявления. В другом — более оригинальном — собеседники выступают

неожиданно-неизвестные читателю. Вопрос, или монолог одного из них, вызывающий ответную речь и сразу вводящий *in medias res*, оказывается ничем не мотивированным; общая ситуация представляется загадочной и лишь постепенно воссоздается по указаниям, рассеянным в монологе главного героя (или героини) новеллы⁷³.

Таким образом, в композиции стихотворений этого рода, как бы выпадающих из общего цикла «автобиографических записок» и монологов героини, апперцепционный фон ничем не предопределен. Слова сперва скользят по сознанию, готовые направиться то в одну, то в другую сторону и сплестись в разнородные гирлянды. Лишь по мере раскрытия ситуации устанавливается более или менее однородный характер восприятия, так сказать «постперцепция».

Те приемы художественного сплетения, те композиционно-семантические узоры, которые заполняют канву монолога, в этом цикле стихотворений вовлекаются в новую схему построения, так как каждая из составляющих диалог речей, подчиненная общим тенденциям ахматовского стиля, в то же время должна постоянно перекликаться с предшествующей ей речью или влиять на последующую.

2. В другой группе стихотворений «диалога» тоже нет совсем; «сказ» — часто с обращениями и с лирическими воззваниями, но в него внедрены «чужие» слова. Это или краткое замечание «его», которое иногда и составляет композиционный стержень стихотворения, обслаиваясь со всех сторон эмоциональными излияниями и контрастными воспоминаниями⁷⁴, или длинная «речь», монолог, направленный к героине. В последнем случае роль рассказчицы, по-видимому, должна бы сводиться к описанию обстановки и действующего лица. Так и бывает. Но Ахматова характерный для нее прием «сокрытия лица» применяет и здесь. Вследствие этого композиция стихотворения чрезвычайно усложняется: в его семантическом рисунке пересекаются два речевых плана — сказ героини и точное воспроизведение взволновавшего ее монолога; и при этом оба они первоначально даны в искаженном, так сказать, или — лучше — «обманном» эмоциональном освещении, так как, вследствие за-

⁷³ О диалогической речи * можно найти замечания, например, в книге Van Hinnekené'a, Leo Spitzer'a, Os. Laurié «Le language et la verbamanie» (Paris, 1921), в статье Л. П. Якубинского в сб. «Русская речь» (I. Пг., 1923) и в работе А. Белецкого «В мастерской художника слова» («Вопросы теории и психологии творчества», т. VIII. Харьков, 1923); (ср. также у А. М. Финкеля в брошюрке «О языке и стиле В. И. Лёнина». Харьков, 1925).

⁷⁴ Ср.:

Высоко в небе облачко серело,
Как беличья расстеленная шкурка.
Он мне сказал: *«Не жаль, что ваше тело
Растает в марте, хрупкая Снегурка».*
В пушистой муфте руки холодели,
Мне стало страшно, стало как-то смутно...

«Вечер», стр. 21

Под лампою зеленой
С улыбкой неживой
Друг шепчет: *«Сандрильона,
Как странен голос твой».*

«Четки», стр. 17

Ясно, что в обоих этих случаях словесные образы снегурки и сандрильоны — своего рода метафорические стержни, на которые нанизывается символика личных переживаний героини.

гадочности «лица», речь которого о героине повествует, эмоциональные предчувствия направляются — зигзагами — не к той разгадке, которая как бы принужденно «выбрасывается» в заключение. Так:

Три раза пытаться приходила...

Кто? — конечно, *она*. Лицо — но не названо *имя*. Вот дальше — открывается внешний облик в описании видения:

Я с криком тоски просыпалась

И видела тонкие руки

И красный (потом он стал *темным*. — В. В.)

насмешливый рот.

При кажущейся внешней определенности монолог произносится неизвестно кем. Призраком, тенью? Но чьей?

Внешнее раскрытие в намеках продолжается и дальше, сопровождаемая острым эмоциональным освещением. Но лишь в самой последней строке — в патетическом воззвании к загадочному видению — приподымается занавес над ликом (не внешне-зрительным, а внутренним) говорившей, которая теперь узнается и по действию своему, предопределенному эпитетом («*насмешливый* рот»):

О, ты не напрасно *смеялась*,

Моя непрощенная ложь!

«*Вечер*», стр. 85—86

В тех же случаях, когда в стихотворение-«сказ» внедрена единственная короткая реплика, оторвавшаяся от какого-то разговора и положенная в основу композиции, как памятный отголосок одного из явлений «жизненной» драмы героини, ее семантические роли в общей структуре целого разнообразны.

Чаще всего она раскрывает амплуа рассказчицы-героини, тот образ, в который она воплотилась на данный раз. Лишенная возможности прямо характеризовать себя, «представляться» собеседнику, героиня рассеивает в своем сказе разрозненные стилистические детали, которые оставались бы загадочно-неопределенными, если бы собеседник в обращении к ней не называл ее по «имени», сконцентрировав детали в один образ. «Имя» это — или метафора, которая затем и реализуется в судьбе героини, или название роли ее в данной «пьесе».

Например:

Друг шепчет: «*Сандрильона*,

Как странен голос твой»...

Ср. далее:

Ах, кто-то взял на память

Мой белый башмачок...

«*Четки*», стр. 17

Шутил: «*Канатная плясунья!*

Как ты до мая доживешь?»

Ср. детали:

Как мой *китайский зонтик красен*,

Натерты мелом башмачки,

Оркестр веселое играет,

И улыбаются уста.

Но сердце знает, сердце знает,

Что *ложка пятая* пуста.

«*Четки*», стр. 71

В иных стихотворениях, напротив, «замечание», врезавшееся в рассказ, создает «загадку», если оно в зачине («Мальчик сказал мне: «Как это больно»), или напротив — ее разрешает, когда оно замыкает стихотворение. Вот пример:

Со дня купальницы Аграфены
Малиновый платок хранит,
Молчит, а ликует, как царь Давид.
В морозной келье белы стены,
И с ним никто не говорит.

Был бы здесь обрыв, и все бы недоумевали о странностях «его», хранителя малинового платка. Но в заключение героиня приводит одну из реплик своего будущего разговора с ним, и дело более или менее становится ясным:

Приду и стану на порог,
Скажу: «Отдай мне мой платок».

В отдельных композициях внедряющиеся «слова» милого осуществляют острое эмоционально-контрастное сопоставление. Таково стихотворение:

Пока не свалюсь под забором
И ветер меня не добьет,
Мечта о спасении скором
Меня, как проклятие, жжет...
«Анно Доміні», стр. 40

Рисую свою участь в трагически-мрачных красках, героиня горит в огне мечты и ожидания:

Уверенно в дверь постучится
И, прежний, веселый, дневной,
Войдет он и скажет...

И вот «его» слова, раскрывая содержание мечты (то — мечта о прощении), в то же время совершенно неожиданно характеризуют и состояние героини как состояние уже простившей. И тот контраст, который эффектно подчеркивал разницу между участью ее — готовой «свалиться под забором» и лишь сердце свое бережно хранящей в ожидании минуты прощения, и представлением его — «веселым, дневным», осложняется новыми эмоциональными впечатлениями от этих слов вернувшегося «милого»:

...Довольно,
Ты видишь, я тоже простил.

Но, помимо «реплик милого», очень часто, как заключительный аккорд стихотворений, в поэзии Ахматовой звучат слова предметов «искусства и природы». Поют голоса скорбных скрипок, «за окном шелестят тополя», «говорят, смеясь, зеркала». Их короткие речи, обращенные к героине, осуществляют те же функции, что и «милого» речи. Они то контрастно замыкают речь героини, побуждая ее к иному тону «сказа» и окутывая ситуацию новыми эмоциональными нюансами:

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
«Благослови же небеса,
Ты первый раз одна с любимым».

То завершают драму контрастным сопоставлением соперниц, переключаясь с зачином рассказа героини и образуя эффектную антитезу:

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:
«Взор твой не ясен, не ярк...»
Тихо ответчу: «Она отняла
Божий подарок».

«Вечер», стр. 57

То окончательно разрешают загадку сюжета:

А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля».

«Вечер», стр. 67

3. И, наконец, есть третья группа стихотворений, где прерывистый диалог — с частым перебоем реплик — является центром художественных устремлений поэтессы. Он уже не служит целям композиционного сдвига «сказа», не составляет «конечной» прицепки и не выступает как эмоциональный импульс к «рассказу» обо всем эпизоде, с которым он связан в воспоминании героини. В этих стихотворениях диалог, входя органически в общую композицию стихотворения и осуществляя формами своего отношения к тону и содержанию «сказа» сложные эстетические эффекты, в то же время строится по особым, присущим ему самому схемам и имеет свои семантические особенности.

Но прежде чем касаться их, необходимо отвлечься от того цикла «новелл», в которых сравнительно много действия.

Здесь диалог своими прерывисто-лаконическими, взволнованными репликами — с быстрыми изломами интонаций — служит лишь пояснением действий, обостряя восприятие смены разных стадий происшествия и эмоционально освещая его течение (ср. стихотворение «Побег»). Особенный интерес представляет изучение тех стихотворений, где само действие заключено в диалоге, в чередовании реплик. И вот исследование принципов строения диалога в них должно свестись к двум проблемам: 1) к вопросу об отношении тона диалога и словесного состава его реплик к формам сказа и о сочетаниях «фраз» в пределах одной реплики; 2) к вопросу о системе чередования реплик.

1. Тон диалога обычно подготовлен сказом, в котором обозначаются аксессуарные обстановки. Но это навеянное ожидание вдруг разрушается: диалог начинается с «шаблонных» фраз, которые привычно ассоциированы с соответствующим моментом и обстановкой, и тем семантически бесцветнее, что «собеседник» бывает скрыт. Однако к этому зачину не менее внезапно прицепляется эмоционально-напряженная формула — скажем — любовного признания.

Характеризовать ответную реплику не приходится: она, как всегда у Ахматовой, контрастно-обрывна и диссонансно-лаконична:

Хочешь знать, как все это было? —
Три в столовой пробило.
И, прощаясь, держась за перила,
Она словно с трудом говорила:
«Это все, ах, нет, я забыла:
Я люблю вас, я вас любила
Еще тогда».
«Да...»

Таким образом, построение реплики сводится к склейке фраз-шаблонов из разнопредметных диалогических плоскостей. И из этих диалогических клише, неожиданно соприкоснувшихся в одном плане, рождается эмоционально-оксюморное новообразование реплики. Сходный пример представляет «реплика» умирающего «раба божия» к простившей его возлюбленной:

Хорошо, что ты отпустила,
Не всегда ты доброй была.

«Белая стая», стр. 75

В первой строке своеобразие состоит в двойственности смыслов, которые в данной ситуации могут быть вложены в слово «отпустила». С одной стороны, все фразовое сочетание может быть воспринято как одобрение отпуска на волю, и тогда вся реплика была бы шаблонно сконструированной — без установки на преобразование отдельных ее составных частей. Семантические эффекты в этом случае сводились бы к тому, что эта реплика попала в необычную обстановку. Она звучала бы странно и с новыми смысловыми ассоциациями, вобрав в себя эмоциональные отражения символики предсмертной. Но, с другой стороны, слово «отпустила» допускает, переключаясь с вопросом «ты простить не можешь?», толкование в смысле «отпусти прегрешения наши», так как ведь объект при этом глаголе не указан. И тогда вся реплика предстанет склеенной из двух разнородных частей...

Однако бывает обратное отношение: диалог *всем* своим содержанием и тоном решительно противоречит «сказу» героини, воспроизводящему аксессуару обстановки и обвевающему заранее «разговор» личными эмоциональными реакциями на воспоминание о нем. Поэтому восприятие диалога делается контрастно-противоречивым: с одной стороны, он новый смысл влагает в предшествующий рассказ героини, как бы сбрасывая маску с стыдливо прятанных слов; с другой стороны, он сам представляется не реальным, а стилизованным: за его простотой и лаконизмом чувствуется преломленность в «кривом зеркале» искусства, символистическая обобщенность *:

Стали ночи теплее, подтаивал снег,
Вышла я поглядеть на луну,
И спросил меня тихо чужой человек,
Между сосенок встретив одну:
«Ты не та ли, кого я повсюду ищу,
О которой с младенческих лет,
Как о милой сестре, веселюсь и грущу?»
Я чужому ответила: «Нет».

«Anno Domini», стр. 66

Но нужно сказать, что в большинстве случаев Ахматова не строит вновь реплики, а только переносит диалогические шаблоны контрастно из одной обстановки в другую. И эффект такого контраста кроется именно в непривычном звучании знакомых реплик в неожиданно сложной, трагической обстановке, которая своими эмоциональными отражениями совершенно преобразует восприятие этих клише, делает их страшно напряженными. Лучшим примером может служить строение

Бесшумно ходили по дому,
 Не ждали уже ничего.
 Меня привели к больному,
 И я не узнала его.

«Белая сталь», стр. 74

И вот в контраст этой трагической обстановке, близкой смерти, диалог начинает строиться в традиционных тонах «разговора» перед отъездом:

Он сказал: *«Теперь слава богу, —*
И еще задумчивей стал. —
Давно мне пора в дорогу,
 Я только тебя поджидал.

Но затем к этой реплике приклеиваются символы «предсмертного томления», однако освобожденные от всякой аффективности тона, продолжающие все ту же «задумчивую» речь:

Так меня ты в *бреду* тревожишь,
 Все слова твои берегу.

И вопрос, который должен быть вершиной трагического напряжения, звучит в том же спокойно-задумчивом тоне и даже своей синтаксической формой создает иллюзию покорной примиренности:

Скажи: ты простить не можешь?
 И я сказала: «Могу».

Но этот лаконизм базразличия получает напряженно-трагический характер от следующей за ним «сказовой» символики преобразования мира под влиянием сцены прощения:

Казалось, стены сияли
 От пола до потолка...

Таким образом, в этих случаях «творчество» поэтессы сводится к своеобразной системе мозаического складывания кусков. И этот же принцип еще рельефнее обнаруживается в перебое реплик.

2. Диалог строится таким образом, что лаконические реплики не попадают в тон друг другу. Между ними разорвана непосредственная смысловая связь или — скорее — она, с логической точки зрения, контрастно-противоречива. Собеседники смотрят вглубь друг друга, как бы поверх слов. И этот разрыв реплик, усиливающий впечатление трагического напряжения, подчеркивается описанием со стороны рассказчицы, производящей диалог, внешних эмоциональных выявлений, которыми сопровождался разговор:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
 Все, что было. Уйдешь, я умру».
 Улыбнулся спокойно и жутко
 И сказал мне: «Не стой на ветру».

«Вечер», стр. 19

Это — простейший случай, так как внешняя ситуация, обстановка диалога и его участники в своих ролях уже определились.

Но в иной композиции диалог заполняет центральную часть стихотворения. Апперцепция его еще не установилась, потому что он не прикреплен ни к какой определенной ситуации. Ахматова при этом

намеренно затушевывает истинную роль «собеседника» при подготовке к диалогу:

А ко мне приходил человек.
Я спросила: «Чего ты хочешь?»
«Четки», стр. 75

Так воспроизведен шаблонный зачин «деловой» беседы с каким-то посетителем, с одним человеком.

Однако далее начинаются необычайные скачки реплик, которые странно (и эстетически впечатлительно) противоречат шаблонно-деловому началу диалога. И опять в них характерны тональные диссонансы:

Он сказал: «Быть с тобой в аду».
Я смеялась: «Ах, напророчишь
Нам обоим, пожалуй, беду»⁷⁵.

Новосприятие готово освоиться и с этой формой диалога, отнесши его к особому разряду *causegic*.

Для *causegic*, конечно, характерны лишённые трагического колорита, скорее вызывающие комическую реакцию, «скачки» реплик, но все же в определенном направлении. И Ахматова оставляет простор для такого истолкования диалога. Поэтому-то на этот раз она не сопровождает воспроизведение разговора ясным описанием мимики, тембра голоса и т. п. условий, определяющих надлежащее восприятие значений реплик («я спросила...», «он сказал...», «я смеялась...» — вот лаконические формулы перебоя реплик).

И тем неожиданнее обрыв темы диалога и перевод его в новую плоскость. А чтобы не оставалось никакого сомнения в трагическом тоне и характере диалога, которые внезапно выступают из тени, поэтесса теперь подробно описывает и жесты, и позы, и мимику говорящего.

Но, поднявши руку сухую,
Он слегка потрогал цветы.
«Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты».
И глаза, глядящие тускло,
Не сводил с моего кольца.
Ни один не двинулся мускул
Просветленно-злого лица*.

Непопадание реплик в тон друг другу, стилизация разговора людей, будто бы не слышащих один другого, особенно рельефно обнаруживается в таком отрывке из поэмы «У самого моря»:

Сероглаз был высокий мальчик,
На полгода меня моложе.
Он принес мне белые розы,
Мускатные белые розы,

⁷⁵ Ср.:

Мы прощались, как во сне,
Я сказала: «Жду».
Он смеясь ответил мне:
«Встретимся в аду».

«Вечер», стр. 83

И спросил меня кротко: «Можно
С тобой посидеть на камнях?»
Я смеялась: «На что мне розы,
Только колются больно». «Что же,—
Он ответил,— тогда мне делать,
Если так я в тебя влюбился.
И мне стало обидно. «Глупый,—
Я спросила,— что ты — царевич?..»

Изучение принципов строения диалогической речи в новелле, еще не начатое в русской литературе, поможет раскрыть не только приемы ее сплетения со «сказом», но и те особенности, которые присущи ей, как особой разновидности художественной речи, организующей драму.

В этих «семантических набросках» я пытался наметить путь разработки некоторых, частных, но существенных вопросов символики художественной речи. Делать отсюда общие выводы я пока воздержусь. Мне не нравится «метод» широких деклараций, который все еще царит в сфере «проблем» поэтического языка. Не потому, что у меня нет «теоретического темперамента». Но вижу я: до сих пор все эти темпераменты носятся над хаосом «без руля и без ветрил». Для того чтобы работа по изучению художественной речи была действительно плодотворной и научно целесообразной, необходимо стать в русло тех лингвистических достижений, которые совместными усилиями филологов и лингвистов скоплены. Одного интереса к живой речи, языкового чутья недостаточно. Нужно общелингвистическое, методологическое «воспитание». Куда ни отнести стилистику — к лингвистике ли, к поэтике ли, как одной из историко-литературных дисциплин, — без широкой лингвистической подготовки не может быть ее научного построения. Пример налицо: несмотря на тот интерес и успех, которые встречают русские работы по изучению поэтического языка, их научная ценность в большинстве случаев сомнительна (например, работы В. М. Жирмунского, Л. Гроссмана и др.). Даже книжка Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка», в которой автор пытался при конкретном толковании семантических вопросов опираться на некоторые лингвистические труды по семасиологии (Вундта, Розвадовского, Бреая, Розенштейна), при интересности отдельных иллюстраций не блещет ясностью и широтой общего лингвистического кругозора. Систематическая классификация материала, углубленный анализ отдельных сторон поэтической речи, не «рассуждения», а индуктивные построения на крепком фундаменте научно подобранных фактов, перенос на почву художественной речи тех методологических исканий, которые характеризуют современное движение лингвистической мысли, — вот неотложные задачи стилистики. Лишь как на призыв к их осуществлению, я смотрю на свои «наброски», которые с большими колебаниями выпускаю в свет.

ПРИЛОЖЕНИЯ



ГОГОЛЬ И ДОСТОЕВСКИЙ

Гоголь и Достоевский большинству историков литературы, которые руководились преданием, рисовались связанными узами тесного литературного родства — отца к сыну. Во всех учебниках Достоевский неизменно повторял чужую фразу: «Все мы вышли из гоголевской «Шинели», и образы Макара Девушкина и Якова Голядкина выводились непосредственно из Акакия Акакиевича Башмачкина и Аксентия Ивановича Поприщина. Переверзев в своих книгах «Творчество Гоголя» и «Творчество Достоевского» эту традиционную точку зрения развил до абсурда, и «Записками сумасшедшего» оказались почти все сочинения Достоевского. Поэтому вполне естественно было появление антитезиса: вслед за Страховым В. В. Розанов заговорил о борьбе Достоевского с Гоголем*. Развитием и обоснованием этой мысли является брошюра Ю. Н. Тынянова «Гоголь и Достоевский. (К теории пародии)».

Содержание книжки Ю. Н. Тынянова распадается на две части**, причем вторая («Фома Опискин и «Переписка с друзьями») должна служить «иллюстрационным материалом» к общим построениям первой. Архитектоника первой главы («Стилизация — пародия») беспорядочна. Вслед за определением литературной преемственности как «разрушения старого целого и новой стройки старых элементов» Ю. Н. Тынянов бегло касается вопроса о сходстве с произведениями Гоголя первых вещей Достоевского, в которых он склонен видеть стилизацию, игру «гоголевским стилем», но не «подражание» Гоголю. От стилизации к пародии — один шаг, потому что и там и здесь «за планом произведе-

ния стоит другой план, стилизуемый или пародируемый». Естествен и легок для Достоевского переход от стилизации к пародии на сочинения Гоголя, потому что «была с самого начала черта у Гоголя, которая вызывала на борьбу Достоевского, тем более что черта эта была для него крайне важна; это — «характеры», «типы» Гоголя».

«Характеры», «типы» Гоголя — это маски, резко определенные, не испытывающие никаких «переломов» или «развитий». Дело в том, что Гоголь, широко пользуясь системой вещных метафор, «мертвую природу возводит в своеобразный принцип литературной теории». Поэтому и в живописании людей основной прием Гоголя — прием маски. Маска может быть вещной (одежда, подчеркнутая наружность) и словесной (реализованная метафора — «Нос», «Коробочка», или фонетическая маска — «Акакий Акакиевич»), которая легко раздвигается (Бобчинский — Добчинский, дядя Митяй — дядя Миняй; имена с хиастическим расположением составных частей, или с «инверсией», по неправильной терминологии автора, — Кифа Мокиевич и Мокий Кифович).

Вследствие такой важности словесной маски приобретают решающую роль — сначала чисто артикуляционную, а потом и композиционную (Пульпултик, Люлюков, Иван Иванович — Иван Никифорович и т. п.) — звуковые повторы, и словесный знак часто служит у Гоголя исходным пунктом построения маски и ее движений (свидетельство Д. А. Оболенского)***.

Маски могут быть либо комическими, либо трагическими.

В высоком трагическом плане (даже в

книге «Избранные места из переписки с друзьями») Гоголь применяет тот же основную прием, систему вещных метафор, маски. Но сила этого приема — в ошутимости невязки между двумя образами, рождающей комическое восприятие. Поэтому применение этого приема в «Переписке с друзьями» к морально-религиозной и политической области было воспринято как незаконное и обусловило неуспех книги. Между тем именно этим приемом маски объясняется картина того чудесно-легкого преобразования жизни, которая рисовалась Гоголю («смена масок»).

С этими «типами» Гоголя, превратившись в маски, вступает в борьбу Достоевский. Ему казалось «неправдоподобным, да, пожалуй, и неинтересным наполнять романы одними типами». «Писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ordinарностями...» По мнению Ю. Н. Тынянова, Достоевский создавал эти «оттенки», широко применяя контрасты. «Характеры Достоевского контрастны прежде всего». Контрасты обнаруживаются в речах действующих лиц, в художественной организации отношений между сюжетом и характерами («Преступление и наказание») и объясняют применение эпистолярной формы, свойства которой Достоевский перенес в контрастный распорядок глав и диалогов своих романов.

Но, отмежевываясь от «типов» Гоголя, Достоевский пользуется его словесными и вещными масками. (Ср. употребление гоголевских имен — Катерина в «Хозяйке», Петрушка в «Двойнике».) Наружности Свидригайлова, Ставрогина, Ламберта — подчеркнутые маски. И все же эти приемы сами по себе не обязательны для Достоевского. «Это объясняет нам пародированье Гоголя у Достоевского: стилизация, проведенная с определенными заданиями, обращается в пародию, когда этих заданий нет». Уже в «Бедных людях» пародирована в одном отрывке из сочинения «Петли» Ратазьева «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Но скрытой оставалась пародийность «Села Степанчикова». И Ю. Н. Тынянов доказывает во второй главе своей

книжки, что один из героев «Села Степанчикова» — характер пародийный, материалом для пародии послужила личность Гоголя; речи Фомы пародируют гоголевскую «Переписку с друзьями».

В этом указании и заключается, несомненно, главный интерес книги. Уже бродившая в литературных кругах мысль о связи речей Фомы Опискина с «Перепиской» Гоголя * здесь впервые высказана печатно и обоснована. Автору не удалось доказать, что Фома Опискин — пародированный Гоголь. Напрасно он, сгущая краски, утверждает, будто «во всех мелких подробностях выдержан быт Гоголя», напрасно сопоставляет наружность Фомы с наружностью Гоголя — сходство слишком общее **. «Нещечко» — говорится не только о Фоме: в «Двойнике» так называет Голядкин Владимира Семеновича ***. Напрасно введены сопоставления с письмами Гоголя: они совершенно не характерны и не дают никакого материала. Слишком механично описание приемов «словесной пародии» в «Селе Степанчикове»: без сопоставления со стилем предшествующих произведений Достоевского они носят характер случайных указаний, — например, нельзя видеть в «нагнетании» («вы самолюбивы, необъятно самолюбивы») пародированья Гоголя. «Бедные люди» Достоевского начинаются фразой: «вчера был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив».

Но Ю. Н. Тынянов твердо обосновал то положение, что материал для создания «огромного типического характера» Фомы Фомича дала, между прочим, и «Переписка» Гоголя. И это — его неотъемлемая заслуга ****.

Что же касается общих замечаний Ю. Н. Тынянова о приемах творчества Гоголя и Достоевского, то они имеют меньшую ценность, хотя и среди них встречается много интересных и метких наблюдений. Сопоставление первых произведений Достоевского с сочинениями Гоголя очень общее и не идет далее указаний современной их появлению критики. Есть неточности: трудно согласиться с утверждением, будто «Хозяйка» несравненно ближе к Гоголю, чем «Двойник». Ха-

рактистику стиля «Хозяйки» — инверсированные местоимения, параллелизмы с непомерно развитою второю частью и т. п. — можно применить и к «Двойнику» (ср. сравнение Голядкина с человеком, стоящим над стремниной; Голядкина-младшего с человеком в чужом платье и т. д.*). Более прав Белинский, который увидел в «Хозяйке» лишь немного подблгнутого Гоголя**.

«Теория масок» малооригинальна. Она идет от Розанова и Б. М. Эйхенбаума*** («действующие лица — окаменевшие позы»). Ближайшая предшественница Ю. Н. Тынянова в этом отношении — А. Векслер****, которая на страницах «Жизни искусства» (1919, № 289) напечатала статью «Маски». Здесь она доказывала, что Дон Жуан, Фауст, Скупой рыцарь, Гарпагон, Плюшкин и т. д. (все, кого мы называем типами) — маски, застывшие раз и навсегда. Любопытно далее указание, что к маскам иногда приклеиваются надписи, например, у Соллогуба — одного из учеников Гоголя.

И я думаю, что А. Векслер более права, чем Ю. Н. Тынянов, истолковывая словесные знаки как после наклеенные ярлыки, а не как исходные пункты сюжетных построений. По крайней мере, у Гоголя иногда словесной маской лишь закреплялось построение характера: тот же Д. А.

Оболенский рассказывает, со слов Гоголя, как Гоголь и Языков, «ложась спать, забавлялись описанием разных характеров и *засим* придумывали для каждого соответственную фамилию»*****.

Очень интересны замечания Ю. Н. Тынянова о контрастной разработке характеров у Достоевского. Но, слишком обобщая материал, грозят сделаться неправильными. Для подтверждения своей мысли о том, что, борясь с «типами» Гоголя, Достоевский пользуется его словесными и вещными масками, Ю. Н. мог бы привлечь гораздо больше материала: вместо того чтобы возводить генеалогию Фердыщенко к Крутотрыщенко, Ю. Н. Тынянов мог бы указать целый ряд чисто гоголевских имен у Достоевского: Крестьян Иванович, немка Каролина Ивановна, господа Басаврюковы в «Двойнике», Петр Иванович («деловой человек» у Гоголя) в «романе в 9 письмах» и т. д. Но едва ли эти заимствованные имена нуждаются в том истолковании, которое придает им Ю. Н.

Подчеркивая свои несогласия с книгой Ю. Н. Тынянова, я отнюдь не хочу умалить ее ценности: в ней поставлено много интересных вопросов, которые нуждаются в неспешном и спокойном решении, и доказана пародийная связь «Села Степанчикова» с «Перепиской с друзьями» Гоголя*****.



В. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Изд. «Опояз». Пб., 1921, 107 стр.

Вопрос о приемах построения художественных произведений — один из основных в поэтике. Его решение зависит от изучения двух сторон в организации художественного материала: 1) способов использования синтаксических схем разговорного или литературно-книжного языка в поэтическом творчестве того или иного художника слова и способов упорядоче-

ния, оформления их под влиянием komponующих факторов поэтического языка: эвфонического, ритмического, мелодического и др.; 2) приемов сцепления или распределения в пределах одного художественного целого крупных композиционных частей, развивающих отдельные мотивы. Первая задача подлежит ведению стилистики, именно той главы ее, которая носит

название «композиции», вторую стремится всесторонне рассмотреть самостоятельная часть поэтики — «архитектоника»*.

Так как оба эти отдела науки о поэтическом творчестве не располагают почти никакими подготовительными историко-литературными или лингвистическими разысканиями, посвященными изучению этих вопросов в творчестве отдельных поэтов, то вполне понятно, что и попытка установить какие-нибудь общие принципы «композиции лирических стихотворений» должна быть заранее обречена на неудачу.

Проф. В. М. Жирмунский, который систематизировал все найденные им у своих предшественников указания на приемы композиции лирических стихотворений и пополнил их самостоятельными наблюдениями, впал в одну существенную ошибку, которая значительно понижает ценность его работы: он забыл, что «композиция» — часть стилистики, которая каждое явление стиля изучает с двух точек зрения — строения (форма) и значения, т. е. морфологической и семасиологической. И странно звучит заявление В. М. Жирмунского: «Мы имеем в виду прежде всего описание, т. е. морфологию композиционных приемов, независимо от их стилистической функции» (стр. 36 **). Вне сти-

листической функции не существует никаких композиционных приемов, а есть механические повторения слов и фраз в начале каждого словесного ряда («анафора» — «скреп»), в конце («эпифора» — «концовка»), в конце первого ряда и в начале второго («эпанастофа» — «стык»), в начале первого и в конце второго («эпаналепсис» — «кольцо»).

Строгую и стройную классификацию таких словесных повторений, значительно пополняющую установленные риторикой их виды, но не выясняющую художественного смысла их, и представляет труд В. М. Жирмунского. Особенно много места в нем занимает описание различных видов анафорического построения.

Таким образом, поставленную себе задачу В. М. Жирмунский выполнил образцово, пустив в научный оборот свежий и новый материал, привлекая исследования иностранных ученых и придав большую четкость существовавшей в риторике морфологической классификации словесных повторений в лирических стихотворениях на фоне общего анализа их синтаксической структуры.

Но в самой постановке задачи сказано недостаточно отчетливое представление о методах «поэтической лингвистики»***.



Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. набросок первый. 1921 г. Типография «Политика» в Праге, 68 стр.

Задача работы Р. Якобсона — дать описание поэтического языка Виктора Хлебникова. По мысли автора, его брошюра «рабочий эскиз типа диалектологических заметок «об особенностях». В действительности же к заметкам «об особенностях» языка Хлебникова здесь присоединены размышления о задачах «науки о литературе», о методах исследования поэтического языка, о литературном приеме и его мотивировке.

Исходя из мысли, что «поэзия есть язык в его эстетической функции» и что «наука о литературе, если хочет стать наукой,

принуждается признать прием своим единственным «героем», Р. Якобсон настаивает на необходимости в историко-литературных изысканиях придерживаться методов лингвистики. Основной путь науки о языке — это путь от настоящего к прошлому, от наблюдений над живой речью к заключению о тайнах окаменелой структуры языка былых периодов.

В поэтическом языке современности яснее выступают три момента, без установок которых немислимо лингвистическое изучение, — «наличная поэтическая традиция, практический язык настоящего

и предстоящая данному проявлению поэтическая тенденция».

При изучении языка поэтов прошлого все эти три момента — искомые и трудно определяемые величины.

Так ссылками на методы диалектологии обоснован интерес к языку современных поэтов, и наука о литературе подменена поэтической лингвистикой, которая, как ясно и без анализа языка Хлебникова, сделанного Р. Якобсоном, совсем не покрывает понятия истории литературы.

Вместе с тем необходимо пожалеть, что автор не задумался глубже над принципиальным различием двух отделов лингвистики — диалектологии, которая изучает языковые шаблоны, характеризующие тот или иной диалектический коллектив, и стилистики, которая исследует индивидуально-творческие системы употребления и расположения слов в их преемственности и взаимодействии, не создавая абстракций более широких, чем «стиль школы».

Несмотря на отсутствие строгой классификации материала и на явную склонность к эстетике футуризма, в описании языка Хлебникова виден опытный и знающий лингвист с уклоном к фонетическим изысканиям, но без большого интереса к синтаксису и семантике, как и следует ожидать от сторонника футуристической эстетики, стремящейся, как к пределу, к заумной речи.

Понятие о слове как одном из звеньев в цепи психических ассоциаций затуманено. Попытки установить пути движения словесных и образных ассоциаций в поэтическом «языковом мышлении» Хлебникова не сделано.

Композиция его произведений, т. е. способы расположения слов и изменения синтаксических схем под влиянием художественно компоноющих факторов (эффо-

нического, ритмического и др.), — не разъяснена в достаточной мере.

И все же, несмотря на фрагментарность изложения, работа Р. Якобсона в той части, которая описывает язык Хлебникова на фоне языка внутренне сродных ему поэтов, заслуживает внимания и признания.

Но как только от этой темы Р. Якобсон уклоняется в сторону построения общих принципов теоретической поэтики, из лингвиста он превращается в дилетантствующего субъективиста, который подгоняет под формально-логические схемы, к тому же нередко заимствованные извне, например, у Потебни, разнородные по своему семасиологическому характеру факты. Например, сопоставлены как проявления одного «приема» — «прибакулочка» («квашня женщину месит, и я усмехнул, а квашни не понравилось, она хватит печь из лопаты, хотела ударить, я через штаны скочил...») и отрывок из «Невского проспекта» Гоголя («Все пред ним окинулось каким-то туманом; тротуар неся под ним; кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы; мост растягивался и ломался на своей арке...»). Едва ли лингвист признает эти словесные построения однородными.

Вместе с тем на пути к широким теоретическим обобщениям Р. Якобсон потерял свою методологию.

И «временам Пушкина», например, он приписывает свое восприятие стихов Ломоносова:

Брега Невы руками плещут,
Брега Балтийских вод трепещут.

Смею его уверить, что этот «ломоносовский троп» не был «дерзостным» и «во времена» Ломоносова. Это — обычная для Ломоносова реминисценция из Псалтыри: «рѣки восплещутъ рукою вкупе...» (97, 8).

РАННИЕ РАБОТЫ В. В. ВИНОГРАДОВА ПО ПОЭТИКЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1

Виктор Владимирович Виноградов родился в 1895 г. в Рязани. Среднее образование он получил в Рязанской духовной семинарии, давшей ему основательную подготовку в области церковно-славянского языка и литературы, что немало способствовало пробуждению в нем интереса к филологии. После окончания семинарии он приезжает в Петроград и продолжает образование одновременно в двух учебных заведениях. «Высшее образование,— писал он в автобиографии, датированной 25 октября 1924 г.,— получил в Историко-филологическом и Археологическом институтах. Конференцией Историко-филологического института был оставлен в нем для подготовки к профессорскому званию по кафедре истории русского языка и народной словесности с 1918 г., но через год, по предложению А. А. Шахматова и Н. М. Каринского, был выбран на ту же должность при Петроградском университете. Советом Археологического института удостоен золотой медали за сочинение «Об языке и орфографии «Жития Саввы» по пергаменной рукописи XIII в.»¹ и вслед по окончании этого института единогласно избран ассистентом по кафедре славяно-русской палеографии. С 1919 г. состоял преподавателем I (бывш. Женско-

го) педагогического института по истории русского языка и по методике его преподавания. В 1920 г. выбран профессором Археологического института по кафедре истории русского языка. С 1921 г. состоял преподавателем Петроградского (ныне Ленинградского) государственного университета»².

Но главная научная деятельность Виноградова 1920-х годов была связана с Разрядом словесных искусств Государственного института истории искусств в Петрограде, где он состоял сначала (с осени 1921 г.) научным сотрудником I-го разряда³, затем был избран (8 марта 1924 г.) действительным членом⁴, а с осени 1925 г. и до 1929 г. был председателем Секции художественной речи института⁵.

Отдел (первоначально — факультет, затем — разряд) словесных искусств Государственного (ранее — Российского) института истории искусств, существовавшего с 1912 г., был открыт в ноябре 1920 г.⁶ Этот Отдел и вскоре (в апреле 1921 г.) организованное при нем Общество изучения художественной словесности были

¹ Тема сочинения, очевидно, была предложена Шахматовым — см. список его тем 1913/14 гг. («Известия ОРЯС АН», 1920, т. 25. Пг., 1922, стр. 331). Оpubл.: В. В. Виноградов. Заметки о лексике «Жития Саввы Освященного». — «Сб. статей в честь А. И. Соболевского». Л., 1928; он же. Орфография и язык «Жития Саввы Освященного» по рукописи XIII в. — В сб.: «Памятники древнерусской письменности». М., 1968.

² «Curriculum vitae В. В. Виноградова». — ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 2, ед. хр. 55, л. 106. Сохранилась еще одна автобиография В. В. Виноградова этого же времени с незначительными стилистическими отличиями от публикуемой (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 1, ед. хр. 153, л. 16).

³ Отношение в Ученый совет ГИИИ от 8 сентября 1924 г. — ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 2, ед. хр. 55, л. 96.

⁴ ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 1, ед. хр. 153, л. 9.

⁵ «Поэтика. Временник Отдела словесных искусств», I. Л., 1926, стр. 156.

⁶ Научным заседанием 25-го (по другим данным — 28-го) ноября 1920 г. См. «Краткий отчет о деятельности Российского института истории искусств». — *Задачи и методы*, стр. 220. Ср.: ГИИИ 1927, стр. 43.

весьма оригинальными образованиями в истории русской филологической науки.

Отдел с самого начала мыслился как особое учреждение, со своими специфическими задачами, отличными от задач филологических факультетов университетов. В «Объяснительной записке» к проекту нового факультета говорилось: «До сих пор изучение литературных памятников страдало от беспринципного электизма методов: поэтическое произведение рассматривалось то как материал для мировоззрения, то как культурно-исторический фактор и т. д. Благодаря такому подчинению науки о литературе внеположным задачам и методам других наук (философии, психологии, истории духовной культуры) оставалась неясной самостоятельная задача истории литературы как науки, ее особый метод и, тем самым, ее право на свое отдельное место в ряду других научных дисциплин. Новейшие работы по методологии показали, что, соответственно особому характеру изучения предмета (литературного произведения) как объекта эстетического, метод истории литературы должен быть методом историко-эстетическим, т. е. история литературы должна строиться по тем же принципам, как и другие отделы истории искусств [...] Основной научной работы в университете всегда являлось и должно являться филологическое изучение литературного памятника, т. е. изучение и критика его текста, датировка, интерпретация, внутренняя история самого памятника. К этим филологическим задачам присоединяются задачи исторические: литература рассматривается как один из фактов исторической жизни в ряду других культурно-исторических дисциплин и в связи с другими фактами духовной и материальной культуры (религиозными, философскими, общественно-политическими, социально-экономическими). Институт искусств, согласно своей особой задаче, должен подходить к литературе как к словесному искусству. Предметом изучения являются здесь, как и на других факультетах Института, художественные (в данном случае — поэтические) приемы в их историческом развитии и история художественного (поэтиче-

ского) стиля как замкнутого единства или системы художественных приемов»⁷.

Отдел словесных искусств стал своего рода колыбелью новейшей теоретической поэтики в отечественной науке. Он собрал таких крупнейших ученых старшего поколения, как В. Н. Перетц, Ф. Ф. Зелинский, И. Ю. Крачковский, В. М. Алексеев, и молодых — В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский, Г. А. Гуковский, С. Д. Балухатый, С. И. Бернштейн. Заканчивался бурный период летучих опоязовских брошюр, и в Институт пришли В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов (их коллега по Разряду — Б. М. Энгельгардт — уже писал книгу «Формальный метод в истории литературы»). Трудно назвать другое время в истории русской филологии, когда в стенах одного научного учреждения столько блестящих исследователей собиралось разом.

Особенностью работы ГИИИ была строго действовавшая система докладов и диспутов; в качестве докладчиков и диспутантов часто выступали гости. (Почетными членами ГИИИ по Отделу словесных искусств были О. Вальцель, Ф. Саран, Э. Сиверс.) Все работы, изданные Институтом, прошли через обсуждения на заседаниях. В виде докладов были прочитаны работа первого декана факультета В. М. Жирмунского «Задачи поэтики» (на открытии факультета) и его «История рифмы»; на заседаниях докладывались основные положения книги Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка», Б. М. Эйхенбаума — «Мелодика стиха», главные работы по стиху Б. В. Томашевского, «Лингвистический анализ стихотворения Пушкина «Воспоминание» Л. В. Щербы, изыскания С. Д. Балухатого в области драматургии Чехова и др.

Основные положения всех работ Виноградова этого периода также были доложены им на заседаниях в институте и большинство из них институтом же были изданы: книги — «Этюды о стиле Гоголя» (1926) и «Эволюция русского натурализма» (1929), важнейшие теоретические

⁷ *Задачи и методы*, стр. 219—220.

статьи — «Проблема сказа в стилистике» (1926) и «К построению теории поэтического языка» (1927).

2

Проблематика и задачи ГИИИ были чрезвычайно близки собственным филологическим устремлениям Виноградова.

Свою работу в науке он начал в двух направлениях — как историк религиозных движений и как историк языка. Первая его монография, опубликованная (частично) в 1917 г., была посвящена одной из важнейших проблем русского раскола⁸, вторая, выполненная в качестве магистерской диссертации под руководством акад. А. А. Шахматова, — исторической фонетики⁹.

Однако ни то, ни другое «академическое» направление не стало главным для его последующих научных занятий (хотя оба и оказались для них очевидно влиятельными). В первый же год по завершении диссертации он обращается к области иной — к поэтике.

На Западе возникновение поэтики в ее современном понимании относится к началу XX в. и своим первоначальным импульсом обязано искусствознанию, где широ-

кие формальные штудии начались гораздо раньше. Работы Флешенберга, Штриха, Вальцеля были бы невозможны до Фидлера, Гильдебранда, Вельфлина. В России после грандиозных, но незавершенных построений Потебни и Веселовского вопросы поэтики попали в сферу журнальной критики — сначала символистской, затем околуфутуристской. К 1920-м годам самой активной — и вызывавшей наибольшие споры — была формальная школа. Все сколь-нибудь значительные направления в изучении литературы — индивидуальные или групповые — соотносились с нею, соглашаясь, принимая частично, полемизируя, отрицая полностью или отрицая частично.

Влияние формальной школы на раннего Виноградова усматривается в проявлении общего его подхода к литературе как имманентному ряду, усвоении некоторых терминов и понятий (ставших, впрочем, скоро — особенно после выхода первого издания книги Б. Томашевского «Теория литературы. Поэтика». Л., 1925, — общим достоянием) — таких, как «канонизация», «мотивировка», «доминанта». На изучение Виноградовым различных форм повествовательного сказа воздействие оказала известная статья Б. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919)¹⁰.

⁸ «О самосожжении у раскольников-старообрядцев (XVII—XX вв.)». — «Миссионерский сборник». Рязань, 1917, № 1—2. Приложения, стр. 1—16; № 8—9, стр. 17—24. См. о ней: А. Н. Робинсон. Забытые работы В. В. Виноградова. — «Русская литература», 1971, № 1, стр. 164—167; он же: Титульный лист первой монографии В. В. Виноградова. — В сб.: «Исследования по славянской филологии». Изд-во МГУ, 1974, стр. 287—289.

⁹ «Исследования в области фонетики севернорусского наречия. Очерки из истории звука «ять» в севернорусском наречии». — «Изв. Российской Акад. наук», ОРЯС. Пг., 1919, т. XXIV, кн. 1, 2; то же — отд. оттиск: Пг., 1923. Отзыв Шахматова о Виноградове как одном из талантливейших молодых ученых см. в публикации: М. А. Робинсон. Документы из архива А. А. Шахматова (А. А. Шахматов и Виноградов). — В кн.: «Материалы научной студенческой конференции», вып. II. Московский гос. историко-архивный ин-т. М., 1970, стр. 54—59.

¹⁰ Признанием факта такого влияния можно считать то, что во второе издание своей статьи о «Двойнике» Виноградов ввел ссылку на эту работу Эйхенбаума — в ту часть статьи, где рассматриваются «смена ровного течения эмпирически построенных фраз комического оттенка местами лирического подъема с чередованием напряженных интонаций и декламационно-патетических периодов», а также «приемы звуковой игры» (см.: Достоевский. Статьи и материалы (Сб. 1). Пг., 1922, стр. 229 — и ср. стр. 118 наст. изд.). Ср. ссылки на эту же статью в первой историко-литературной работе Виноградова (1920) о повести Гоголя «Нос» (стр. 5). «Странно, но выходит так, — размышлял Б. Эйхенбаум в своем дневнике, — что из моей «Мелодики» возник Серг[ей] Игн[атьевич] Бернштейн, а из статьи о «Шинели» — Виноградов» (запись от 29 ноября 1925 г. — ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 245). О влиянии

Вместе с тем это влияние нельзя преувеличивать. Виноградов шел рядом, самостоятельно нацеленный на те же проблемы; обращаясь к тем же источникам — немецкому искусствознанию и поэтике начала XX в.¹¹, Соссюру¹², Бодуэну де Куртэнэ,— он приходил к сходным решениям. Но круг его лингвистических учителей был шире — его образовывали и А. Потебня и А. Шахматов, и А. Соболевский, и С. Карцевский, и Л. Щерба, не

на него этой работы Эйхенбаума Виноградов говорил в устной беседе автору настоящей статьи весной 1963 г.

¹¹ «Наша отечественная концепция поэтики,— писал он много лет спустя,— развивалась параллельно с концепциями западноевропейского типа — школы К. Фосслера, Л. Шпитцера, Оск. Вальцеля и др.— и самостоятельно от них, хотя иногда и считаясь с их результатами» (В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, стр. 176). Ср. замечание Б. Эйхенбаума, что в области изучения поэтики прозы отечественные ученые «были начинателями, если не считать некоторых западных работ, совпадавших с нами по отдельным наблюдениям над материалом <...> но далеких от наших теоретических проблем и принципов» (Б. Эйхенбаум. Литература. Л., 1927, стр. 134).

¹² Виноградов воспринимался наряду с Г. О. Винокуром как один из первых русских «соссюрианцев». Ср. характерное для начала 30-х годов редакционное предисловие к его книге «О художественной прозе»: «Все основные работы В. Виноградова дают основания причислить его к той лингвистической школе абстрактного нормативизма <...> основоположником которой был де Соссюр и которая достаточно широко известна под именем женевской лингвистической школы» (В. В. Виноградов. О художественной прозе. М.—Л., 1930, стр. 4). «Последователем женевской школы» он назван и в обзоре новейших течений лингвистической мысли на Западе В. Волошинова («Литература и марксизм», 1928, № 5, стр. 126; ср. в кн.: В. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., 1930). Отношение Виноградова к Соссюру, впрочем, не было однозначным — ср. его замечания о том, что соссюровская антитеза *langue — parole* «не может подвести исследователя к проблеме языка литературно-художественных произведений (В. Виноградов. О художественной прозе, стр. 4).

говоря уж о многих — иногда неожиданных — именах второго ряда русской филологической науки¹³.

Именно в этом кругу историков языка и историков культуры Виноградов воспринял тот напряженный историзм, который до конца станет основой его научного метода во всех сферах его филологических устремлений¹⁴. И его первые упреки формалистам были — в небрежении исторической перспективой при рассмотрении явлений литературы, во внеисторическом субъективизме. Главный недостаток центрального опоязовского понятия «прием» он видел прежде всего в опасности «стать внеисторической отвлеченной нормой»¹⁵. Высоко ставя статью Эйхенбаума о «Шинели», Виноградов, однако, добавляет: «Б. М. Эйхенбаум не оценил исторической остроты художественного замысла переработанной «Шинели» («Школа сентиментального натурализма», стр. 159). Через сорок лет, высоко оценивая работы Тынянова о Пушкине и считая, что они открыли «широкие <...> перспективы литературной науки», Виноградов при этом не может не отметить неполноту исторической картины, приводящую, по его мнению, к односторонности: «Исследование Тынянова «Арханглы и Пушкин» не

¹³ «Больше всего я занимался,— писал Виноградов в автобиографии 1946 г.,— под руководством профессоров С. К. Булича, Н. М. Каринского, Д. К. Петрова, Ф. Ф. Зелинского, А. В. Никитского, А. К. Бороздина, М. И. Ростовцева, Н. П. Лихачева, С. Ф. Платонова и И. А. Шляпкина» (Научн. б-ка им. А. М. Горького МГУ). Наибольшее влияние, как неоднократно печатно и изустно заявлял Виноградов, на него оказали А. А. Шахматов и Л. В. Щерба.

¹⁴ В воспоминаниях конца 1960-х годов, определяя свое место среди направлений и группировок литературной науки 1920-х годов, Виноградов, в частности, говорил, что историзм — «это, между прочим, то, что отдаляло меня от всех групп» (Из истории поэтики, стр. 271).

¹⁵ В. В. Виноградов. О литературной циклизации, стр. 52 наст. изд. В дальнейшем ссылки на статьи, вошедшие в настоящее издание, даются в тексте — в скобках, с указанием страницы.

дает полной картины истории пушкинской поэзии за первые три десятилетия XIX в. <...> Этот вопрос до сих пор еще во всем своем объеме и исторической сложности не исследован»¹⁶.

Этот же упрек Виноградов предъявляет и современным исследователям поэтической речи, опирающимся на работы 1920-х годов: «Необходимо твердо помнить, что поэтическая речь (так же как и все другие категории в области словесного творчества) — категория историческая <...> В настоящее время сущность и структура поэтического языка или поэтической речи обычно изучаются и объясняются в статическом и внеисторическом плане»¹⁷.

Существеннейшим отличием позиций Виноградова от позиций и от самого научного стиля формальной школы (и это, несомненно, связано с началом его научной биографии) было отсутствие у него того позитивистского отрицания общих философско-эстетических подходов, которое составило важную часть теоретической платформы Опояза (ср. констатацию Тынянова: «Мы обошлись без «гейста» немцев...»¹⁸); метафизические построения А. Потебни, К. Фосслера, А. Шопенгауера, Б. Кроче были объектом пристальнейшего его внимания¹⁹, как и работы его коллег

и соотечественников — Б. Энгельгардта, Г. Шпета, Т. Райнова, М. Бахтина²⁰. Оценивая впоследствии работы участников Опояза, Виноградов сочувственно цитировал Вяч. Иванова, считавшего невозможным построение поэтики в рамках формальной школы именно из-за отсутствия историко-философских предпосылок: «...Самая тщательная и остроумная разработка словесного материала, достаточного для освещения лишь отдельных частных явлений в жизни слова при отсутствии как философского анализа их, так и исторической перспективы, не оправдывает притязания заложить основы новой, «научной», точнее — эмпирической, поэтики»²¹.

тию академика В. В. Виноградова». М., 1965. Оценку Виноградовым философско-лингвистических позиций Потебни см. в работах: В. В. Виноградов. К построению теории поэтического языка. — «Поэтика», III. Л., 1927; *его же*: А. А. Потебня. — «Рус. язык в школе», 1938, № 5—6 (вошло в кн.: В. В. Виноградов. Избранные труды. Исследования по русской грамматике. М., 1975); *его же*. Современный русский язык. Вып. I. М., 1938; *его же*. Учение А. А. Потебни о стадийности развития синтаксического строя в славянских языках. — «Вестник МГУ», 1946, № 3—4; *его же*. О IV томе «Из записок по русской грамматике А. А. Потебни». — «Труды Ин-та рус. языка АН СССР», т. I. М., 1949; *его же*. Из истории изучения русского синтаксиса (от Ломоносова до Потебни и Фортунатова). М., Изд-во МГУ, 1958; *его же*. О теории художественной речи. М., 1971.

²⁰ О близости некоторых своих общих принципов к школе Г. Шпета В. В. Виноградов говорит в статье «К построению теории поэтического языка». Ср. также в его кн.: «О художественной прозе», — стр. 29, 54, 62, 101—105 (там же — о М. Бахтине, стр. 33). В своих воспоминаниях Виноградов говорил о плодотворности для него шпетовского разделения понятий «система» и «структура» (*Из истории поэтики*, стр. 265; см. комментарий к статье «К морфологии натурального стиля»).

²¹ Вяч. Иванов. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова. — Цит. по кн.: В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, стр. 177.

¹⁶ В. В. Виноградов. О трудах Ю. Н. Тынянова по истории русской литературы первой половины XIX века. — «Русская литература», 1967, № 2, стр. 86; то же во вступительной статье в кн.: Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., «Наука», 1968, стр. 11—12.

¹⁷ В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, стр. 162. О взглядах Виноградова в 20-е годы на теорию поэтического языка см.: М. R. Mayenowa. Rosyjskie prognozycje teoretyczne w zakresie form poetyckich (1916—1930). — В. сб.: «Rosyjska szkola stylistyki». Warszawa, PIW, 1970, str. 46—49.

¹⁸ Письмо к В. Б. Шкловскому (начало 1928 г.) — ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 249.

¹⁹ Интересные соображения на тему «Фосслер и Виноградов» можно найти в статье Н. И. Конрада «О работах В. В. Виноградова по вопросам стилистики, поэтики и теории поэтической речи». — В кн.: «Проблемы современной филологии». Сб. статей к семидесятиле-

3

Первыми работами Виноградова по поэтике русской литературы были его статьи о Гоголе и другом любимейшем с юных лет писателе — Достоевском. Первый доклад о Гоголе был сделан им осенью 1920 г. в «Русском библиологическом обществе»²², членом которого Виноградов состоял, принимая активное участие в его работе и его изданиях, опубликовав там несколько рецензий — на книги В. Жирмунского, Ю. Тынянова, Р. Якобсона (см. «Приложения» в наст. изд.). Вскоре появились статьи о сюжете и композиции повести Гоголя «Нос» (1921), о «Двойнике» (1922) и «Бедных людях» (1924) Достоевского, о поэзии А. Ахматовой (1923 и 1925) и др.

Уже рецензенты этих первых работ Виноградова отмечали необычайно широкий историко-литературный фон, на который проецировал он все рассматриваемые художественные явления. В первой же его статье о повести Н. В. Гоголя «Нос» был дан столь полный перечень «носологиче-

ской» литературы, на которой выросла гоголевская повесть, что прошедшие с тех пор полвека почти ничего не добавили к нему.

Позднее в книге «Этюды о стиле Гоголя» сам Виноградов так определял задачу, поставленную им перед собою в одной из самых ранних статей: «Я старался расширить круг стилистических сравнений, пытаюсь не только дать, по возможности, исчерпывающий реестр реминисценций из Гоголя...» (стр. 234). «Особенно необходима полнота восстановления» (стр. 231), — скажет он в связи с другой очередной проблемой²³. Слово «исчерпывающий» не раз встретится потом в отзывах о работах Виноградова по поэтике, стилистике, синтаксису, морфологии, истории русского литературного языка. «Большой арсенал научно подобранных фактов», самый широкий исторический контекст — только такое поле, с его точки зрения, пригодно для развертывания концепции.

Поэтому принципиальнейшим был для него вопрос исследования, изучения свидетельств о писателе его современников. Прижизненная критика из необязательно до того иллюстративного материала превратилась в трудах Виноградова в одну из составляющих его метода. «Эстетическое восприятие современников, — обосновывал он эту свою позицию, — острее улавливает новизну художественных комбинаций и распознает в них черты старых традиций. Последующие поколения, привычно впитавшие в себя те художественные формы, новизна которых их предками ощущаема была болезненно, и утратившие ясный критерий в измерении исторической перспективы, ищут оправдания и обострения зреющих в себе эстетических тенденций у корифеев прошлого, воспринимая их произведения через призму более близких по времени и духу художественных

²² См.: «Бирюч петроградских государственных театров», Сб. II. Пг., 1920, стр. 284. Впоследствии в Обществе Виноградов сделал еще несколько докладов. Тексты ряда его докладов в Обществе и других учреждениях, не опубликованные в свое время, не сохранились: «О влиянии Де Квинси на Гоголя и Достоевского» (см. авторское примеч. на стр. 45 наст. изд.); «Литературная история Сони Мармеладовой» — 1921 г. (см. «Достоевский. Однодневная газета Русского библиологического общества», 12 ноября 1921 г., стр. 33); доклады «Ягич как историк русского языка» и о кн.: *Hans Sperber. Über den Affect als Ursache der Sprachveränderung* (Halle, 1914) — в ИЛЯЗВ в 1923/1924 acad. г.; там же — 22 марта 1926 г. — «Стилистическая конструкция натуральной новеллы 30-х гг.» (ЛГАЛИ, ф. 6960, оп. 1, ед. хр. 9, л. 27—28; л. 55 об.). Последний доклад был повторен в этом же году в литературной секции ГАХН («Бюллетени ГАХН», вып. 4—5. М., 1926, стр. 37). 19 мая 1926 г. Виноградовым на дискуссии о языке драмы в ГИИИ был прочитан доклад о формах драматического языка в «Ревизоре» (ГИИИ 1927, стр. 59), текст которого также утрачен.

²³ Ср. высказывание в воспоминаниях Виноградова, хорошо характеризующее метод его работы с самого начала научной деятельности: «Готовясь к магистерскому экзамену, я прочитал все журналы и литературные газеты начавшая с первых десятилетий XIX в.» (*Из истории поэтики*, стр. 271).

форм» («Школа сентиментального натурализма», стр. 143). Изучая литературную школу, необходимо прислушаться к голосам ее современников из разных литературных лагерей. При этом чрезвычайно методологически важно указание на то, что показания современников не могут быть восприняты исследователем прямо, ибо это — «литературные документы, требующие интерпретации и систематизации, а не научные факты истории литературы» («Этюды о стиле Гоголя», стр. 237).

Совершенно особым видом таких документов-свидетельств являются литературные пародии — попытки активной реакции современников на стиль чуждой литературной школы, ценные тем, что они «сознательно выделяют в стиле враждебного писателя комплекс наиболее острых по новизне форм» (там же, стр. 239). В книге «Этюды о стиле Гоголя» Виноградов путем анализа найденных им пародий на Гоголя раскрыл важнейшие стороны стиля писателя. Результаты этого анализа вполне могли бы быть изложены в виде систематического описания гоголевской поэтики.

В своем всепроникающем историческом релятивизме Виноградов в качестве документального знака эпохи и материала для будущей всеохватной картины рассматривает не только критические и художественные свидетельства современников — участников литературной борьбы, но и суждения о писателе своей эпохи научно-исследовательского характера, «претендующие на установку связей и взаимоотношений поэта и его литературных предшественников». Эти «знаки знаков» тоже требуют — в свою очередь — научной интерпретации. Всякое такое суждение «важно, главным образом, как материал для будущих научно-исторических построений именно своей оценочной стороной, заинтересованной обусловленностью своего восприятия. К нему, учитывая его упрощенную и одностороннюю реакцию, должны обратиться последующие поколения историков литературы и поэтического языка, когда они будут подыскивать поэту место среди скрещивающихся и разрывающихся линий литературного развития. В попытке

художественного критика современности превратиться в историка литературы и поэтической речи всегда кроется коренная антиномия, и будущим исследователям необходимо «совлечь предварительно такого «скромного критика» историко-литературную маску для того, чтобы получить надежный материал для своих исторических построений» («О поэзии Анны Ахматовой», стр. 370). Истина об объекте уходит в бесконечную глубину отражающихся одно в другом исторических зеркал.

Но может ли вообще открыться исследователю некоторая объективная сущность изучаемой художественной системы? Или он безнадежно прикован к своей эпохе, прочно связан восприятием человека своего времени? Панацеей, по Виноградову, является все то же восхождение (или нисхождение) по ступеням истории. Исследователь изучает восприятие данной художественной системы сменяющимися литературными поколениями. Каждое из них открывает в ней нечто свое (разумеется, уяснение этого требует восстановления «полноты» картины «психологического фона» эпохи, которым апперцепировалось восприятие данной художественной системы). И анализ этих открываемых каждой эпохой черт («открытия» могут повторяться) приближает к познанию вневременных качеств структуры объекта. Только таким путем ученому может быть явлено не одно «субъективное созерцание произведений избранного писателя разными художниками, но и непреложно объективные свойства той художественной системы, постичь которую ученый решился. Его восприятие, изошряясь, все тоньше постигает надвременную, чуждую побочных индивидуально-психических примесей, системную сущность стиля избранного творца. Устанавливается как бы непосредственная координация между ученым как исследующим субъектом и «эстетическим объектом», который теперь предстает интеллектуальной интуиции наблюдателя не в ограниченности индивидуально воспринимаемых свойств, а в своей вечной, надындивидуальной сущности» («Этюды о стиле Гоголя», стр. 232). Лишь этот метод «приводит к постижению той системы сти-

листических соотношений в созданиях поэта, к которой односторонне подходили наблюдатели из разных эпох» (там же).

Такие максималистские требования, предполагавшие освоение грандиозного исторического материала, предъявлялись Виноградовым уже с самого начала его научной деятельности к исследованию литературы, выполненному представителем любого научного, критического или литературно-эстетического течения. «Ученые художники из лагеря символистов (...) — писал он в 1924 г., — не исследуют гоголевского стиля как историческое явление — узел оформившихся литературных стилей и отправную точку развития последующих» («Гоголь и натуральная школа», стр. 195). «Следует лишь пожалеть о том, — замечал он в рецензии на книгу К. Чуковского «Некрасов как художник», — что (...) Чуковский не ознакомился вообще с лексикой Некрасова на фоне особенностей словаря других писателей так называемой «натуральной» школы — поэтов и прозаиков. Для вопроса о функции уменьшительных суффиксов в поэзии Некрасова Чуковский мог бы найти материал в первых произведениях Достоевского...»²⁴ Приступая к рассмотрению стилистических работ А. М. Пешковского, он с первой фразы констатирует: «Методы исторического изучения органически чужды статьям А. М. Пешковского»²⁵. Примеры можно было бы существенно умножить, особенно обратившись к поздним трудам Виноградова. Историзм был для него первым и необходимым условием, которому должно удовлетворять филологическое сочинение.

Неутоленным историзмом объясняются замечания сходного типа и по поводу ученых, труды которых всегда были для Виноградова примером широчайшего историко-культурного подхода к явлениям духовной

деятельности, — таких, как Шахматов²⁶. Именно этот ненасыщаемый историзм — причина того, что о своих собственных работах, необычайных по обилию конкретно-исторических реалий, он постоянно говорил и писал, что это только «подходы», «первое приближение», «лишь прелюдия к углубленной работе», которая еще впереди.

4

Виноградов был одним из первых, кто осознал значение для поэтики разделения «синхрония — диахрония», утвержденного в лингвистике Ф. де Соссюром. «Литературно-художественное произведение как целостный эстетический объект, — писал он в 1923 г., — открывается наблюдателю с двух точек зрения: функционально-имманентной и ретроспективно-проекционной»²⁷. В первом, синхроническом аспекте «оно представит в индивидуальной неповторимости и органическом единстве своем как замкнутая в себе система стилистических соотношений», во втором, диахроническом плане — рассматривается «на фоне хронологически смежных, однородных эстетических структур»²⁸, на поле предшествующей и последующей литературной традиции.

²⁶ В иных его построениях и концепциях Виноградов находил «некоторую долю модернизации прошлого» (В. Виноградов. Алексей Александрович Шахматов. Пг., 1922, стр. 40, 79). В стройных концепциях он всегда видел опасность уклониться от реальной исторической картины в ее противоречивом и сложно-хаотическом многообразии.

²⁷ В. В. Виноградов. Сюжет и архитектура романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы. — «Творческий путь Достоевского» Л., 1924, стр. 48. Это понятие не следует смешивать с используемым Б. М. Энгельгардтом термином «проекционный метод», предполагающим изучение явлений как самозначимых феноменов, в отличие от конкретного творческого сознания (см. Б. М. Энгельгардт. Александр Николаевич Веселовский. Пг., 1924, стр. 44—46; он же. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927, стр. 95).

²⁸ «Творческий путь Достоевского» стр. 48.

²⁴ «Библиографические листы Русского библиологического общества». Пг., 1922, № 2, стр. 14. Эти советы были впоследствии в некоторой степени учтены автором рецензируемой книги. См.: К. Чуковский. Мастерство Некрасова. М., 1971, стр. 579.

²⁵ В. Виноградов. О художественной прозе, стр. 21.

Подход может быть тем или иным в зависимости от целей исследования: для теории литературы и теоретической поэтики естественно во главу угла выдвигается функционально-имманентный принцип, а в истории литературы — ретроспективно-проекционный. Оба эти метода «соотносительны и неразрывны». И наиболее плодотворным, по Виноградову, является исследование, совмещающее эти подходы в виде последовательных этапов. Причем последовательность эта мыслилась таким образом: «Познать индивидуальный стиль писателя — вне всякой установки традиции, целостно и замкнуто, как своеобразную систему языковых средств и их эстетической организованности — эта задача должна предшествовать всяким историческим изысканиям»²⁹.

Наиболее результативен системно-синхронический метод при исследовании творчества поэта-современника: «В рамках современности особенно острым может быть постижение своеобразия индивидуально-поэтического стиля как замкнутой системы языковых средств» («О поэзии Анны Ахматовой», стр. 369), ибо при изучении «стиля современника у исследователя значительно запас общих языковых элементов с поэтом» («О символике Анны Ахматовой»). Такое исследование Виноградов осуществил в двух названных работах об Ахматовой (1922—1923 гг.)³⁰.

Таким образом, в представлении Виноградова и системно-синхронический подход

предполагает изучение исторического фона. И если при изучении поэта-современника этот фон нам подарен самой эпохой, то при описании художественных систем прошлого он должен быть со всею возможной полнотой восстанавливаем — без этого синхроническое описание не может претендовать на адекватность³¹, ибо исследователь будет постоянно привносить в него свойственные своей эпохе понимания и оценки — от значений слов до эстетических вкусов и норм. При стилистическом анализе «реконструкция (<...> соотношения языковых элементов и их функций в стиле далекого по времени писателя предполагает знание общих норм употребления тех или иных слов в соответствующую эпоху, знание распространенности тех или иных синтаксических схем. Все это приобретает лишь путем глубокой начитанности в текстах избранного периода и путем длительных филологических разысканий»³². Сам Виноградов обладал именно такую начитанностью: его системный анализ всегда опирается на подробную реконструкцию эстетико-лингвистической картины эпохи.

В стилистическом изучении литературного памятника Виноградов выделяет две «главы» — «символику» и «композицию».

«Символика», устанавливая систему индивидуального подбора символов писателя, «изучает способы их эстетического преобразования, приемы их употребления и обусловленные им различия их значений»³³. Сюда же входят вопросы о мотивах выбора тех или иных символов, их группировки по «семантическим гнездам» и т. п. К сфере «символики» относятся не только отдельные слова, но и группы слов, застывшие формулы, цитаты и т. п. (Описание отдельного произведения в плане «симво-

²⁹ В. Виноградов. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем «Жития протопопа Аввакума». — В кн.: «Русская речь». Сборники статей под ред. Л. В. Щербы, т. I. Пг., 1923, стр. 286.

³⁰ Включение в сферу изучения явлений новейшей русской литературы вообще было отличительной чертой филологической науки 20-х годов сравнительно со старым русским академическим литературоведением — ср. статью Жирмунского «Преодолевшие символизм» (1916; вошло в его кн.: «Вопросы теории литературы». Л., 1928) и его книгу о Пушкине и Брюсове, работы Эйхенбаума о Кузmine и Блоке, статьи Тынянова «Промежуток» и «Литературное сегодня» с анализом ситуации в современной прозе и поэзии.

³¹ В этом смысле решающую помощь оказывает второй этап анализа — ретроспективно-проекционный, корректирующий все возможные проникнуть в имманентное исследование внеисторические оценки.

³² В. Виноградов. О задачах стилистики, стр. 291.

³³ В. Виноградов. О задачах стилистики, стр. 204.

лики» было осуществлено, например, в статьях о «Носе» и «Бедных людях» Достоевского и «Житии протопопа Аввакума», а целой художественной системы — в работах о поэзии Ахматовой.)

«Понятие символа приобретает у В. В. Виноградова,— пишет современный исследователь,— новые и специфические черты по сравнению с символом в «обычном лингвистическом смысле». Во-первых, символ здесь — семантическая единица поэтической речи, так что речь не поэтическая, обыденная служит обязательным фоном, своего рода коррелятом поэтической. Во-вторых, особая семантическая наполненность символа создается поэтическим контекстом, понятым как система и в синхронном плане»³⁴. Как справедливо отмечает К. М. Бугурин,— самое существенное в виноградовском понимании символики то, что «многоплановость символа возникает не только на метафорической основе, но и без её помощи, только благодаря положению в определенной семантической сфере (иначе — семантическом гнезде). Символическая значимость таких образов закрепляется в результате частого повторения. Значение этих двух факторов — семантических гнезд и повторяемости — в их взаимосвязанности для становления символики (в узком смысле слова) было впервые в русской науке показано В. В. Виноградовым»³⁵.

Вторая ступень анализа — «композиция» — предполагает изучение принципов «расположения слов, их организацию в те или иные синтаксические ряды, а также приемы сцепления и сопоставления синтаксических целых»³⁶.

В этот анализ входит, таким образом, описание основных черт собственно поэтики художественного произведения — и прежде всего его «нижних» уровней — лексико-синтаксического строения, образ-

но-фразеологической системы, принципов семантической группировки слов и образцов (см. анализы «игры» глагольных форм, структуры предложения и движения «моторных образов» в «Двойнике» Достоевского, лексического состава ранней прозы Гоголя и др.).

Пристальнейшее внимание Виноградов уделял повествовательной структуре текста — установлению типов рассказчика и повествователя, чередования разных видов стилистических «струй» повествования (сам Виноградов назвал это исследованием «архитектоники» произведения). Например, так анализируется повествование «Двойника». Рассказчик здесь вначале выступает как «совершенно посторонний, но очень внимательный наблюдатель», вполне объективный. Жизнь героя для него «постороннее, не вполне разгаданное бытие». Потом роли рассказчика и героя совпадают; герой заслоняет собою рассказчика. Одновременно происходит переход к торжественному лиро-комическому сказу, сменяющемуся голядкинской «звукоречью», а затем деловым повествовательным стилем. Рассказчик из бесстрастного постороннего наблюдателя превращается в сочувственника героя. В связи с этим происходит замена делового сказа «лирически окрашенными элементами высокого стиля». В контрастных переборах стиля движется дальнейшее повествование «Двойника». Структура повествования описывается в тесной связи с сюжетно-тематическим движением (ср. рассмотрение эмоционального и смыслового чередования писем в статье о «Бедных людях»).

Эти принципы целостного описания получили свое окончательное выражение в монографическом анализе «Пиковой дамы» Пушкина³⁷, где особые главы посвящены последовательно формам повествовательного времени и их сюжетно-композиционному чередованию, соотношению диалога и монолога в повести, структуре синтагм, субъектным и объектным формам синтак-

³⁴ К. М. Бугурин. Проблема поэтического символа в русском литературоведении (XIX—XX вв.).— В сб.: «Исследования по поэтике и стилистике». Л., 1972, стр. 257.

³⁵ Там же, стр. 258.

³⁶ В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 36.

³⁷ В. Виноградов. «Стиль «Пиковой дамы».— В кн.: «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 2. М.—Л., 1936.

сиса, лексике повествовательного стиля и где, кроме того, в анализ вовлечены неположенные произведению ряды: фон эпохи и фон бытовой — богато документированный пласт игрецкого быта, истории карточной игры, картежной терминологии и т. п. В этой статье, говоря словами Виноградова, сказанными им о Шахматове, «сочетались точность филологического анализа, которому он обязан самому себе как лингвисту, и тщательность историко-культурного комментария»³⁸.

Несмотря на то, что последователей Виноградова в детальном описании — строка за строкой — всего произведения было не так уж много, в целом его метод оказал существенное влияние на последующую поэтику — сам тип описания, способ «препарирования» многопланного повествования, наконец, терминология, охотно используемая в работах, по самому подходу к литературе чрезвычайно далеких от виноградовских. Это влияние проявилось не сразу; особенно отчетливо ощущается оно в отечественных и зарубежных работах по поэтике в последние полтора десятилетия, в частности о поэтике Гоголя и Достоевского.

На основе системного анализа Виноградов рисовал картины эволюции стилей русских писателей XVIII—XIX вв. — Карамзина, Дмитриева, Загоскина, Крылова, Гоголя, Достоевского, Тургенева, Лермонтова, Толстого, Лескова; для него писатель существовал только в непрерывном движении форм его стиля.

Но для Виноградова эволюция писателя не была некой прямой линией, отражающей непрерывное поступательное движение; эта линия причудливо ветвится, движется вбок и вспять, ибо писатель часто «выполняет одновременно противоположные художественные задания» («Романтический натурализм», стр. 76), в его развитии всегда есть боковые пути, угасшие стилистические тенденции, «тупики» литературной эволюции. Важность такого подхода Виноградов всегда подчеркивал в своих устных разборах разных филологи-

ческих сочинений — своих коллег и учеников — и особо ценил те из них, где не затушевывалось многообразие стилистических путей писателя.

В начале 60-х годов он констатировал: «... У нас нет полного и всестороннего описания системы индивидуального стиля в его движении по отношению ни к одному из величайших художников русского слова XIX столетия — Пушкину, Гоголю, Тургеневу, Л. Толстому, Салтыкову-Щедрину, Достоевскому, Чехову...»³⁹ Такими описаниями он не считал и свои работы. Действительно, среди них нет ни одной, охватывающей развитие творчества писателя в целом (даже «Стиль Пушкина» не выполняет этой задачи — см. авторское предисловие и заключение к этой книге). Любая его работа, подчиняясь стремлению автора учесть малейшие ответвления и противоречивые движения пути художника, неминуемо перерастала всякие рамки и для полного завершения требовала времени и пространства, превосходящего и авторские и реальные типографские возможности (характерно, что даже о монографии «Стиль Пушкина», по объему, кажется, предельной для восприятия, автор говорил в предисловии: «Но в таком ограниченном кругу я не мог исчерпать вопроса о стиле Пушкина. Описание стиля исторического романа, стиля исторических работ, публицистического и эпистолярного стилей выделено мною в особую книгу»⁴⁰).

5

Углубленное внимание Виноградова к художественно-повествовательным формам монолога и диалога, с одной стороны, и к проблемам композиции в литературном произведении различных речевых структур, с другой, — с неизбежностью привело его к идее категории, объединяющей все элементы текста. Такой категорией, в которой скрещиваются семантические, эмоциональные, культурно-идеологиче-

³⁸ В. В. Виноградов. Алексей Александрович Шахматов, стр. 77.

³⁹ В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, стр. 79.

⁴⁰ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941, стр. 3.

ские интенции художественного произведения, для Виноградова стало введенное им понятие «образ автора».

Терминологически эта категория впервые была обозначена в статье «К построению теории поэтического языка»⁴¹, но имплицитно она присутствует уже в статьях 1921—1923 г. о «Двойнике» и «Бедных людях», когда анализируются взаимоотношения рассказчика и «рожи» (выражение Достоевского) самого автора. И когда при переработке статей во время подготовки сборника «Эволюция русского натурализма» в 1928 г. Виноградов инкорпорировал в них обобщающие замечания об образе автора, они органически вошли в текст, ибо весь анализ внутренне связывался с этим понятием и строил его.

Для Виноградова вопрос «о типах и формах непосредственно-языкового выражения автора-рассказчика, оратора или писателя — одна из существеннейших задач науки о речи словесно-художественных произведений»⁴².

В дальнейшем категория образа автора стала одной из основных в провозглашаемой Виноградовым науке о языке художественной литературы (идея, которую он в последнее десятилетие своей жизни с такой энергией развивал), ибо «в «образе автора», в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, перемены и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения»⁴³. Позд-

нейшее определение этой категории с очевидностью перекликается с формулировкой, которая давалась за три десятилетия перед тем.

Равным образом определение задач целостного анализа поэтики произведения, предложенное в книге 1963 г., удивительно близко к их характеристике, данной еще в 20-е годы: «При анализе индивидуального стиля рассказа, новеллы, повести внимание исследователя сосредоточивается не только на личных своеобразных признаках повествовательного стиля (автора или рассказчика), на разных формах повествовательной речи в их движении, взаимодействии и сменах, на приемах построения диалогической речи, на структуре реплик персонажей, но и на способах и на правилах переключения стиля рассказа или сказа в диалог персонажей, в драматическую речь, на принципах соотношения авторского повествования с воспроизведенной разговорной речью героев, на «образе автора», на его отношении к изображаемым событиям и речам изображаемых лиц, характеров. В этом и состоит задача раскрытия внутреннего единства стиля прозаического литературно-художественного произведения»⁴⁴. (Ср. статью 1926 г. «К построению теории поэтического языка» и гл. «О композиционно-речевых категориях литературы» в книге «О художественной прозе», написанной в 1929 г.).

6

К середине 20-х годов метод «историко-филологического анализа литературных форм», как назвал его сам автор (предисловие к «Эволюции русского натурализма», стр. 4), был в основном выработан и успешно применен Виноградовым на анализе самых разнообразных художественных систем — от Аввакума до Ахматовой. Существенные результаты были полу-

⁴¹ В сб.: «Поэтика. Временник Отдела словесных искусств», III. Л., 1927.

⁴² Там же, стр. 18. Характерно, что уже в этой статье Виноградов был уверен в необходимости применения этой категории и при анализе стихотворной речи, утверждая, что «и при изучении монологических конструкций стихового языка вопрос об образе, который держит в себе данный поток речи, неустраим» (там же, стр. 19).

⁴³ В. В. Виноградов. Наука о языке художественной литературы и ее задачи.

М., 1958 (IV Международный съезд славистов), стр. 24; ср. в его кн.: «О языке художественной литературы». М., 1959, стр. 155.

⁴⁴ В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, стр. 84—85.

чены и в исследовании синхронического среза эпохи 1830—1840-х годов в русской литературе — борьбы школ, направлений, взаимодействия жанров, стилей.

Перед Виноградовым неизбежно возник вопрос о выходе за пределы имманентного литературного ряда.

Такой вопрос в то время остро вставал и перед формальной школой. Б. Эйхенбаум решал его в плане соотнесения литературной эволюции с культурой и историей, воплощенной в фактах «литературного быта»⁴⁵. Ю. Тынянов, для которого необходимость соотнесения литературы с соседними рядами стала к этому времени очевидной и который писал, что «в настоящее время <...> одним из наиболее актуальных является вопрос из взаимосвязи между литературой и другими социальными областями»⁴⁶, в статье 1927 г. «О литературной эволюции» (вошла в его кн. «Архаисты и новаторы». Л., 1929) уже рассматривал проблему «выбора пути» такого трансцендентного анализа⁴⁷. По-раз-

ному ставили и решали этот вопрос другие активно работающие в это время в области поэтики исследователи — М. Бахтин, Г. Винокур, В. Жирмунский, А. Скафтымов.

В работах этого времени Виноградов время от времени обращался к тематике, идеологическим моментам в развитии литературных школ. Но главным внелитературным рядом, анализ связи которого с художественной словесностью Виноградов считал первоочередной задачей, был «соседний» речевой ряд⁴⁸ — общенациональный и литературный язык. Не установив соотношения с этой ближайшей и теснее всего связанной с литературой областью, он считал невозможным обращаться к следующим, дальним рядам (ср. его квалификацию изучения «литературного быта» как полетов «на мыслительных аэропланах в далекие от начатой деятельности сферы»). Они же просматриваются через «общий язык», ибо его жанры и стили сложно соотнесены со всей духовной культурой общества.

Каково же соотношение литературы и функциональных стилей, «диалектов» общего языка?

«Диалектологическая» характеристика в литературе, — писал Виноградов в 1929 г., — основана лишь на *отличиях речи*, на стилистических *уклонениях от норм* литературного языка — вне точного «лингвистического» разграничения (...) Поэтому «внелитературные» диалекты в сфере художественного творчества все — одного уровня. Дифференциация их здесь не диалектологическая и даже не предметно-социологическая, а сюжетологическая и социаль-

⁴⁵ См.: Б. Эйхенбаум. Литературный быт (1927). В его кн.: «Мой современник». Л., 1929. Ср. его заявление в статье 1925 г.: «Эволюцию литературы мы изучаем в той мере, в какой она носит специфический характер, и в тех границах, в которых она представляется самостоятельной, не зависящей непосредственно от других рядов культуры» (Б. Эйхенбаум. Литература. Л., 1927, стр. 145).

⁴⁶ Рец. на кн.: Т. Гриц, В. Тренин, М. Никитин. Словесность и коммерция. М., 1929. — «Slavische Rundschau», 1929, № 3, стр. 805. В неопубликованной и неизвестной Виноградову статье Тынянова 1929 г. «О пародии» Тынянов писал о необходимости рассматривать процесс усвоения всякого литературного явления «как структуры, как системы, связанной, соотнесенной с социальной структурой и, далее, с речевыми и дальнейшими социальными рядами» (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 72).

⁴⁷ Ср. в тезисах «Проблемы изучения литературы и языка»: «Вопрос о конкретном выборе пути <...> может быть решен только путем анализа соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами. Эта соотнесенность (система систем) имеет свои подлежащие исследованию структурные законы» («Новый Леф», 1928, № 12, стр. 37; в соавторстве с Р. Якобсоном).

⁴⁸ Ср. у Тынянова: «Быт соотнесен с литературой прежде всего своей речевой стороной. Такова же соотнесенность литературных рядов с бытом. Эта соотнесенность литературного ряда с бытовым совершается по речевой линии, у литературы по отношению к быту есть речевая функция» («Архаисты и новаторы», стр. 42). В работах Тынянова проблема соотношения с речевыми рядами была высказана в тезисной форме и не получила аналитического развития.

характерологическая»⁴⁹. В контексте литературы, таким образом, меняется вся структура социально-языковой системы, вся иерархия ее «диалектов». Входя в литературу, они соотносятся уже не друг с другом (в прежней системе), а с литературной нормой, во всяком художественном произведении зафиксированной. Поэтому и возможно существование столь разных речевых образований в сложном целом романа.

Отсюда вытекает важное методологическое следствие: «... От социально-языковых систем нет прямого хода к социологии языка литературно-художественных произведений, хотя речь литературы и фундируется на письменных и разговорных «жанрах» общеинтеллигентского языка, на разных социально-бытовых диалектах»⁵⁰. И всякая прямая проекция литературного произведения на систему «общего языка» методологически некорректна.

У многих литературных жанров есть свои бытовые «двойники»: письмо, дневник, записная книжка. Но это только «омонимы», по выражению Виноградова; на самом деле они глубоко трансформированы в системе художественного произведения (на них оказывают влияние и общие эстетические нормы эпохи, и стилистические тенденции литературных школ). Кроме того, каждый «омоним» входит в свою систему и занимает там свое место, и надо соотносить не вырванный из системы бытовой жанр (письмо) с вынутым же из системы литературным жанром («новелла-письмо»), а сопоставлять систему с системой.

Сам факт использования какого-либо бытового «жанра» в литературе не является решающим в возникновении тех или иных структурных качеств литературного произведения.

Анализ соотношения литературных методологических конструкций и их «омонимов» в речевом быту выдвигает ряд проблем, которые Виноградов сформулировал

таким образом: «В чем состоят специфические особенности литературно-художественной интерпретации этих жанров <...>? В особых ли приемах лексических сочетаний, семантических и синтаксических преобразований или же в принципах соотношения этих форм с другими конструктивными типами языка и общими композиционными тенденциями данного художественного произведения? <...> Соотношения разных форм художественной прозы между собой и с соответствующими композиционными системами бытовой речи — меняются ли исторически, в чем сущность этой эволюции <...>»⁵¹ Часть этих вопросов была в той или иной мере решена в последующих сочинениях самого Виноградова, но большинство еще ждет своих исследователей.

В начале 20-х годов Виноградова занимала раньше всего трансформация собственно литературного материала, включенного в новую эстетическую конструкцию, применение готовых литературных «лексем» в новых контекстах — например, преобразование Достоевским форм новеллы Гюго «Последний день приговоренного к смерти» в «Идиоте» и «Бесах» или натуралистическая трансформация романтических «гофмановских двойников» русской литературы начала XIX в. в «Двойнике». Выходы же в соседний ряд «общего языка» в работах Виноградова 1920—1925 гг. осуществлялись в виде экскурсов — хотя и весьма результативных. Таковы его замечания о включении в гоголевскую идиллию «Ганц Кюхельгартен» «площадной», повседневной, полуинтеллигентской речи с украинским налетом («Гоголь и натуральная школа», стр. 211), о комбинации языковых форм «общерусских, провинциальных и разговорных, диалектных» в «Вечерах на хуторе...» (см. «Этюды о стиле Гоголя»); таков краткий, но глубокий анализ внедрения в повествование Достоевского разговорно-чиновничьего жаргона и письменного канцелярского языка («Эволюция русского натурализма», стр. 126—128). Но широкое исследо-

⁴⁹ В. В. Виноградов. О художественной прозе, стр. 53.

⁵⁰ Там же, стр. 57.

⁵¹ В. В. Виноградов. К построению теории поэтического языка, стр. 16—17.

вание «речевого ряда» было осуществлено им в работах 30-х годов.

Поэтика не может разрабатываться «отрешенно от конкретной истории языка»⁵²; в его сознании ее проблемы «все органичнее связываются с задачей построения полной истории русского литературного языка»⁵³. В предисловии к книге «О художественной прозе», датированном 26 марта 1929 г., он писал: «Теперь <...> главным предметом моих изысканий стал литературный язык, начиная с XVII в. (особенно XVIII—XIX вв.)»⁵⁴. В скором времени появились его «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.» (Учпедгиз, 1934; 2-е изд.—1938). Исследования поэтики и стиля русских писателей на фоне истории стилей русского литературного языка XVIII—XX вв. широко осуществлялись им в 30-е и 40-е годы в книгах и работах монографического типа о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Толстом и др.⁵⁵ Развитие этих воззрений привело автора в 50-е годы к идее решающего значения развития литературного языка в истории литературы в целом.

Метод Виноградова с самых первых его шагов целиком определял стиль его научного изложения.

Стиль этот нелегок. Страстное тяготение к исчерпывающей историко-эмпирической индукции, стремление дать возможно большее число параллелей, откликов, отзвуков, оценок, мнений (причем, в слове самого оценивающего лица) — это первое, что делает виноградовский текст существенно сложным.

Не облегчает его и то, что мысль обыкновенно не иллюстрируется одним-двумя примерами, но подтверждается их десятками (в этом изложение Виноградова напоминает манеру Потебни), окружена «монбланами фактов», и извлечь ее непросто. Но читатель терпеливый получает не общий контур мысли, а детальный ее слепок, сохранивший все изгибы того материала, который она облекала. Такой читатель заметит, что в «свернутом» виде виноградовская мысль теряет что-то очень для нее существенное.

Но, разумеется, сложность эта объясняется не одною избыточностью историко-литературного и лингвистического материала, размещенного на единице повествовательной площади.

Созерцая слово, он видел его во всей его метафизической и стилистической многозначности, в лабиринте скрещений исторических, культурных, семантических интенций. И стремление всегда, во всякий момент повествования, в каждой фразе запечатлеть и утвердить эту многопланность, приводило к тому трудному стилю, который не воспринимается «враз, в секунду», но зато дает не только мыслительный результат, а заставляет проходить вместе с автором все этапы его размышлений. Это тот стиль, которым писал его современники — Ю. Тынянов, Г. Шпет, Б. Энгельгардт, молодой А. Лосев. «Туманен» и «невнятен» такой стиль лишь тому, кто не хочет сделать должного интеллектуального усилия, чтобы внять ему.

Но этими качествами не исчерпывается стиль ученого. Виноградов глубоко знал стили литературных школ и направлений

⁵² В. В. Виноградов. О художественной прозе, стр. 25. Именно в такой «отрешенности» видел он недостаток работ В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, М. Бахтина (там же).

⁵³ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 40.

⁵⁴ В. В. Виноградов. О художественной прозе, стр. 10. Первая работа по этой проблематике — «К истории лексики русского литературного языка» (1924). — В сб.: «Русская речь. Новая серия», I. Л., 1927.

⁵⁵ «Язык Пушкина». М.—Л., 1935; «Язык Гоголя». — В сб.: «Н. В. Гоголь», вып. I. М.—Л., 1936; «Язык Зоценки». — В сб.: «Михаил Зоценко». Л., 1928; «О языке Толстого (50—60-е годы)». — ЛН, т. 35—36. М., 1939; «Стиль прозы Лермонтова». — ЛН, т. 43. М., 1941; «Стиль Пушкина». М., 1941; «Язык и стиль басен Крылова». — «Известия АН СССР, ОЛЯ», т. 4, вып. 1, 1945; «Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева». — «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. I. М., 1949, и др.

разных эпох и многие краски оттуда взял. Он с удовольствием употреблял высокие архаизмы («Сквозь призмы мнимых воскресителей угасших литературных традиций созерцаются ими древние лики»), не гнушался низким словом литературных «физиологий» («скользили по поверхности натуральной поэтики и «ковыряли», выражаясь натуральным слогом, те места ее, которые им казались особенно злокачественными»), прибегал к слову прямому и резкому («обречена на упрощенный схематизм, граничащий с историко-литературной ложью»), к неожиданным в таком контексте сравнениям и стихотворным цитатам («Как вдовы преданные «перебирают мужнины слова», так они тогда бьются в тисках немногих образов и воплощающих их формул словесных...»), мог употребить оборот в стиле и ключе исследуемого автора («Уходя в далекое прошлое, окутываясь его туманами в разных частях, он все же блещет, как чудесный мираж») и внедрить в историческое повествование эмоциональный эпитет или образ: «За Востоковым идут его медлительные эпигоны»; «Лишь одиноко стояли синтаксические вежи, водруженные Потемной»; «...риторика является тем резервуаром, из которого черпает свою теоретическую воду пиитика». Столкновение научного термина и образа совершенно иной стилистической сферы («Макар Девушкин в сюжетах своих новелл и в приемах художественного воплощения природы следовал поэтике натурализма, лишь обвевая ее сентиментальным дыханием») было его излюбленным приемом.

В глазах Виноградова предмет его изучения был объектом такой сложности, что некоторые его стороны не поддаются научно-аналитической характеристике, но лишь образно-обобщенной. Смелая образность была полноправным ингредиентом его научно-терминологического аппарата — достаточно напомнить такие вошедшие в науку его обозначения, как «присоединительные, или сдвинутые конструкции», «субъектные призмы», «скольжение по разным повествовательным плоскостям», «образ автора» наконец. Чрезвычайно знаменателен тот факт, что все основные виногра-

довские термины такого типа, используемые им для описания повествовательных структур, столкнулись единожды на небольшом пространстве — при определении одного из самых сложных объектов художественной словесности — стиля романа «Война и мир». «Повествовательный стиль «Войны и мира», — писал Виноградов, — представляет собою волнистую, бурлящую массу (...) Перемещение субъектной призмы сказывается преимущественно в системе изобразительных средств. Меняется синтаксическая перспектива, и передвигается из одной субъектной сферы в другую точка восприятия и воспроизведения. Композиционно эта смена субъектно-речевых планов выражается в пересечении и равномерном последовательном движении разных сюжетных плоскостей. Круги событий сталкиваются, расходятся, набегает один на другой, сменяют друг друга в зависимости от того, непосредственно ли от автора («объективно») или преломленно, через посредствующую призму персонажа, изображаются течение событий и их понимание. Прямолинейного, одноплоскостного повествования не бывает на больших отрезках романа»⁵⁶.

Характерной чертой стиля письменной и устной речи Виноградова были ирония и языковая игра, в том числе и каламбурное обыгрыванье термина («Смотря в корень слова и в его образ, Потемня...»). «Игра словами, каламбуры, ирония, — замечает Д. С. Лихачев, — составляют не только издавший лингвистический и литературоведческий интерес В. В. Виноградова, но и особенность его научного стиля»⁵⁷. Эта особенность восходила, несомненно, к некоторым чертам его сложной и многосторонней личности.

8

Работы, вошедшие в эту книгу, написаны в течение пяти лет (1920—1924). В те же годы Виноградовым написана большая

⁵⁶ В. Виноградов. О языке Толстого, стр. 171—172.

⁵⁷ Д. С. Лихачев. Послесловие к кн. В. В. Виноградов. О теории художественной речи. М., 1971, стр. 228.

работа «О задачах стилистики», книга о Шахматове, несколько лингвистических статей. И при том, что в это же время он читает в ГИИИ, Петроградском археологическом институте и ИЛЯЗВ'е при Петроградском университете разнообразные языковедческие курсы: «История русского языка (литературного и актового)» (1920—1923) и «Историческая грамматика современного русского языка» (1923/24), «Современный литературный язык» (1924/25) и «Грамматика современного русского языка» (1925/26), ведет семинарии по лексикологии, семантике, истории русского литературного языка, на тему «Поэтический язык Некрасова». Это пятилетие по интенсивности работы и ее научной результативности необычно даже для В. В. Виноградова. В эти годы сложились его главные идеи в области поэтики, которые он столь продуктивно развивал впоследствии.

Внимательный читатель настоящей книги заметил, что Виноградов многократно и настойчиво говорит о своих задуманных, начатых, частично подготовленных будущих трудах. Вот неполный их список, извлеченный из его работ и механически отрезанный нами рубежом 1929 года: 1) Натуральная школа и ранние произведения Достоевского; 2) Гоголь и французские романтики; 3) Статья, посвященная «детальному обзору» воздействия на Гоголя В. Скотта и русских «вальтерскоттиков»; 4) Гоголь и Вольтер; 5) Гоголь и историческая действительность; 6) Этюды о стиле Гоголя, вып. II.— «Го-

голь и романтически-ужасный жанр»; 7) Этюды о стиле Гоголя, вып. III.— «Гоголь и русское стерннианство»; 8) Образ автора в литературной системе Гоголя; 9) Образ автора в литературной системе Гоголя и Достоевского; 10) Диалектология и стилистика; 11) Формы сказа в художественной прозе; 12) Язык драмы; 13) Образ автора в художественном произведении. Только три или четыре из названных работ должны были стать статьями; все прочие задумывались как книги, причем не как изолированные друг от друга книги. Они были деталями обширного замысла, охватывавшего историю русской литературы всего XIX в. и — как это уже стало ясно автору к началу 1929 г. — рисующего ее на фоне истории русского литературного языка. Звеньями этого же замысла были осуществленные монографии 30-х годов, а также серия книг 50—60-х годов.

В этом широчайшем замахе угадывается наследник русской науки конца прошлого — начала этого века, когда замышлялись циклопические постройки теории словесности Потебни, исторической поэтики Веселовского, всеобъемлющие исторические концепции Шахматова. Еще были не только видны леса недостроенных великих зданий, но витала живая память о самих строителях.

Замысел был столь грандиозен, что на претворение его не хватило даже этой жизни, наполненной наукой до конца.

А. П. Чудаков

КОММЕНТАРИИ

ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОГО НАТУРАЛИЗМА

Гоголь и Достоевский

В книгу В. В. Виноградова «Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский» (Л., «Academia», 1929; утверждена к печати отделом словесных искусств ГИИИ 13 марта 1928 г.) вошли основные его работы по поэтике русской литературы. Все они в виде отдельных статей — полностью или частично — были опубликованы ранее.

При включении в книгу многие из этих статей были существенно дополнены. Некоторые положения, данные в первых публикациях тезисно, раскрывались и детализировались, расширялся историко-литературный сопоставительный фон, вводился материал новейшей научной литературы и т. п.

Несмотря на то что книга состоит из самостоятельных статей, к тому же в разное время написанных, она обладает известной цельностью, имеет свой «сюжет» и логику его развития, обозначенные в ее заглавии: возникновение и развитие того сложного явления русской литературы 40-х годов XIX в., которое получило название «натуральной школы». Цельность книги подчеркивается тем, что статьи в

ней автор расположил не по времени их написания, а в соответствии с хронологией развития самих изучаемых явлений. «Автор книги, — писал в рецензии на «Эволюцию русского натурализма» Н. Я. Берковский, — один из замечательнейших наших лингвистов, соединяющий с европейским масштабом эрудиции большой личный почин, исключительную языковую интуицию, особый талант «осознания текста», тонкой и безошибочной проверки «на вкус», на ощупь самых трудных по выработке, по раскраске, по затейности и изысканности стилистических тканей (...) Осуществляется род литературной микрологии, науки о бесконечно малых литературного текста, эта тщательность исследования особенно видна в таких статьях, как «Романтический натурализм», «К морфологии натурального стиля», в статье о романе Гюго «Последний день приговоренного к смерти» на русской почве. Наиболее ценные моменты книги Виноградова — это те новые сечения, которые она вносит в наши представления о русской «натуральной школе» («Звезда», 1929, № 4, стр. 183).

ПРЕДИСЛОВИЕ

Стр. 4. *Самостоятельная работа под таким названием не была опубликована Виноградовым и позднее, хотя означенная

проблема разрабатывалась во многих его трудах в последующие годы научной деятельности.

НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЙ ГРОТЕСК

Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»

(стр. 5—44)

Впервые — журн. «Начала». Пг., 1921, № 1, стр. 82—105; под загл.: «Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос». Со значительными дополнениями вошло в кн. «Эволюция русского натурализма». Печатается по тексту книги.

Статья написана в 1920 г. (авторская дата в книге). 25 сентября 1921 г. она была читана в качестве доклада в одном

из заседаний Общества изучения художественной словесности при Российском институте истории искусств (*Задачи и методы*, стр. 221, ГИИИ, 1927, стр. 44; «Атеней», 1924, № 1—2, стр. 183). Это был второй доклад В. В. Виноградова в 1921 г. в Обществе (первый — о сюжете «Невского проспекта» — был прочитан 22 мая). Под таким же названием — «Сю-

жет и композиция повести Гоголя «Нос» — в 1921 г. Виноградов прочел доклад и в Русском библиологическом обществе («Библиографические листы Русского библиологического общества». Пг., 1922, № 1, раздел «Хроника», стр. 26; *Л. Ильинский*. Русское библиологическое общество за годы революции.— «Библиотечное обозрение», 1926, кн. 1—2, стр. 153). Доклад был сделан не ранее августа, ибо зимой и весной Общество «за отсутствием теплого помещения и тяжелых общественно-политических условий» вообще не собиралось, а на первых заседаниях в июне и июле доклада о «Носе» не было (см. «Бирюч петроградских государственных театров», сб. II. Пг., 1920, стр. 25—27; *Л. Ильинский*. Указ. соч., стр. 150—151).

Повесть Гоголя «Нос» привлекла пристальное внимание, заметное даже на фоне бурно растущего в 20-е годы интереса к гоголевской поэтике. Еще до работы Виноградова в Московском лингвистическом кружке была предпринята коллективная работа по анализу этой повести. В 1918—1919 гг. с докладами о ней выступили П. Богатырев, О. Брик, Р. Якобсон, А. Буславев («Научные известия. Сб. второй. Философия. Литература. Искусство». М., Академический центр Наркомпроса, 1922, стр. 290; см. также: *Р. Якобсон и П. Богатырев*. Славянская филология в России за годы войны и революции. Прага, 1923, стр. 34). Специальное исследование о «Носе» готовил Ю. Тынянов. В списке своих неопубликованных работ от 25 декабря 1920 г. он называет статью «К литературной истории повести Гоголя «Нос»» (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 2, ед. хр. 50, л. 52). К повести обращаются А. Слонимский, В. Гиппиус.

Уже в этой первой историко-литературной статье Виноградова проявились черты, характерные для всего его научного творчества: в ней на большом материале предлагалось решение конкретных историко-литературных задач и одновременно рассматривалась некоторая теоретическая проблема (в данном случае — один из центральных вопросов поэтики: проблема композиции). Сорок семь лет спустя Виноградов так говорил об этой стороне своей ранней работы: «Композицию можно рассматривать в двух планах: в плане статическом, как соотношение элементов поэтического, и в плане динамическом, как движение этих элементов по направлению, так сказать, к финалу. Но если вы изучаете ее как движение, тогда перед вами возникает новая задача: а как связано с этим движением видоизменение всех других частей произведения, потому что, двигаясь, дробясь на какие-то целостные единства, то или иное художественное произведение все время создает новые (...) семантические поэтические единства, и в

это же время двигает вас к пониманию, уразумению смысла целого. (...) В известном плане (...) как ответ на этот вопрос была написана мной статья о «Носе» Гоголя». (*Из истории поэтики*, стр. 264).

Но проблема эта в работе была осложнена другою — «проблемой образа, связанной с каламбурами, — нос как часть тела, нос как фамилия, потом возникал статский советник, то есть человек, и затем — «чепуха совершенная делается на свете», как это определил Гоголь; значит, здесь была своеобразная художественная игра образами, иногда с их известной социальной направленностью» (*там же*).

В статье уже видна принципиальная для виноградовского метода анализа текстов (не только литературных) множественность соположений избранного текста со всеми другими. Но эти остальные образуют некий открытый список; отсюда непреодолимое противоречие — стремление к исчерпанности сопоставлений и сознание ее невозможности, которое составляет постоянную эмоциональную основу общеметодологических медитаций Виноградова.

Одним из первых отзывов на работу Виноградова был отклик Г. О. Винокура в газете «Новый путь», Рига, 9 февраля 1921 г. (подпись: Г. В. Авторство устанавливается на основании авторского альбома газетных вырезок. ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 84). Г. О. Винокур высоко оценил сам метод анализа, продемонстрированный в работе.

Во втором своем отзыве о статье Виноградова (в обзоре литературы по новейшей поэтике) Г. О. Винокур писал: «Более всего здесь ценны богатые филологические аксесуары, которыми обставляет автор свое исследование литературного генезиса «загадочной» повести Гоголя. У нас принято издеваться над «носологией»¹, но, право же, эта последняя уясняет нам Гоголя куда больше, чем разговоры Мережковского о «пошлости» — от слова «пошло», или традиционные разглагольствования на тему о «смехе сквозь слезы» («Леф», 1923, № 1, стр. 241—242).

В рецензии журнала «Жизнь» указывалось, что статья дает «интересный материал для общей поэтики и для поэтики Гоголя». Рецензент полагал, что эта работа — лишь «звено в целой цепи исследований» Виноградова (Ив. Д. [Иван Дег-

¹ Возможно, Г. Винокур имел в виду полудельфетонный отклик П. С. Когана: «Письма о литературе. Письмо второе. О «Периколе», о «носологическом» направлении и о товарищах-банщиках». — «Известия ВЦИК», М., 1922, 27 июля, № 166 (1605), стр. 5.

теревский?].— «Жизнь», М., 1922, № 1, стр. 199).

В других рецензиях отмечался прежде всего тот широкий литературный фон, на котором в работе рассматривалась повесть Гоголя. В рецензии, подписанной Г. К. [Г. Крыжицкий?], говорилось, что работа интересна в первую очередь «массой параллелей к повести «Нос». Вырисовывается определенная литературная атмосфера, в которой могла возникнуть такая фантастика, как «Нос». Такие исследования, как статья В. Виноградова, являются ярким доказательством большой значительности «злостодневной» литературы. Изучение этой пищи многих, слишком многих, несомненно, должно давать разгадку крупных художественных произведений» («Библиографические листы Русского библиологического общества», Пг., 1922, лист I, январь, стр. 23).

В. Виноградов «превосходно доказал», писал А. Цейтлин, что «повесть «Нос» родилась в атмосфере чрезвычайного «носологического» оживления 30-х годов» (А. Цейтлин. Повести о бедном чиновнике Достоевского. К истории одного сюжета. М., 1923, стр. 4). О том, что в статье «собран довольно значительный материал» по теме «Носа», писал И. Д. Ермаков (в послесловии к изд.: Н. В. Гоголь. Нос. М., 1921, стр. 89; см сноску на стр. 23 наст. изд. и комм. к стр. 200). Ср. также положительный отзыв Б. Вышеславцева («Феникс», кн. 1-я. М., 1922, стр. 180) и упоминание работы в статье А. И. Белецкого «Новейшие течения в русской науке о литературе» («Народное просвещение», Курск, 1922, № 5—6). А. Г. Горнфельд, полемизируя с В. Я. Ирецким, отрицавшим в статье Виноградова результативность «тщательного исследования композиции гоголевской повести» («Литературные записки», 1922 № 3, стр. 4), отмечал важность «разысканий Виноградова о литературных источниках «Носа», о той формальной атмосфере, в которой мог зародиться замысел повести» (А. Г. Горнфельд. Формалисты и их противники.— «Литературные записки», 1922, № 3, стр. 5).

В ряде рецензий отмечалась связь статьи с методологией Опояза, в частности имманентный характер анализа поэтики Гоголя. Так, А. Машкин писал, что в статье нет «никаких указаний на причины, способствовавшие в то время распространению (...) носологии, нельзя встретить и указаний, объяснявших композиционные методы повестей Гоголя (...) Литературные приемы представляются совершенно независимыми и самодовлеющими; в своем историческом процессе, употребляя ходячее на Украине выражение, они «самостоятельны» (А. Машкин. Стилистическое направление в русской критике.— «Зори

грядущего», Харьков, 1922, № 5, стр. 114).

«Обильную дань» «увлечению стилистическим приемом» нашел в статье М. Эйхенгольц, уравнивающий в этом смысле статьи Виноградова, В. Жирмунского, В. Шкловского, М. Петровского. Виноградов, писал он, десять страниц посвящает «полному эрудиции библиографическому изложению «носологической» русской литературы первой половины XIX века и очень мало (...) анализу анестетической, бытовой причине (немного о ринопластике) неожиданного расцвета этой темы (...) И все для того, чтобы определить особенности стилистических приемов Гоголя; но какую художественную оценку можно дать произведению Гоголя — остается неясным. Злая критика отметила бы, что автор статьи пополнил лишь библиографию «носологической» литературы» (М. Эйхенгольц. «Формальная» поэтика.— «Жизнь», М., 1922, № 3, стр. 169). Аналогичные упреки — в рец. П. С. Когана («Печать и революция», 1922, кн. 2, стр. 384—385; ср. безоговорочное отнесение статьи к «формальному» направлению в обзоре Н. Ефимова «История русской литературы в годы революции».— «Печать и революция», 1922, кн. 7, стр. 157). Связь с положениями Опояза обнаруживалась в работе и во внимании к ориентации Гоголя на «низкие» жанры и «внелитературный» материал вроде бытового анекдота (ср. опоязовские идеи о «канонизации младших жанров» и экспансии быта в литературу и наоборот), в замечаниях об отталкивании Гоголя от приемов, ставших привычными в современной ему литературе.

«Эта работа, — считал М. Кенигсберг, — есть крупнейшее достижение русской поэтики» («Об искусстве новеллы».— «Корабль», Калуга, 1923, № 1—2, стр. 30).

Уже начиная с года выхода статьи Виноградова без ссылок на нее не обходилась ни одна серьезная работа, в той или иной мере связанная с поэтикой Гоголя. См., например, Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). Пг., «Опояз», 1921, стр. 14 (при перепечатке статьи в сб. «Архаисты и новаторы». Л., 1929, ссылка была снята); А. Слонимский. Техника комического у Гоголя. Пг., 1923, стр. 61; В. Гиппиус. Гоголь. Л., 1924, стр. 93, 228) и др. Дебютная (в области поэтики) статья молодого ученого сразу и прочно вошла в научный обиход.

Стр. 5. * Б. М. Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» Гоголя (1919).— В его кн.: О прозе. Л., 1969, стр. 307.

** Чернышевский, т. III, стр. 115.

*** Впоследствии Виноградов отмечал неудачность своего термина «носология»:

«надо было сказать «ринология», потому что нос ведь русское слово» (*Из истории поэтики*, стр. 271).

Стр. 7. * Ныне этот отрывок печатается как самостоятельный; история «юного мечтателя» составляет содержание второго отрывка — под условным заглавием «Фонарь умирал» (см. *Гоголь*, т. IV, стр. 329—331, 645—646).

Стр. 10. * Ю. Тынянов, ссылаясь на данную работу Виноградова, добавил к его списку статей о ринопластике статью из «Сына отечества» 1822 г. См. указ. соч. Тынянова, стр. 14.

Стр. 13. * Узришь по носу ты размер
того,
Что дамам мило более всего.

Беральд де Вервиль.

** Выражение Пушкина из нижеуказанного письма к П. Вяземскому.

Стр. 14. * В современных изданиях Пушкина это письмо датируется мартом 1823 г.

Стр. 18. * «Многие специалисты по женской физиологии извлекают также из размера этой почтенной части лица предзнаменование как нельзя более выгодное» (*франц.*).

Стр. 19. * Письмо от 15 марта 1838 г. (*итал.*). См. *Гоголь*, т. XI, стр. 129.

Стр. 21. * Это окончание повесть имела в первой полной черновой редакции (автографе из Погодинского древлехранилища).—См.: *Соч. Гоголя*, т. II, 1889, стр. 584; *Гоголь*, III, стр. 399.

Стр. 22. * Там же, стр. 396.

Стр. 23. * В эту книгу (М.—Пг., 1923) в значительно расширенном виде вошло указ. выше послесловие.

** *См. Гоголь*, т. III, стр. 400.

*** *H. Sperber, L. Spitzer. Motiv und Wort. Leipzig, 1919, S. 112.* Ср. позднейшее авторезюме Л. Шпитцера на эту статью: «В 1919 г. я думал, что загадку, которую представляет гротескное искусство образов и слов Хр. Моргенштерна, мне удастся разгадать, показав, что его словесные мифы (Wortmythen) (...) — не заоблачные фантазии, а выражение определенного воззрения на мир: видения непознаваемости вещей, перед коими язык со своими мифами и легендами, как говорит Фриц Маутнер, — змеинными чарами языка вечно задергивает пелену, — почему же поэт сам не может извлекать мифов из слов языка?» (*Leo Spitzer. Stilstudien. Bd. II, Stilsprachen. München, 1928, S. 506*). По Шпитцеру, между словом и мотивом возникает извечный параллелизм — наиболее часто встречающиеся у поэта слова вызывают его любимые мотивы и наоборот (см.: «*Stilstudien*», Bd. II, S. 197, 208—209, 268—269, 361—363, 366, 441, 506—507, 516, 528).

Стр. 24. * Из послесловия анонимного автора к пародийным «Отрывкам из повестей в новейшем современном вкусе» («Сын отечества», 1839, т. IX, отд. «Русская словесность», стр. 93). Среди этих «отрывков» была и пародия «Отрывок из гумористическо-шутливой повести», рассмотренная Виноградовым в «Этюдах о стиле Гоголя» (см. наст. изд.).

Стр. 28. * В этой статье, в частности на примере «Носа», Тынянов рассматривал категорию фабулы и сюжета (в развитии и уточнение ранних опоязовских идей). Сюжет — не статическая схема взаимоотношений героев или схема интриги, он «опирается главным образом на фабулу, на семантику действия». Он — результат взаимовлияния этой семантики и собственно речевых смыслов. В «Носе» сюжет не эксцентричен по отношению к фабуле. Нелепость могла стать художественной нелепостью потому, что вся семантика действия «вызывает мысль о сумасшедшем доме (...) Система названия вещей в «Носе» такова, что делает возможным его фабулу (...) Определенная фабула становится сюжетным членом: через стиль, дающий смысловую атмосферу вещи» (стр. 80—81).

** *Гоголь*, т. III, стр. 485 (беловой автограф начала повести).

Стр. 31. * *Соч. Гоголя*, т. II, стр. 574.

** Редакторы Академического собрания сочинений Гоголя присоединились к мнению Н. С. Тихонравова, введя вариант рукописи в основной текст (см. *Гоголь*, т. III, стр. 53, 654).

Стр. 32. * В. Б. Шкловский. О теории прозы. М., 1929, стр. 182.

Стр. 36. * Первая полная редакция. Ср. *Гоголь*, т. III, стр. 495.

Стр. 37. * Ср. полемику современного исследователя с этим утверждением: «Может быть, реплика «Северной пчелы» и была поводом для изменения, но оно диктовалось внутренней причиной (...) уже в своих основах повесть не укладывалась в форму сна (в чем также выразилось переосмысление Гоголем традиции) (...) отмена мотивировки сна в финале была лишь необходимым, завершающим шагом» (*Ю. В. Манн. Эволюция гоголевской фантастики.* — В сб. «К истории русского романтизма». М., 1973, стр. 237). Поскольку уже в черновой редакции повествование включало выступления иронического характера, субъективные планы других персонажей и «резко выламывалось» из формы сна, то, полагает Ю. В. Манн, поэтому «логичным был и отказ от мотивировки фантастики сном» (стр. 239).

Стр. 38. * «Похождения и странные приключения лысого и безносого жениха Фомы Фомича Завардынина. Юмористическое чудо XIX века, рассказанное по-

клоннику Шекспира демоном юной словесности». М., изд. А. Викторова, 1840, стр. 66—67.

Стр. 44. * «Один журнал отказался напечатать у себя повесть Гоголя «Нос», находя ее также грязною» (*Белинский*, т. VI, стр. 406—407); «...московский журнал, который отказался принять в себя повесть Гоголя «Нос» по причине ее пошлости и тривиальности» (там же, стр. 504).

** «Один знаменитый критик (...) отказался поместить в своем журнале повесть Гоголя» (*Чернышевский*, т. III, стр. 308).

*** В этом сборнике была помещена перепечатка указ. статьи из «Русского

мира», в которой излагалось содержание неизвестного гоголевского рассказа.

**** «Научные записки научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры», т. II, «История и литература». Харьков, 1927, стр. 145—170. Гротеск Достоевского З. С. Ефимова связывает с Гоголем и Т. Гофманом.

***** К разрешению этой задачи Виноградов обратился в работах последующих лет («Из биографии одного неистового произведения», «Романтический натурализм» — см. наст. изд.), до сего времени остающихся основополагающими в разработке проблемы.

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ЦИКЛИЗАЦИИ

По поводу «Невского проспекта» Гоголя и «Исповеди опиофага»

Де Квинси

(стр. 45—62)

Впервые — «Поэтика. Временник Отдела словесных искусств ГИИИ», IV. Л., 1928, стр. 114—125. В значительно расширенном виде вошло в кн. «Эволюция русского натурализма». Печатается по тексту книги.

Еще осенью 1920 г. Виноградов сделал в Русском библиологическом обществе доклад на тему «Драма художника Пискарева. К истории одного сюжета творчества Гоголя» («Бирюч петроградских государственных театров». Пг., сб. II, 1920, стр. 284; «Библиотечное обозрение», 1926, кн. 1—2, стр. 150)¹. Возможно, это и был тот самый доклад (о влиянии Де Квинси на Гоголя и Достоевского), о котором Виноградов упоминает в примечании на стр. 45 наст. изд. Не исключено, однако, что близким темам было посвящено два выступления. 22 мая 1921 г. в Обществе изучения художественной словесности при ГИИИ Виноградовым был прочитан доклад «Сюжет повести Гоголя «Невский проспект» (*Задачи и методы*, стр. 221; ГИИИ, 1927, стр. 44). Но в целом статья была написана позже: авторская дата в «Эволюции русского натурализма» — 1924.

¹ О втором докладе в РБО см. в комментарии к статье «Натуралистический гротеск». Сведениями о других докладах Виноградова в РБО мы не располагаем. Всего в 1919—1922 гг. в Обществе было сделано около 50 докладов на историко-литературные темы (*И. Ф. Маргшинов*. Русское библиологическое общество в годы Советской власти. 1917—1931.—Книга. Исследования и материалы. Сб. XXIX. М., 1974, стр. 104. Имена докладчиков не указываются).

Таким образом, статья появилась в печати несколькими годами позже времени написания — обстоятельство, по-видимому, повлиявшее на ее восприятие. Середина и конец 20-х годов — время эволюции формальной школы, и под этим углом зрения рассматривались и работы опозовцев и Виноградова; само позитивное содержание научных текстов и конкретные особенности методологических позиций авторов оказывались в тени. Так, Р. Шор, рецензент IV вып. «Поэтики», считала, что в опубликованных там статьях Г. Гуковского и Виноградова виден «постепенный отход от чисто филологических изысканий в сторону собственно исторических обобщений (...) В этих исканиях возможности более широких историко-культурных построений — та необходимая поправка к формальному анализу, который вносят литературоведы «Поэтики» («Печать и революция», 1929, № 1, стр. 122). Ср. в рец. Р. Шор на предыдущие два выпуска «Поэтики»: «В сборниках ГИИИ представлен серьезный филологический метод, изживший уже почти все недостатки старого «формализма» и нуждающийся лишь в дальнейшем теоретическом углублении» («Печать и революция», 1927, № 8, стр. 177). Между тем очевидно, что историко-культурный подход отнюдь не был чужд Виноградову и ранее, но составлял одну из двух методологических возможностей, напряженные между которыми обуславливало своеобразие его научной позиции 20-х годов.

Стр. 45. * Из кн.: Сб. статей, посвященных проф. Б. М. Ляпунову по случаю тридцатилетия его преподавательской

деятельности. 1892—1922. Одесса, Губ. ком. спец.-научн. и проф.-техн. образ., 1922, стр. 97—102 (Уч. зап. Высш. школы Одессы, отд. гум.-обществ. наук, т. 2).

** А. С. Пушкин. Евгений Онегин, гл. 3, XII.

Стр. 46. * «После того, как они выдумали средневековье, они выдумали Испанию. Не думайте, что они на этом остановились. Придумав Испанию, они выдумали еще и Восток с его золотыми городами, мечетями, его гаремами, Суламифь, Босфор и розовое масло» (франц.).

** «Романтический натурализм (Жюль Жанен и Гоголь)» — стр. 76—100 наст. изд.

*** В. Ф. Одоевский. Русские ночи. Л., 1975, стр. 131.

Стр. 47. * Гоголь мог читать отрывки из де Куинси еще и в кн.: «Повести и литературные отрывки, изд. Н. Полевым», М., 1829 (ценз. разреш. 1 марта).

Стр. 48. * Исповедь англичанина, употреблявшего опиум. Соч. Матюрна, автора Мельмота. СПб., 1834, стр. II. Далее отсутствующие в статье указания на страницы этого издания нами внесены в ее текст.

Стр. 51. * Полемика с психологической школой в отечественном литературоведении. Ее главные представители группировались вокруг харьковских сборников «Вопросы теории и психологии творчества» (1907—1923). В последнем, вышедшем после большого перерыва, VIII томе была помещена статья А. И. Белецкого «В мастерской художника слова», название которой обыгрывает Виноградов. Ср. у Тынянова: «Модный одно время метод усматривать в любых произведениях множество влияний был связан с психологическим отношением к литературе. Чем далее он развивался, тем более выяснялась его несостоятельность» (Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 297).

Стр. 52. * Полемика с положениями формальной школы.

* В рассмотрении проблемы «влияний» ощущается явная полемика с Опязовым, в частности Тыняновым, разрабатывавшим ее, начиная со статьи «Тютчев и Гейне» (1921). Традиционному понятию «заимствований» из иностранных литератур Тынянов противопоставил дифференцированные категории «генезиса» и «традиций» как явлений противоположных. Генезис — это сфера случайных переходов и заимствований из чужой литературы, определяемых биографическими, хронологическими и иными факторами. Установление его — только первый этап изучения: «построение генетической истории литературы невозможно» (Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы, стр. 386).

Главное — установление традиции, т. е. функционирования явления в системе национальной литературы: «Движущийся в определенном направлении писатель находит аналогичные направления в иноземных литературах и привлекает их результаты. Либо он ищет материалов и в этих поисках привлекает иноземные материалы. (...) Своя литература определяет выбор и значение того и другого» (там же, стр. 298). В поздних статьях («Литературный факт», «О литературной эволюции») понятие «традиции» было включено в более общую категорию литературной эволюции.

Возражения Виноградова заключались прежде всего в том, что тот или иной прием, изучаемый в системе литературы даже с точки зрения его функций, обычно «внеличен», принадлежит целой школе или направлению, и проблема специфики индивидуальной художественной системы, отодвигаемая Тыняновым на второй план, таким образом, не решается: Выход Виноградов видел в категории «циклизации».

Стр. 53. * О влиянии Л. Стерна и Р. Тейфера на Толстого писал Б. Эйхенбаум в кн. «Молодой Толстой» (Пг.—Берлин, 1922), Виктора Гюго на Достоевского — Л. Гроссман (Л. П. Гроссман. Библиотека Достоевского. Одесса, 1919; его же. Путь Достоевского.— В сб. Творчество Достоевского. Одесса, 1921; то же в кн.: Л. П. Гроссман. Собр. соч. Т. II. Вып. 1. М., 1928).

Стр. 54. * Из переводной статьи «Мнение известного английского журнала «Edinburgh Review» о нынешней французской словесности» (стр. 75). Статья переведена из немецкого журнала «Magazin für ausländische Literatur».

Стр. 55 * Белинский, т. II, стр. 422.

** Имеются в виду статьи сборника: З. С. Ефимова. Из истории русской романтической драмы. «Маскарад» Лермонтова; А. И. Белецкий. Очердные вопросы изучения русского романтизма. В последней статье отмечается, что «Виноградову принадлежит обоснование положения о влиянии «ненстовой» школы на Гоголя» (стр. 23).

Стр. 57. * А. С. Пушкин. Собр. соч. в 10 томах. Т. VII. М., Изд. АН СССР, 1958, стр. 105—106.

Стр. 58. * «Edinburgh Review». В примечании к переводу этой статьи редакция приводит еще одно иностранное суждение — теперь уж французское: «Эта критика, отличающаяся высокой философией, глубоким познанием нравственного положения Франции, может показаться строгою некоторым нашим читателям; но всегда полезно знать суждения о прославленных наших творениях, произноси-

мые иностранцами, ибо и самая точка воззрения, на которой они поставлены, чрезвычайно благоприятствует беспристрастия приговора» («Библиотека для чтения», 1834, т. I, стр. 52).

Стр. 59. * «Поэтика. Временник Отдела словесных искусств ГИИИ», II. Л., 1927, стр. 55—82.

** *Белинский*, т. X, стр. 313.

Стр. 60. * В этом номере «Сына отечества» была помещена статья «Виктор Гюго, оцененный Жюлем Жаненом», подписанная: ВВВ. В ней, в частности, говорилось: «В 1833 и 1834 г. начали появляться на нашей сцене произведения юной французской словесности и имели замечательный успех. Предвидя пагубные последствия этого успеха, «Северная пчела» начала сильно восставать против Дюканжа, Дино, Пирсеркура, Сулье, против всех важнейших членов новой литературной школы, которая старалась воцариться на сцене отвратительное. (...) По примеру «Пчелы» другие журналы пустились бранить французскую словесность (...) «Пчела», увидев неразумных подражателей, увидев, что юная словесность совершенно погибла, перестала

нападать на злоупотребления, которые уже прекратились. Но другие журналы все еще продолжают прежнюю работу и (...) сражаются с тенью прежнего» (стр. 315).

** *А. С. Пушкин*. Полн. собр. соч. в 10 тт., т. VII, стр. 405.

*** Впрочем, аналогичные утверждения можно встретить и ранее: «Неистовая словесность (...) быстро клонится к упадку, она уже не в моде (...) она начинает быть в моде в провинции; это всегда бывает признаком упадка модной вещи в Париже (...) тем более, что ультраромантизм пошел в славу даже в Москве, даже в Грузии, где парижские моды обыкновенно начинают господствовать спустя год и более после забвения их в Париже» («Библиотека для чтения», 1834, № 2, отд. «Смесь», стр. 17).

Стр. 62. * Обратиться к этой проблеме Виноградову больше не пришлось.

** В «Эволюции русского натурализма» (как и в первой публикации статьи) в качестве источника цитаты указан «Московский телеграф» 1831, № 2. Цитируемый текст в означенном номере отсутствует.

ИЗ БИОГРАФИИ ОДНОГО «НЕИСТОВОГО» ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Последний день приговоренного к смерти»

(стр. 63—75)

Впервые — в кн. «Эволюция русского натурализма». Печатается по тексту книги.

Часть статьи под загл. «Последний день приговоренного к смерти (Конец Кириллова)» была опубликована в однодневной газете Русского библиологического общества «Достоевский» (Пг., 1921, 12 ноября, стр. 14—16). Решение о выпуске однодневной газеты, посвященной 100-летию со дня рождения Достоевского, было вынесено на заседании Библиологического общества 20 октября 1921 г. (см. газ. «Достоевский», стр. 34) и 21 октября Обществом уже было подано отношение в Петербургское отделение Госиздата о разрешении такого издания (ЛГАЛИ, ф. 2913, оп. 1, ед. хр. 115, л. 80). Но к этому времени статья (или ее часть) была уже, очевидно, написана, ибо, как можно заключить из заметки «От редакции», в газету за краткостью срока подготовки издания принимались полностью готовые к этому времени материалы.

В рецензиях статья Виноградова упоминалась как одна из самых интересных в «Однодневной газете» (см., напр., отзыв *И. Н.* в журн. «Жизнь», 1922, № 1, стр. 203; *А. Горнфельд*. Из откликов на поминание

Достоевского.— «Летопись Дома литераторов», 1921, № 3, стр. 8; *И. Б.* Среди журналов.— «Театральное обозрение», 1921, № 9, стр. 14) и др.

Статья из «Однодневной газеты» полностью вошла в работу «Из биографии одного неистового произведения», в IV ее раздел.

Стр. 63. * См. в наст. комментарии примеч. к стр. 53.

** Первое французское издание повести В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти» появилось в 1829 г.

*** *Жюль Жанен*. Мертвый осел и обезглавленная женщина.

**** Доклад Г. А. Гуковского «Жюль Жанен в эпоху романтизма и его русские читатели» не был опубликован. Некоторые его материалы частично вошли в статью Г. А. Гуковского «Неизданные повести Некрасова в изучении русской прозы сороковых годов». — В кн.: «Жизнь ихождение Тихона Тросникова. Новонайденная рукопись Некрасова». М.—Л., 1931, с. 347—381.

Стр. 64. * «Вы правы, находя, что «Осел» прелестен. Это одно из самых замечательных сочинений настоящего вре-

мени. Его приписывают В. Гюго — по-моему, в нем больше таланта, чем в «Последнем дне», который, однако, талантливо написан» (конец апреля 1830 г. — А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах, т. X. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 812—813).

** Ср. в рецензии «Телескопа»: «Произведение сие сначала было принято за пародию на «Последний день приговоренного к смерти» («Телескоп», 1831, ч. IV, № 13, стр. 102).

Стр. 65. *Белинский, т. I, стр. 279.

**Н. Полевой. О романах Виктора Гюго, и вообще о новейших романах (Против статьи г-на Шове). — «Московский телеграф», 1832, ч. 43, № 3, стр. 378.

*** Там же, стр. 379.

Стр. 66. *И. А. Гончаров. Милльон терзаний. — В кн.: И. А. Гончаров. Собр. соч. в восьми томах, т. VIII. М., 1955, стр. 8.

Стр. 67. *Термин, вошедший в науку после статьи Б. Энгельгардта «Идеологический роман Достоевского». — В кн.:

«Достоевский. Статьи и материалы». (Сб. 2). Л., 1924.

** См.: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. т. I—II. М., 1964.

*** Письма Ф. М. Достоевского к разным лицам. — В кн.: Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883.

**** Писано в 1921 г.

***** Скрытая полемика с Ю. Н. Тыняновым. Виноградов считал, что материал литературной цитации и пародирования в «Селе Степанчикове» гораздо шире, чем только «Перепiska с друзьями» Гоголя, к которой возводил эту вещь Достоевского Тынянов. См. «Введение» к «Этюдам о стиле Гоголя» в наст. изд. и рец. на кн. Тынянова «Достоевский и Гоголь» («Приложения»).

Стр. 74. *А. Л. Волынский. Достоевский. Критические статьи. Изд. 2. СПб., 1909, стр. 327.

РОМАНТИЧЕСКИЙ НАТУРАЛИЗМ

Жюль Жанен и Гоголь

(стр. 76—100)

Впервые — «Литературная мысль. Альманах III». Л., «Мысль», 1925, стр. 342—365. Вошло в кн. «Эволюция русского натурализма». Печатается по тексту книги.

Авторская дата — 7 апреля 1923 г. Как явствует из отчета Виноградова о научной работе в ИЛЯЗВ в 1923/24 г., в этом учебном году им был прочитан доклад «Гоголь и Жюль Жанен» (ЛГАЛИ, ф. 6960, оп. 1, ед. хр. 9, л. 28).

Ряд полемических замечаний по поводу статьи (чрезвычайно высоко оценивая ее в целом, как и прочие работы Виноградова) высказал М. А. Брисман, участник литературного семинария проф. А. В. Багрия. Они сводятся в основном к тому, что некоторые гоголевские мотивы нет нужды возводить к Жанену и французской школе вообще, ибо они принадлежат также и украинской народной словесности¹. Таковы мотив содранной кожи (это подтверждается специальным для этого украинским «термином» в одной из ранних редакций «Тараса Бульбы» — «руженцы»), мотив кровосмесительной любви отца к дочери, встречающийся в русском и украинском фольклоре и т. д. (М. А. Брисман. К вопросу об отношении Гоголя к

«неистой» поэтике. — «Известия Азербайджанского гос. ун-та», т. 8—10. Общественные науки. Баку, 1927, стр. 81—83).

Стр. 77. * См. Гоголь, т. III, стр. 301—310.

** Дата выхода в издании не обозначена. По сообщению Н. Бельчикова, книга вышла в свет в августе 1921 г. («Печать и революция», 1921, кн. 3, стр. 263), хотя, как указывали сами издатели, была «отпечатана уже почти целиком в 1919» (стр. IV). О датировке см. также: W. B. Egerton. Julian Grigorevič Oksman. — «Russian Literature», 1973, № 5, p. 6.

*** Ю. Оксман. Сожженная трагедия Гоголя из прошлого Запорожья. — «Атеней». Историко-литературный вестник под ред. Б. П. Модзалевского и Ю. Г. Оксмана, кн. III. Л., 1926, стр. 46—58.

**** Замысел книги не был осуществлен. Проблема соотношения творчества Гоголя с «неистой словесностью» затрагивалась во многих работах Виноградова — как ранних, вошедших в настоящее издание, так и в его статьях 40—50-х годов, равно как и в курсах, читанных им в Московском университете в 50—60-х годах.

Стр. 78. * См. комм. **** к стр. 63. О Жюле Жанене Г. А. Гуковский прочел еще один доклад — «Юношеские романы Жюль Жанена» — 23 февраля 1925 г. (в Секции новой и новейшей литературы ИЛЯЗВ). — См. «Атеней», кн. III, Л., 1926, стр. 161. Этот доклад Б. В. Томашевский считал

¹ У Виноградова, впрочем, есть указание на синтез у Гоголя форм «ужасного романтизма» с украинскими народно-поэтическими традициями (см. стр. 218 наст. изд.).

«существенным коррективом» к статье Виноградова (*Б. В. Томашевский*. Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово.— В кн.: Письма Пушкина к Е. М. Хитрово. Л., 1927, стр. 224).

** То же: *П. В. Анненков*. Литературные воспоминания. М., 1960, стр. 59.

*** Это прозвище сохранялось за Анненковым и в письмах Гоголя к нему, а также в письмах Гоголя к третьим лицам.

Стр. 79. * «Существует нечто более занимательное, чем египетские пирамиды, Кремль или ледники Швеции, чем все диковинки, которые стремятся посмотреть с такими затратами и мучениями: это громадный парижский дом в многолюдном квартале, заселенный от фундамента до крыши. Во втором этаже — чрезмерная роскошь, под самой крышей — чрезмерная бедность, в середине — изобретательная деятельность. Шарлатаны, законники, финансисты; Фрине на соломе и Фрине на перине, и на каждом шагу — новые декорации. На первом этаже — торговая вывеска, которая раскачивается по воле ветра; на антресолях — приказчики, касса, звон золота и бесконечные цифры; дальше — контора нотариуса, спешащая толпа и накопившиеся дела — женитьбы или завещания; дальше — человек, единственное счастье которого — делать визиты и принимать визитеров, внушительные лакеи и маленькие собачонки; выше ютятся семьи, обстановка меняется, уединенный труд обитает здесь; это последняя ступень среднего достатка, крайняя ступенька, за которой больше нет благоденствия, ограниченной и деятельной буржуазии; работающая женщина, плачущий ребенок, обещающая канарейка. Еще выше — немые двери, маленькие и узкие спальни, безмолвный счет, приколотый к дверям, бесполозный лакей в передней, который дрожит от холода, словно в день неимолости, и не дожидается никого, чтобы возвестить о его приходе; выше, наконец, — ремесленник под самой крышей, ремесленник, который гремит железом, который сочиняет мемуары и поэмы; гризетка, в романтических мечтах возводящая свой испанский замок напротив окна в тени настурций, или, может быть, чего-нибудь повыше, ложе из соломы, рыдания, венецианские свинцовые камеры летом, ледяной холод зимой, всю жизнь страдания. И там — ни отблеска свечи из нижних этажей, ни аромата из кухни, ни отзвука песен, ни оживления во дворе — лишь зрелище чердаков, выступающих наружу. Сено, торчащее из окошек и наполняющее

лестницы сельским запахом, решительно водворилось здесь в оскорбительном изобилии, что дает понять, какая дистанция отделяет несчастного человека от красивой лошади» (франц.).

Стр. 80. * См. стр. 45—62 наст. изд.

** Первое французское издание романа вышло менее чем за год до этого — в апреле 1829 г.

Стр. 85. * Далее везде указываются страницы второй части романа.

Стр. 88. * «Сын отечества и Северный архив», 1831, т. XXII, № XXXVI, стр. 227—243.

** Французская критика также с самого начала причисляла Жюль Жанена к школе Стерна.

Стр. 89. * Томашевский считал автором статьи О. М. Сомова. Такого же мнения придерживался и Тьяннов (высказано в его неопубл. статье 1922 г. «Мнимый Пушкин», хранящейся в архиве В. А. Каверина. Об этой статье см.: *В. В. Виноградов*. О трудах Ю. Н. Тьяннова по истории русской литературы первой половины XIX века.— «Русская литература», 1967, № 2, стр. 89—90; ср. предисловие к кн.: *Ю. Н. Тьяннов*. Пушкин и его современники. М., 1968, стр. 15). Обоснование авторства Сомова см.: *В. В. Виноградов*. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, стр. 410—411. Ср. также: *Е. М. Блинова*. «Литературная газета» А. А. Дельвига и А. С. Пушкина. 1830—1831. Указатель содержания М., 1966, стр. 183.

** См. подстрочн. примеч. на стр. 55 и 80 наст. изд.

Стр. 90. * *А. Воейков*. О переводе «Мертвого осла и обезглавленной женщины». — «Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», 1831, № 64.

** В письме к В. Ф. Вяземской от конца апреля 1830 г. См. стр. 64 и примеч. к ней в комментарии.

Стр. 93. * В статье «Кровавый бандурист. Запрещенные страницы Гоголя в «Литературном музее» (см. примеч. 1 в наст. статье). Ср.: *Ю. Г. Оксман*. «Кровавый бандурист». Новые страницы Н. В. Гоголя.— «Нива», 1917, № 1, стр. 2—3.

Стр. 97. * Такая статья В. В. Виноградовым не была написана.

Стр. 98. * Неточное название первой публикации статьи (сб. «Творческий путь Достоевского». Л., 1924). См. стр. 141—187 и стр. 493 комментария наст. изд.

Стр. 99. * Прямо (франц.).

** О влиянии Матюрна на раннего Гоголя см. в статье «О литературной циклизации» в наст. изд.

К МОРФОЛОГИИ НАТУРАЛЬНОГО СТИЛЯ

Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник»

(стр. 101—140)

Впервые — в сб.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы» (Сб. I). Пг., «Мысль», 1922, стр. 211—256, под заглавием «Стиль петербургской поэмы «Двойник» (Опыт лингвистического анализа)». С небольшими дополнениями вошло в «Эволюцию русского натурализма». Печатается по тексту этой книги.

В сб. «Достоевский» статья датирована 25 июля 1921 г., в «Эволюции русского натурализма» — 1921—1922 гг. 16 октября 1921 г. в «Обществе изучения поэтического языка» Виноградов сделал доклад «Стиль и композиция повести Достоевского «Двойник» (см.: «Достоевский». Однодневная газета Русского библиологического общества, Пг., 12 ноября 1921 г., стр. 34).

Через несколько лет Виноградов так определял цели своей работы: «Я старался расширить круг стилистических сравнений, пытаюсь не только дать, по возможности, исчерпывающий реестр реминисценций из Гоголя в «Двойнике» и описать общие с гоголевскими приемы фразового построения сказа и диалогов главного персонажа этой новеллы, но и определить новые стилистические тенденции Достоевского, новый метод комбинирования гоголевских приемов. Передо мной неотступно стояла проблема о связи стиля Достоевского со стилем «натуральной» школы и о роли Гоголя в его организации. Однако в статье о «Двойнике», за недостатком материала, я принужден был ограничиться лишь случайными замечаниями по этим вопросам» («Этюды о стиле Гоголя», см. стр. 234 наст. изд.). Впоследствии в своих воспоминаниях Виноградов подчеркивал другую — методологическую — сторону этой работы, рассматривая ее как пример системного анализа (в противовес структурному¹): «...в плане системы у меня на-

писан «Стиль петербургской поэмы Достоевского «Двойник», потому что в «Двойнике» — обилие таких механических моторных движений, которые связаны с определенным состоянием человека, вышедшего из нормы, этого самого Голядкина, в противоположность его двойнику, который его преследует. И там, действительно, наблюдается, как Достоевский подобрал соответствующие выражения, все осложняя их, так сказать; но внутренняя сущность помешавшегося Голядкина как бы исключена из самого анализа, потому что все дело в том моторном механизме самих движений, в их развитии, в их сложных соотношениях, соответствующих поступкам и т. д.» (*Из истории поэтики*, стр. 265). Способ анализа диктуется характером объекта.

Статья должна была стать частью более обширной работы — «Натуральная школа и ранние произведения Достоевского» (см.: «Ф. М. Достоевский» (Сб. I), стр. 216). В 1922/23 акад. г. Виноградов читал в Петроградском университете общий курс «Поэтика натуральной школы» («Атеней», кн. 1—2. Л., 1924, стр. 182). Эта тема продолжала интересовать Виноградова на протяжении всей его научной деятельности.

Вскоре после выхода сборника «Достоевский» специальную рецензию работе Виноградова посвятил А. Реформатский («Леф», 1923, № 2, стр. 153—154). «Одиноко стоящая в обширном сборнике материалов и статей по Достоевскому статья В. Виноградова «Стиль петербургской поэмы «Двойник» представляет из себя очень ценную и интересную работу», — писал он. А. Реформатский отмечал «подробный анализ ряда стилистических особенностей», убедительность характеристики основного стилистического задания, описание разных слоев повествовательного стиля и т. д.

Пolemические возражения вызвали некоторые положения VI главы статьи (в

¹ Под системой здесь понимается соотношение элементов, находящихся в одной плоскости, а под структурой — некоторое «объемное» образование, объединение разных оболочек (или, в современной терминологии, уровней), дающее возможность проникнуть в некое «внутреннее ядро» явления. В этом представлении Виноградов, как отмечал и он сам, следовал за Г. Г. Шпетом. Ср.: «Под структурою (...) разумеется (...) не «пространственное» (...) расположение, а напротив, органическое, вглубь: от чувственно воспринимаемого до формально-идеального (эстетического) предмета, по всем ступеням располагающихся между этими двумя

терминами отношений» (*Г. Шпет. Эстетические фрагменты*. Вып. II. Пг., 1923, стр. 11). См. примечание Виноградова к первой публикации настоящей статьи: «Стиль «Двойника» (...) описывается мною только в проекционной плоскости (...) Вопросов поэтической символики Достоевского, которая ближе всего подводит к постижению явлений индивидуального поэтического языкового мышления, я сознательно почти не касаюсь...» («Ф. М. Достоевский» (Сб. I), стр. 211).

наст. изд.—гл. VII), рассматривающей архитектуру «Двойника»: утверждения о сюжетном задании со ссылкой на Анненкова («сумасшедшие ради сумасшествия») и о роли доктора, мысль о том, что в сюжетной схеме повести «любовная интрига имеет значение лишь мотивации вражды к Голядкину его врагов». «Совершенно не затронута композиционная функция переписки Голядкина (кстати, интересная в связи с аналогичным явлением в «Носе» Гоголя)».

Интересным представлялся рецензенту «вопрос о пародийности сюжетного развертывания в «Двойнике» на фоне предшествующей традиции». Положения этой главы, полагал он, «можно развить в самостоятельное исследование». «Что касается основной части работы — анализа стиля «Двойника» — заключал свою рецензию А. Реформатский, — то строгость и точность методической обработки с блестящим подбором примеров и ясная методическая линия телеологического рассмотрения стилистики под углом зрения как системы приемов, а не суммы — заслуживает особого внимания, и работа В. Виноградова является безусловно очень ценным вкладом в область русской поэтики».

Г. О. Винокур отмечал «судачное открытие» Виноградовым нескольких сказовых напластований «в загадочном «Двойнике» Достоевского» (Г. Винокур. Новая литература по поэтике. Обзор.— «Лепф», 1923, № 1, стр. 242).

Как об одной из наиболее интересных статей сборника писал о статье П. Медведев («Жизнь искусства», 1922, № 42, 24 октября, стр. 6). Краткие отзывы о лингвостилистическом анализе в статье см. также в работах: В. Комарович. Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., «Образование», 1925, стр. 46, 64; З. С. Ефимова. Проблема гротеска в творчестве Достоевского.— «Научные записки научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры». Вып. II. История и литература. Днепропетровск, Гос. изд. Украины, 1927, стр. 148; В. Комарович. Die Dostoevskij-Forschung 1925—1930, 2. Teil.— «Zeitschrift für slavische Philologie», 1934, V. XI, N. 1/2, S. 214.

Глубину и тонкость анализа Виноградова отмечали и рецензенты, в целом или частично стоявшие на иных методологических позициях. Так, Д. Д. Благой, оговорив, что последовательно проводимый «принцип самодовлеющей формы» «не мог не сделать (...) суждение о месте и значении «Двойника» в творчестве Достоевского несколько ущербленным», при этом отмечал, что «статья Виноградова производит подробный и очень интересный линг-

вистический анализ «Петербургской поэмы» («Печать и революция», 1922, № 8, стр. 214). А. Цейтлин в отзыве на «Эволюцию русского натурализма» писал: «Традиционная для ленинградских формалистов методологическая установка обоснована в этих статьях большой тонкостью лингвистического анализа (особенно в анализе стиля «Двойника»)» («Русский язык в советской школе», 1929, № 2, стр. 160—161). Ср. А. Цейтлин. Повести о бедном чиновнике Достоевского (К истории одного сюжета). М., 1923, стр. 2. См. также рец. Н. Берковского («Звезда», 1929, № 4, стр. 182—184).

В литературе о «Двойнике» — отечественной и зарубежной — работа Виноградова неизменно числится среди основополагающих трудов по данной теме.

Стр. 101. * Фельетон Достоевского (1861) из журнала «Время» (впервые перепечатан В. Л. Комаровичем.— «Рус. мысль», 1916, № 1, стр. 106—126).

** А. Григорьев. Петербургский сборник.— «Финский вестник», 1846, т. IX, отд. V.

Стр. 102. * Белинский, т. IX, стр. 551—552.

Стр. 103 * О Лермонтове как предшественнике Достоевского в языке идеологического романа, формах сказа, публицистичности стиля, психологической рисовке см.: В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова.— ЛН, т. 43—44. М., 1941, стр. 538, 560, 610.

** То же: А. Григорьев. Литературная критика. М., 1967, стр. 52.

Стр. 104. * «Современник», 1849, т. XIII, стр. 10.

** С. П. Шевырев («Москвитянин», 1846, ч. I, № 2, стр. 172).

*** «Журнал Министерства народного просвещения», 1846, ч. II, июль, стр. 140.

**** Отзыв Аполлона Григорьева (см. примеч. к стр. 101).

Стр. 105. * О теме «двойников» в произведениях Е. П. Гребенки, А. Н. Майкова, В. И. Дала см. в новейшей работе: М. Ф. Ломagina. К вопросу о позиции автора в «Двойнике» Достоевского.— «Филологические науки», 1971, № 5 (65).

Стр. 106. * «Натуралистический гротеск (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»)». — См. стр. 5—44 наст. изд.

Стр. 107. * В первой публикации статьи Виноградова далее было: «а сюжет для выполнения этой задачи совершенно безразличен». — «Ф. М. Достоевский» (Сб. I), стр. 216).

** Ф. М. Достоевский. Письма. Т. 1. М.—Л., 1928, стр. 127.

Стр. 108. * «Школа сентиментального натурализма (Роман Достоевского «Бед-

ные люди» на фоне литературной эволюции 40-х гг.». — См. стр. 141—187 наст. изд.

Стр. 116. *Тынянов приводил отзывы современников и отмечал, что «Двойник» близок к «Носу», а его «моторные образы (...) близки к образам «Мертвых душ» (Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 412—414). В первой публикации статьи ссылка на Тынянова отсутствовала.

Стр. 118. * «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка». (вып. 3). Пг., 1919, стр. 155—157. То же в кн.: Б. Эйхенбаум. О прозе. Сб. статей. Л., 1969, стр. 312—316.

Стр. 119. *Выражение Д. Григоровича. См.: Д. В. Григорович. Литературные воспоминания. М., 1961, стр. 92.

Стр. 120. * «Г. Достоевский подражает приемам, внешним движениям Гоголя (...), а когда кто-нибудь, погнавшись за сходством, схватит только одну голую внешность, одни приемы (...), то это выйдет до несносности безжизненно, сухо и скучно (...). Г. Достоевский постоянно передразнивает Гоголя, подражает часто до такой степени, что это выходит уже не подражание, а заимствование» (Имрек <К. С. Аксаков>. Петербургский сборник, изданный Некрасовым. — «Московский литературный и ученый сборник на 1847 год». М., 1847, стр. 33—34).

Стр. 125. * Андрей Белый. Луг зеленый. М., 1910, стр. 117—121; ср.: он же. Мастер-

ство Гоголя. М.—Л., 1934, стр. 196—282 (глава «Стиль прозы Гоголя»).

Стр. 126. *Белинский, т. IX, стр. 565.

**Этой фразы не было в первой публикации работы в 1922 г. Ср. также конец раздела V, где в изд. 1929 г. вставлены слова: «по отношению к конструкции „образа автора“».

Стр. 130. *Автор рецензии — П. В. Анненков.

Стр. 132. *Из рецензии К. С. Аксакова (см. примеч. к стр. 120).

Стр. 135. *Ср.: Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в тридцати томах, т. I. Л., 1973, стр. 334—431 (журнальная редакция 1846 г.) и стр. 482—486 (о работе над текстом «Двойника»).

Стр. 137. *См. подстрочн. примеч. 3 на стр. 101. Из последующей литературы о Достоевском и Гофмане особенно см.: Л. П. Гроссман. Путь Достоевского. Л., 1924; Т. Левит. Гофман в русской литературе. — В кн.: Э. Т. А. Гофман. Собр. соч., т. VI. М., 1930; Р. Е. Шультман. Творчество раннего Достоевского. — Уч. зап. Сталинградского гос. пед. ин-та, 1939, т. I; Ch. Passage. Dostoevski the Adapter. A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann. Univ. of North Carolina press, 1954; ср.: Ch. Passage. Russian Hoffmanists. The Hague, 1963.

Стр. 140. *П. Анненков. Заметки о русской литературе прошлого года. — Современник, 1849, № 2, стр. 1.

ШКОЛА СЕНТИМЕНТАЛЬНОГО НАТУРАЛИЗМА

Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов

(стр. 141—187)

Впервые в сб.: «Творческий путь Достоевского. Сб. статей под ред. Н. Л. Бродского» Л., «Сеятель», 1924, стр. 49—103, под загл.: «Сюжет и архитектоника романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы», с посвящением А. С. Долинину. С небольшими изменениями вошло в кн. «Эволюция русского натурализма». Печатается по тексту книги.

Авторская дата в сборнике — 22 января 1923 г., в книге — 1923—1924 гг. В 1922/23 acad. г. в Историко-литературном кружке им. Пушкина при ИЛЯЗВ (бывш. Пушкинское об-во при Петроградском ун-те) Виноградов сделал доклад, название которого совпадает с заглавием настоящей статьи (см. «Атеней», 1924, № 1—2, стр. 182). Но еще 20 ноября 1921 г. на заседании памяти Достоевского в Обществе изучения художественной словесности при ГИИИ Виноградов прочел доклад «Достоевский и натуральная школа» (Задачи и

методы, стр. 221) в списке докладов, помещенном в юбилейной брошюре института, тема выступления уточнена: «Юношеские произведения Достоевского и натуральная школа» (ГИИИ, 1927, стр. 44). Очевидно, что в докладе прежде всего речь должна была идти о первом произведении Достоевского — романе «Бедные люди».

В обзоре литературы в книге «Гоголь и натуральная школа» Виноградов писал, что в работе о «Бедных людях» он только «приступил» «к детальному раскрытию общих суждений о художественной зависимости «натурализма», от Гоголя к конкретному воспроизведению тех литературно-художественных течений 30-х и 40-х годов, которые создавались под влиянием стилистической манеры Гоголя» (см. стр. 224 наст. изд.). Далее в этой книге Виноградов «схематически и кратко» излагает свои представления об эволюции натурализма в 40-х и 50-х годах (см.

стр. 225—227). Эти темы должны были стать предметом особого большого исследования. Замысел, однако, не был осуществлен. Частично эти идеи были разработаны Виноградовым в позднейших статьях: «Реализм и развитие русского литературного языка». — «Вопросы литературы», 1957, № 9 (то же в кн.: «О языке художественной литературы». М., 1959, стр. 477—493; ср. там же о рассказе Тургенева «Уездный лекарь» в связи с «Бедными людьми» — стр. 493—506); «Тургенев и школа молодого Достоевского». — «Русская литература», 1959, № 2.

Через пятьдесят лет, говоря об этом своем исследовании романа Достоевского, Виноградов характеризовал его как анализ стиля «в плане структуры» в противоположность анализу «в плане системы» в работе о «Двойнике» (*Из истории поэтики*, стр. 265; см. комментарий к статье «К морфологии натурального стиля»).

Первые рецензенты статьи называли ее среди центральных в сборнике «Творческий путь Достоевского». Л. Гроссман, один из пионеров разработки многих проблем биографии и творчества Достоевского, расценивал работу как плодотворную попытку в осуществлении задач, выдвинутых отечественной «новой наукой о Достоевском». Видя «методологическую цель» статьи в понимании художественного произведения как акта становления художественных форм, преобразующих предшествующие и являющихся источником будущего, Л. Гроссман писал: «Исследователь показывает, как Достоевский развивал или пародировал принципы натуральной школы, синтезировал их с неосентиментализмом 40-х годов и, отрекаясь от изжитых шаблонов гоголевских форм, сохранил эстетически-действенные черты «гоголизма» (особенно явственно сказавшиеся в новелле «Шинель»). Разрушая общепринятые каноны и одновременно с замечательной смелостью синтезируя элементы этих разрушенных шаблонов в совершенно новые сочетания, Достоевский разрешал сложнейшие проблемы поэтики 40-х годов» («Русский современник», 1924, № 2, стр. 294—295).

В. Переверзев, отмечая «большой интерес статьи», видел в ней при этом «обычные достоинства и недостатки» исследований, «оперирующих формальным методом», то есть ее автор «не касается ни причин ни смысла» эволюции натуральной поэтики («Печать и революция», 1925, кн. 1, стр. 271). А. Цейтлин важнейшим достоинством статьи (как и статьи о «Носе» Гоголя) считал исследование «огромного материала массовой литературной продукции 30-х и 40-х гг. (...) в ее исторической динамике» («Русский

язык в советской школе», 1929, № 2, стр. 160).

Подробно о работе Виноградова писал в своей книге «Достоевский» (Л., 1925) В. Комарович. Он указывал, что жанр комической новеллы о «бедном чиншвинке» в качестве господствующего в 30-е годы исследован Виноградовым «с исчерпывающей полнотой». Однако второй — «сентиментальный» — цикл поэтических жанров, по мнению В. Комаровича, «менее полно и отчетливо представлен в работе В. Виноградова (...) Дело в том, что «сентиментальная» новелла Гоголя сама по себе не решала еще судьбы сентиментальной поэтики «натуральной» школы. Но вызванное ею «возрождение сентиментальных сюжетных схем» едва ли вело и к Карамзину (как думает Белецкий¹); оно направлено было, по преимуществу, на явления французской литературы, в которой, приблизительно в это время, тоже обнаруживается заметный поворот к сентиментальным формам романа и новеллы 18 века (...) Но В. Виноградова в романе Достоевского интересует, главным образом, тот синтез двух жанров, который он очень зорко заметил и очень последовательно исследует». Работой Виноградова, заключает В. Комарович, «продолжен путь для дальнейших изысканий в области поэтики Достоевского» (стр. 46—48). Этот вывод В. Комарович повторил и через десять лет в своем обзоре проблем исследования творчества Достоевского: «Работа Виноградова и сейчас еще является основополагающей для дальнейших сравнительно-исторических исследований о литературных формах раннего Достоевского, которые подготовили его большой роман» (*V. Komarovič. Neue Probleme der Dostojevskij-Forschung 1925—1930. 2. Teil.* — «Zeitschrift für slavische Philologie», 1934, В. XI, Н. 1/2, S. 220).

Стр. 142. * В первой публикации статьи далее следовало: «На построение моей статьи работа А. Белецкого не могла иметь влияния, как это будет ясно из ее содержания. Напротив, мне кажется, что в работе А. Белецкого можно констатировать отражения знакомства с моей статьей о стиле «Двойника».

** Виноградов писал в этой статье: «Становясь достоянием значительной группы писателей литературной «школы», явления индивидуально-поэтического стиля тем самым механизуются, обнаруживая тенденцию к превращению в языковые

¹ Имеется в виду ст. А. Белецкого «Достоевский и натуральная школа в 1846 году». — «Наука на Украине», Харьков, 1922, № 4, стр. 342.

шаблоны (клише) и проникновению в диалекты разговорного языка. Таким образом, предельной фикцией в изучении поэтической стилистики является стиль «школы» как некое отвлечение однородных стилистических особенностей в «языковом творчестве» группы лиц, объединенных тяготением к одному художественному центру. Вполне понятно, что с этой точки зрения едва ли возможно говорить о «поэтическом стиле эпохи», если не разумеет под ним стиль господствующей литературной «школы» (...) В определении понятия «стиля школы» целесообразнее исходить не из признака языковой однородности лиц, а из признака лингвистической близости художественных произведений. Стиль школы — это совокупность общих приемов выбора и эстетического оформления языкового материала в значительной группе художественных произведений, хронологически смежных и принадлежащих разным лицам (...) Это сродство языковых средств не должно быть случайным, но, образуя целостную систему, оно может порождаться лишь эстетическою заряженностью данных писателей речевыми построениями избранного ими «руководителя» («Русская речь», вып. I. Пг., 1923, стр. 197—198, 202).

Стр. 143. * *Белинский*, т. X, стр. 313.
** «О литературной циклизации. По поводу «Невского проспекта» Гоголя и «Исповеди опиофага» де Квинси» (стр. 45—62 наст. изд.).

Стр. 144. * См. стр. 77 наст. изд.
** «Романтический натурализм (Жюль Жанен и Гоголь)» — стр. 76—100 наст. изд.

*** Ж. Жанен. Мертвый осел и обезглавленная женщина. Ч. 1—2. М., 1831. Указанные здесь и далее страницы — по ч. 1.

Стр. 145. * Связи Гоголя с «романтически-ужасным» жанром выяснялись в статьях, вошедших в «Эволюцию русского натурализма», а также в книге «Гоголь и натуральная школа». Специальная работа на эту тему Виноградовым не была написана.

Стр. 146. * *Д. В. Григорович*. Литературные воспоминания. Л., 1928, стр. 127.

Стр. 147. * О французских «физиологиях» и русской литературе и литературной критике см.: *Т. Якимович*. Французский реалистический очерк 1830—1848 гг. М., 1963; *А. Г. Цейтлин*. Французские физиологии и их русские читатели. — В его кн.: Становление реализма в русской литературе. М., 1965, стр. 31—59.

** *Д. В. Григорович*. Указ. соч., стр. 132.
*** «Наши, списанные с натуры русскими». СПб., изд. Исакова, 1841. Выходило отдельными тетрадями (14 выпусков). Среди авторов — В. Даль, Г. Ф. Квитка-Основащенко, А. П. Башуцкий. Об изда-

нии сочувственно отзывался Белинский (*Белинский*, т. V, стр. 602).

Стр. 148. * *Белинский*, т. X, стр. 297.
** *Н. Котляревский*. Николай Васильевич Гоголь. СПб., 1911.

Стр. 150. * См. стр. 189—227 и 229—365 наст. изд.

** Автор отзыва — А. А. Григорьев.

Стр. 151. * В изд. 1924 г. эта фраза отсутствовала.

Стр. 154. * См. стр. 241—293 наст. изд.
** «Первое апреля. Комический иллюстрированный альманах, составленный из рассказов в стихах и прозе, достопримечательных писем, куплетов, пародий, анекдотов и пуфов». СПб., 1846.

*** Авторами этого фельетона были Достоевский, Некрасов и Григорович.

**** *Д. В. Григорович*. Указ. соч., стр. 144.

Стр. 155. * *П. Машков*. Повести и мечты, ч. I. СПб., 1833, стр. 114.

Стр. 158. * Соч. Н. В. Гоголя под ред. Н. С. Тихонравова, изд. X, т. II, стр. 612. Ср.: *Гоголь*, т. III, стр. 451.

Стр. 159. * *В. В. Розанов*. Как произошел тип Акакия Акакиевича. — В его кн.: «Легенда о Великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария с приложением двух этюдов о Гоголе. Изд. 3. СПб., 1906, стр. 266—282.

Стр. 160. * *И. Я. Айзеншток*. К вопросу о литературных влияниях (Г. Ф. Квитка и Н. В. Гоголь). — Изв. Отд. рус. языка и словесности, 1922, т. XXIV, вып. 1, стр. 23—42.

Стр. 161. * Юмористические рассказы нашего времени, издаваемые Абракадаброю. Кн. I—V. СПб., 1846, стр. 26.

** Там же, стр. 11.

Стр. 163. * То же: *С. П. Жихарев*. Записки современника, тт. I—II. Ред. и комм. Б. М. Эйхенбаума. М.—Л., 1955, стр. 155.
** «Библиотека для чтения», 1846, т. LXXV, № 3, отд. V, стр. 32.

Стр. 166. * Из рецензии С. П. Шевырева на «Петербургский сборник».

** Статья К. С. Аксакова.

*** «Наша изящная словесность. Статья третья. Полное собр. соч. Ф. М. Достоевского». — «Отечественные записки», 1867, т. 170, январь, кн. 2, стр. 551.

**** «Библиотека для чтения», 1846, т. LXXV, № 3, отд. V, стр. 34.

Стр. 167. * «Современник», 1849, т. VIII, стр. 5.

Стр. 173. * Автор статьи — К. С. Аксаков.

Стр. 174. * Он же.

Стр. 176. * Из его рассказа «Живой мертвец» (*В. Ф. Одоевский*. Сочинения, ч. III. СПб., 1844, стр. 140).

Стр. 186. * См. стр. 223—224 наст. изд.

ГОГОЛЬ И НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА

Впервые — отд. изданием: Гоголь и натуральная школа. Л., «Образование», 1925. Печатается по тексту этого издания.

Авторская дата — 25 октября 1924 г.

Книга вышла в серии культурно-просветительного трудового товарищества «Образование», посвященной современному изучению русских писателей и перспективным проблемам их дальнейшего исследования (ср. аналогичные книги в той же серии: *В. Комарович*. Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925; *Б. Томашевский*. Пушкин. Л., 1925). Задачи серии определили особенности книги: систематический обзор новейшей литературы о Гоголе, характеристику его творчества по основным направлениям изучения — «стиля, композиции и сюжетологии» и т. п.

В рецензии Г. Поспелова, очень характерной для социологического направления 20-х годов, которое, как правило, не учитывало методологических различий между работами В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, В. Жирмунского, Г. Гуковского, Виноградова (ср. ред. Р. Шор в примеч. к ст. «О литературной циклизации»), книга рассматривалась как «очередная глава в общей попытке построить историю литературы на принципах формализма» («Красная новь», 1925, № 5, стр. 276). Отмечая, что книга «является резюме долгих и вдумчивых изучений гоголевских текстов» и признавая ценность ее наблюдений, рецензент писал: «Объективно, литературно-лингвистически, т. е. давняя лишь поверхностное гистологическое описание гоголевских текстов, автор ищет для них «генезиса» и находит его в изобилии. Державин, Пушкин, Жуковский, Вальтер Скотт, «грязные» жанры, фарс (...) — весь Гоголь состоит из этих наслоений; каждый шаг сделан им под влиянием одного, другого, третьего. Все они свободно плавают в опустошенном сознании Гоголя, сцепляются, сливаются, борются, побеждают. В этом — эволюция творчества, уже, конечно, поэтому свободного от «мелкопоместного прикрепления» (стр. 277).

В рецензии выдвигалось обычное для оппонентов Виноградова, начиная с его статьи о «Носе», требование — помимо систематического анализа стилистических форм дать еще каузальный и телеологический анализ (психологический, социологический, биографический — в зависимости от взглядов рецензента).

Стр. 191. * *И. Мандельштам*. О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. Гельсингфорс, 1902.

** Один из первых подходов к проблеме

«образа автора», разработанной Виноградовым в позднейших трудах.

Стр. 192. * *Д. Н. Овсяннико-Куликовский*. Собр. соч., т. II. И. С. Тургенев. Изд. 3. СПб., 1910, гл. VIII (стр. 214—253); *Т. И. Райнов*. «Обрыв» Гончарова как художественное целое. — В кн.: «Вопросы теории и психологии творчества», т. VII. Харьков, 1916, стр. 32—75.

Стр. 193. * *В. В. Розанов*. «Легенда о Великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария с приложением двух этюдов о Гоголе. Изд. 3. СПб., 1906, стр. 255.

** Там же, стр. 261.

*** Там же, стр. 273.

Стр. 194. * *С. А. Венгеров*. Писатель — гражданин. — *С. А. Венгеров*. Собр. соч., т. II. СПб., «Прометей», 1913.

** В соответствии со своей теорией двух форм художественного познания Д. Н. Овсяннико-Куликовский разделяет писателей на два типа: художников-наблюдателей, производящих полный, разносторонний подбор черт жизни, «соблюдающих пропорции» (Пушкин, Тургенев), и художников-экспериментаторов, дающих «нарочитый подбор известных черт». К таким художникам он причисляет Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина. Сюда же он относил и Гоголя (см. *Д. Н. Овсяннико-Куликовский*. Собр. соч., т. I. Гоголь. Изд. 5. М. — Пг., 1923). См. *А. П. Чудаков*. Овсяннико-Куликовский. — «Краткая литературная энциклопедия», т. 5. М., 1968, стлб. 380—381.

*** Имеется в виду книга Н. Котляревского «Николай Васильевич Гоголь» (СПб., 1911) и прежде всего ее III глава — «Наша действительность и ее бытописатели. Отражение современной жизни в творчестве Крылова, Жуковского, Батюшкова, Грибоедова и Пушкина. Второстепенные литературные силы: Нарезный, Булгарин, Бегичев, Ушаков, Лажечников, Загоскин, Марлинский и Полевой».

**** «Весы», 1909, № 4; отд. изд.: М., «Скорпион», 1909.

***** *А. А. Потебня*. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905 (в главе «Гипербола и ирония», стр. 355—380); *И. Мандельштам*. О характере гоголевского стиля. стр. 193—194, 305—311.

Стр. 195. * Ср.: «Если мы поставим рядом две эти проблемы — телесности и духовности и представим себе фигуру майора Ковалева, покупающего, неизвестно для каких причин, орденскую ленточку, и тень умирающего в безумном бреду Чарткова, — то хотя на минуту почувствуем всю невозможность, всю абсурдность существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу... А ведь мо-

жет быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже недоступный юмор творения и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия» (*И. Ф. Анненский*. Книга отражений. СПб., 1906, стр. 26—27).

Стр. 196. * В кн.: «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка» (вып. 3). Пг., 1919; то же в кн.: *Б. Эйхенбаум*. Сквозь литературу. Л., 1924. Вошло в сб. статей *Б. Эйхенбаума* «О прозе». Л., 1969.

** В статье «Проблема сказа в стилистике» *Виноградов* отмечал, что призыв применить слуховой анализ не только к стиху, но и к прозе «в истории русской науки о новой литературе (...) исходил от *Б. М. Эйхенбаума*» («Поэтика», I. Л., 1926, стр. 25). См. список работ по теории ритма и стиха, данных *Б. Эйхенбаумом* в «Приложении» к III вып. «Сборники по теории поэтического языка» (Пг., 1919, стр. 167—168), а также его работы «Мелодика русского лирического стиха» (1922) и «*Анна Ахматова*» (1923) — обе вошли в его книгу «О поэзии» (Л., 1969). Еще 27 мая 1923 г. в своем выступлении на первом заседании Комиссии по изучению художественной речи ГИИИ *Б. Эйхенбаум* говорил об актуальности идей *Ohgenphilologie* (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. I, ед. хр. 137, л. 3). Изложение идей *Сиверса* и *Сарана* см. в работах: *Вл. Б. Шкловский*. О ритмико-мелодических опытах проф. *Сиверса*. — Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг., 1917; *В. Всеволодский-Гернерросс*. Теория русской речевой интонации. Пг., 1922; *О. Вальцель*. Проблема формы в поэзии. Пг., 1923; *Н. Коварский*. Мелодика стиха. — «Поэтика», IV. Л., 1926. Из позднейших работ см.: *В. Виноградов*. О языке художественной литературы. М., 1959; *А. Петров*. Poetika ruskog formalizma. — «Poetika ruskog formalizma». Beograd, 1970; *M. R. Mayenowa*. Rosyjskie propozycje teoretyczne w zakresie form poetyckich (1916—1930). — «Rosyjska szkoła stylistyki». W-wa, PIW, 1970.

С критикой «слуховой филологии» выступали *С. И. Бернштейн*, *В. В. Виноградов*, *В. М. Жирмунский*, *Б. В. Томашевский*, *Ю. Н. Тынянов*.

Стр. 197. * По *Розанову* стиль *Гоголя* движется «в двух направлениях: напряженной и беспредметной лирики, уходящей ввысь, и иронии» (*В. Розанов*. Указ. соч., стр. 255).

** С изм. вошло в кн.: *Ю. Тынянов*. Архивисты и новаторы. Л., 1929. Подробнее о брошюре *Тынянова* см. в рец. на нее *Виноградова* (стр. 460—462 наст. изд.)

Стр. 198. * *Виноградов* следует терминологии *Б. Энгельгардта*, который под проекционным методом понимал такой тип исследования, при котором литератур-

ный памятник рассматривается вне творческого сознания, объективируется (проецируется) во «внешнюю» действительность, где он живет и развивается по собственным законам вне связи с его творцом (см. *Б. М. Энгельгардт*. *Александр Николаевич Веселовский*. Пг., 1924, стр. 44—46). Формальный метод, несомненно, принадлежит к проекционным методам. Упреки *Виноградова* относятся, таким образом, к «невывержанности» *Тыняновым* опоязовской методологии, к его экспансии в чуждую ей сферу — психологию художника. Для самого *Виноградова* в эти годы характерно колебание между исследованием литературного произведения как внеположенной сознанию данности (наиболее яркий пример — статья «К морфологии натурального стиля») и анализом — «проникновением в индивидуальное языковое сознание и (...) определение путей его развития» («О символике *А. Ахматовой*». — «Литературная мысль». Альманах I. Пг., 1922, стр. 136). В глазах современника в этом *виноградовском* дуализме верх безусловно одерживал проекционный принцип: «С одной стороны, литературное произведение понимается как «выражение замкнутого круга представлений и эмоций», т. е. документ психической жизни, отнесенный к единству сознания, с другой стороны оно — «система стилистических отношений», т. е. документ языковой жизни, отнесенный к единству «однородных стилистических явлений» и, в последнем счете, к единству языка как системы. Такой своеобразный методологический симбиоз Кроче с *Соссюром* существует лишь в теоретических высказываниях *Виноградова*. При конкретном анализе любого художественного произведения апелляции к психологизму забываются, и оно предстает (...) как система абстрактно выделенных семантических рядов и стилистически мотивированных синтаксических схем (...) В такой концепции не остается, конечно, места для «преобразующей личности», для творческого сознания и т. п., несмотря на постоянные подчеркивания *Виноградовым* этого момента» (*В. Волошинов*. О границах поэтики и лингвистики. — В сб.: В борьбе за марксизм в литературной науке. Л., «Прибой», 1930, стр. 213—223).

** Имеются в виду работы: *T. Lipps*. Komik und Humor. Hamb. u. Leipzig, 1898; *J. Volkelt*. System der Aesthetik, 1910.

Стр. 199. * *И. Мандельштам*. Указ. соч., стр. 281—289.

Стр. 200. * Фрейдистский анализ в указ. книге *И. Д. Ермакова* (М.—Пг., 1923) сочетался с наивно-бытовой лингвистикой типа предположений «о происхождении фамилии *Ковалева* из имени „*Коля*”»

(стр. 207). Ср. подстрочн. примеч. к стр. 23 наст. изд.

Стр. 203. * *Н. Котляревский*. Николай Васильевич Гоголь. СПб., 1903; *В. И. Шенрок*. Материалы для биографии Гоголя, тт. I—IV. М., 1892—1897; *Б. Лукояновский*. К вопросу о «переломе» в биографии Гоголя.—«Русский филологический вестник», 1912, № 1, 2, 4; *он же*. Гоголь в 40-х годах.—«Русский филологический вестник», 1914, № 1; см. также подстрочн. примеч. на стр. 205. ** В этом же плане рассматривается творчество Гоголя и в последующих работах В. Зеньковского. Ср.: *В. В. Зеньковский*. История русской философии. М., 1956 (ч. II, гл. III) и др.

Стр. 205. * *Н. В. Гоголь*. Полн. собр. соч. под ред. Н. И. Коробки, т. 1—5. СПб., 1912—1914; *Н. В. Гоголь*. Собр. соч. под ред. В. В. Каллаша, т. 1—10. Пг., Брокгауз—Ефрон, 1915.

** Из работ, вышедших в последующие годы, см.: *В. В. Гиппиус*. Литературное общение Гоголя с Пушкиным.—«Уч. зап. Пермского гос. ун-та», вып. 2, 1930; *М. А. Цявловский*. Отголоски рассказов Пушкина в творчестве Гоголя.—В кн.: «Звенья», т. VIII. М., 1950; *В. Г. Березина*. Из истории «Современника» Пушкина.—В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. I. М.—Л., 1956; *А. Г. Гукасова*. «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору» (Вопрос об адресате «Отрывка» и о взаимоотношениях Пушкина и Гоголя).—«Изв. АН СССР, ОЛЯ», 1957, т. XVI, вып. 4; *В. Виноградова*. Из истории стилей русского исторического романа (Пушкин и Гоголь).—«Вопросы литературы», 1958, № 12 (то же в его кн.: О языке художественной литературы. М., 1959).

Стр. 208. * *Н. И. Надеждиным* («Телескоп», 1831, № 20, стр. 653), *Н. С. Тихоновым* (комментарии в кн.: *Соч. Н. В. Гоголя*, т. I. Изд. 10. М., 1889, стр. 516—536), *Г. И. Чудаковым* («Отношение творчества Н. В. Гоголя к западноевропейским литературам».—«Университетские известия», Киев, 1908, № 8, стр. 83—88), а также в статье, подписанной *А. К. и Ю. Ф.*,—«Страшная месть» Гоголя и повесть Тика «Пьетро Анона» («Русская старина», 1902, № 3, стр. 641—647). Ср. позднейшую работу: *A. Dornhauer*. «Gogol's «Schreckliche Rache» und «Pietro von Abano» von L. Tieck.—«Zeitschrift für slavische Philologie», 1936, Bd. XIII, Doppelheft 3/4, S. 315—318.

Стр. 209 * Эту фамилию носил ростовщик в первой печатной редакции «Портрета» (редакция «Арабесок», 1835). «Чертков» — написание фамилии художника в этой редакции (в окончательном варианте — «Чартков»)

Стр. 210. * *П. В. Анненков*. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года.—В кн.: *П. В. Анненков*. Литературные воспоминания. М., 1960, стр. 75.

Стр. 213. * В «Zeitschrift für slavische Philologie» статья В. В. Виноградова не появилась.

Стр. 215. * *Н. Полевой*. Современная библиография. Русская литература. «Вечера на хуторе близ Диканьки. Повести, изданные Пасичником Рудым Паньком».—«Московский телеграф», 1831, ч. 41, № 17 (сентябрь), стр. 94.

** *О. Сенковский*. Литературная летопись. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. В. Гоголя.—«Библиотека для чтения», 1842, т. 53, отд. VI.

Стр. 216. * См. стр. 76—100 наст. изд.

Стр. 218. * Литературная летопись. Миргород. Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя.—«Библиотека для чтения», 1835, том IX, отд. VI.

Стр. 219. * Работа не была осуществлена, хотя еще в 1928 г. Виноградов писал об этом замысле. См. комм. к стр. 145 статьи «Школа сентиментального натурализма».

Стр. 220. * Свидетельство В. Г. Белинского (см. *Белинский*, т. VI, стр. 406—407).

Стр. 222. * Любопытно лингвистическое обоснование принципов сентиментального стиля и разнообразия его форм в процессе исторического развития в письме Виноградова к С. И. Бернштейну от 12 июля 1926 г.: «Не есть ли сентиментализм такой метод стилистического построения, в котором организующим моментом является эмоциональная сторона слов? Но так как эмоциональная структура слова связывается с разной направленностью эмоций и с разной тематической подоплекой слов, то формы сентиментального стиля в его исторической эволюции могут быть очень пестры и разнообразны. Это — квинт-эссенция моего творчества. Не находите ли Вы, что такая постановка вопроса гораздо плодотворнее, чем надоевшие до смерти пустые (т. е. конкретно ничем не заполненные) заявления, что сентиментализм вырос из стиля, что сентиментализмов столько же, сколько стилей? Ю. Н. Тынянову (он наполовину автор этих изречений) пора уже наполнять термины понятийным содержанием» (письмо хранится у И. И. Ивича).

** Указатели С. Бертенсона за предыдущие годы также печатались в «Известиях отделения русского языка и словесности Академии наук»: 1909, т. XIV, кн. 4; 1912, т. XVII, кн. 2; 1914, т. XIX, кн. 2; 1916, т. XXI, кн. 3.

*** *И. В. Владиславлев*. Русские писатели. Опыт библиографического пособия по русской литературе XIX—XX ст., 4-е пере-

раб. и доп. изд. М.—Л., 1924, стр. 27—35.

Стр. 223. * Известия Отд. русского языка и словесности Имп. Акад. наук, т. XVIII, 1913, кн. 2—3. Также отд. оттиск.—СПб., 1913.

** К. Леонтьев. О романах Л. Толстого. Анализ, стиль, веяние. М., 1911.

Стр. 225. * О школе «сентиментального натурализма» и месте Тургенева в ней. см.: В. Виноградов. Тургенев и школа молодого Достоевского (конец 40-х годов XIX века).—«Русская литература», 1959, № 2.

Стр. 226. * А. Ф. Писемский. Сочинения Н. В. Гоголя, найденные после его смерти. Похождения Чичикова, или Мертвые души, ч. 2-я.—А. Писемский. Собр. соч., т. IX. М., 1959.

** «Наши, списанные с натуры русскими». Изд. Я. А. Исакова. СПб., 1841. Сборник выходил отдельными тетрадями со сплошной пагинацией. Очерк В. Даля был помещен в вып. 14.

*** Н. В. Гоголь. О «Современнике» (1846).

**** Белинский, т. VIII, стр. 420.

ЭТЮДЫ О СТИЛЕ ГОГОЛЯ

Впервые — отд. изданием в неперIODической серии, издаваемой Отделом словесных искусств ГИИИ «Вопросы поэтики», вып. VII. Л., «Academia», 1926, 228 стр. Печатается по тексту этого издания.

Книга была написана до октября 1923 г. В «Кратком отчете о деятельности Российского института истории искусств», охватывающем период до 1 октября 1923 г., она вместе с книгой Тынянова «Проблема стихотворного языка» обозначена как подготовленная к печати (*Задачи и методы*, стр. 222); книга Тынянова также была закончена в 1923 г.—см. его письмо к В. Б. Шкловскому в сентябре-октябре 1923 г. (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 249).

В отчете Виноградова по ИЛЯЗВ в 1923/24 уч. г. работа эта значится как «приготовленная к печати» (ЛГАЛИ, ф. 6960, оп. 1, ед. хр. 9, л. 28). 10 февраля 1924 г. в Секции художественной словесности ГИИИ Виноградов по материалам подготовленной книги сделал доклад «Пародия на стиль Гоголя» («Поэтика», Вып. I. Л., 1926, стр. 156; ГИИИ, 1927, стр. 48; ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 1, ед. хр. 153).

Книга выросла на волне интереса к проблеме пародии в русской филологической науке 20-х годов. Эта проблема осознавалась в качестве одной из важнейших как в эволюционном рассмотрении литературы (пародия — один из главных движущих факторов в литературной борьбе в понимании раннего Тынянова, изучение роли пародии в истории античной и средневековой культуры, в частности народного театра в работах О. Фрейденберг и П. Богатырева), так и в плане философии и эстетики слова (М. Бахтин).

Как явствует из протокола обсуждения доклада в ГИИИ, Б. В. Казанский указал на существенные различия в той и другой пародии и находил нужным углубить их сравнение со стилем Гоголя на основе общего анализа пародических при-

емов. В. В. Виноградов возразил на это, что не считал этого нужным, так как пародирование гоголевского стиля в обоих случаях достаточно ясно» (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 1, ед. хр. 67, л. 135).

В статье об истории пародии Н. Кравцов писал о виноградовском анализе стиля «Отрывка из гумористическо-шутливой повести»: «Виноградов дает прекрасный и полный анализ отношения стиля Рудого Панька и стиля пародии (...) В пародии, в параллель повести Гоголя, сказ организуется постоянным прерыванием сюжетной линии, побочными эпизодами; нагромождение деталей, широкая ассоциация, разбивающая основную линию, отступления — образуют канву пародии». (Н. Кравцов. К истории русской пародии.—В кн. «Русская литературная пародия». М.—Л., 1930, с. 85).

Но работа Виноградова, кроме конкретного анализа гоголевского стиля в его отражениях в кривом зеркале пародий, решала и определенную методологическую задачу. Эту задачу впоследствии Виноградов определял так: «Тогда я выдвинул такой тезис: «Путь к стилю писателя — сзади» (...) Значит это вот что: на каждого крупного писателя начинали писать пародии после того, как он издавал какое-нибудь произведение. Пародии, конечно, упрощают стиль, но они выделяют тем не менее в этом стиле какие-то новые для восприятия той эпохи элементы художественной формы, структурные соотношения и т. д. Мои этюды о Гоголе основаны на изучении пародий на стиль Гоголя со стороны его литературных врагов» (*Из истории поэтики*, стр. 271).

Книга задумывалась автором как первый выпуск серии из трех этюдов о Гоголе (см. стр. 240).

В рецензиях на книгу повторялись обычные упреки в «морфологическом» описании разрозненных поэтических приемов, отсутствии анализа их «определенной социологической обусловленности» и т. п. (Л. Якобсон.—«Печать и революция»,

1926, кн. 6, стр. 199; Ю. Д.—«Книгоноша», 1926, № 33, стр. 24) и рекомендовался выход на «широкий путь социологического исследования явлений стиля» (*Л. Яковсон*. Указ. изд., стр. 200); традиционно отмечалась «большая работа исследователя».

Стр. 232. * См. стр. 189—227 наст. изд.

Стр. 233. * Библиографию работ этих авторов см. в книге «Гоголь и натуральная школа» в наст. изд. и комментариях к ней. ** *А. В. Рыстенко*. Заметки о сочинениях А. Ремизова. Одесса, 1913.

Стр. 234. * Последующие издания: *В. Перверзев*. Творчество Достоевского (изд. 2). М., 1922; изд. 3. М.—Л., 1928.

** Важнейшие из них — С. П. Шевырева («Москвитянин», 1846, № 2), А. А. Григорьева («Финский вестник», 1846, № 9, отд. V), В. Н. Майкова («Отечественные записки», 1847, № 1, отд. V); К. С. Аксакова («Московский литературный и ученый сборник на 1847 год»). См. также рец. Белинского на «Петербургский сборник» (*Белинский*, т. IX) и статью «Взгляд на русскую литературу 1846 года» (*Белинский*, т. X).

*** О книге Тынянова см. рецензию Виноградова в «Приложениях» к наст. изд., а также в его работе «Гоголь и натуральная школа»; ср. стр. 329—240 в наст. изд.

**** См. новейшее изд.: *О. Блещкий*. Збрания праць, т. 4. Київ, 1966, стр. 327—342.

Стр. 237. * О книге В. Гиппиуса см. стр. 195, 202—204 наст. изд.

Стр. 240. * Эти этюды в печати не появились. См. послесловие к наст. изд.

Стр. 242. * Некоторые пародии Н. А. Полевого см. в сборниках: «Мнимая поэзия». Л., 1931; «Русская стихотворная пародия». Л., 1960; Ю. Тынянов в предисловии к первому из них назвал Полевого одним из крупнейших русских пародистов (стр. 6); ср. в предисл. А. А. Морозова к сб. «Русская стихотворная пародия»: «Н. А. Полевой был самым значительным пародистом 30-х годов» (стр. 45).

** Так эти пародии обозначены в колоннитуле журнала.

Стр. 247. * «Сын отечества», 1839, т. IX, стр. 85—92.

Стр. 252. * См. стр. 5, 42—43 наст. изд.

Стр. 253. * См. комм. к стр. 240.

** Немного Гоголя (*франц.*).

Стр. 257. * Эта работа не была осуществлена.

Стр. 258. * «Сиротка, литературный альманах на 1831 год, изданный в пользу заведения призрения бедных сирот». М., 1831.

Стр. 259. * Работы Д. П. Якубовича (1897—1940) опубликованы лишь частично. См.: *Д. Якубович*. Предисловие к «Повестям Белкина» и по-

вествовательные приемы Вальтер Скотта.— В сб.: «Пушкин в мировой литературе». Л., 1926; *он же*. Реминисценции на Вальтер Скотта в «Повестях Белкина».— В сб. «Пушкин и его современники», вып. XXXVII. Л., 1928; *он же*. Из заметок о Пушкине и Вальтер Скотте.— В сб. «Пушкин и его современники», вып. XXXVIII—XXXIX. Л., 1930; *он же*. «Капитанская дочка» и романы Вальтер Скотта.— «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», вып. 4—5. М.—Л., 1939.

** *Н. Полевой*. Современная библиография. Русская литература. «Вечера на хуторе близ Диканьки, повести, изданные Пасичником Рудым Паньком».— «Московский телеграф», 1831, ч. 41, № 17, стр. 94.

Стр. 273. * *R. Meringer* and *K. Mayer*. Versprechen und Verlesen. Berlin, 1895.

Стр. 275. * Третий выпуск сборников «Достоевский» (I вып.—1922 г., I—1924 г.) не вышел. Статья Виноградова с таким заглавием появилась тридцать с лишним лет спустя («Русская литература», 1959, № 2).

Стр. 285. * *Гоголь*, т. III, стр. 522.

Стр. 286. * Ср. по этому поводу замечание В. Боцяновского: «Вещные символы — один из особенно часто применяемых Гоголем стилистических приемов. Обративший на это внимание, В. В. Виноградов отметил, что названия «вещей» выступают у этого писателя не как термины, которые непосредственно ведут к представлению «предметов», но как «определения» лиц (...). При всей справедливости этого наблюдения, однако, оно не исчерпывает всех разновидностей использования Гоголем вещных символов. Вещи у Гоголя не только служат для «определения» лиц, не только являются «примерами», но выступают параллельно с героем, как бы подчеркивая переживаемую им основную трагедию» (*Вл. Боцяновский*. Один из вещных символов у Гоголя.— «Статьи по славянской филологии и русской словесности. Сб. статей в честь акад. С. И. Соболевского». Л., 1928, стр. 103).

Стр. 289. * См. комм. к стр. 240.

Стр. 295. * «Сын отечества», 1842, ч. III, № 6.

Стр. 296. * *И. С. Тургенев*. Полн. собр. соч. и писем в 28 томах. Сочинения, т. XIV. М., «Наука», 1967, стр. 32.

** Текст пародии дается Виноградовым в сокращении.

Стр. 306. * *Гоголь*, т. XI, стр. 73.

Стр. 307. * *Белинский*, т. VI, стр. 219.

Стр. 308. * *Белинский*, там же.

** *П. А. Каратыгин*. Водевиль. М., 1937, стр. 210.

Стр. 309. * *Белинский*, т. I, стр. 68.

Стр. 311. * *Белинский*, т. X, стр. 294—295.

Стр. 312. * *Д. В. Григорович*. Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1896, стр. 12.

Стр. 320. * См. статью Веневитинова «Скульптура, живопись и музыка» (Д. В. Веневитинов. Избранное. М., 1956, стр. 139—141).

Стр. 323. * *Чернышевский*, т. III, стр. 57.

Стр. 327. * Там же, стр. 62.

Стр. 328. * *Е. Гребенка*. Романы, повести и рассказы, т. I. СПб., 1847, стр. 130—131.

Стр. 335. * Там же, стр. 2—3.

Стр. 337. * *Е. Гребенка*. Романы, повести и рассказы, т. III, стр. 89.

Стр. 341. * *Белинский*, т. V, стр. 299.

Стр. 342. * Там же, стр. 300—301, 303—304.

** *Белинский*, т. VI, стр. 217.

Стр. 343. * *Белинский*, т. VII, стр. 142.

** *Белинский*, т. VI, стр. 217.

Стр. 352. * *Чернышевский*, т. III, стр. 90, 234—235.

** *И. С. Тургенев*. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. XIV, стр. 39.

*** *А. Я. Панаева (Головачева)*. Воспоминания. М., 1972, стр. 170—171.

Стр. 353. * Явное преступление (*франц.*).

** *Белинский*, т. IX, стр. 445.

Стр. 356. * *Гоголь*, т. IV, стр. 332.

Стр. 361. * *Белинский*, т. X, стр. 295.

Стр. 362. * Выражение Л. Бранта. См.: *Леопольд Брант*. Воспоминания и очерки жизни, ч. I. СПб., 1839, стр. 173.

** *Белинский*, т. I, стр. 106.

*** Волная цитата из «Домика в Коломне» Пушкина.

Стр. 363. * *Белинский*, т. X, стр. 294—295, 303.

Стр. 364. * Там же, стр. 295.

** Там же, стр. 305.

*** *Чернышевский*, т. III, стр. 201.

**** *Белинский*, т. X, стр. 317.

Стр. 365. * В. Ф. Переверзев, в частности, писал: «Из всякого произведения Гоголя Ермаков пригоршнями вытаскивает сексуальные образы с ловкостью заезжего фокусника, который к потехе и удивлению публики вытягивает из бороды ошеломленного зрителя поток серебряных рублевинок» (В. Ф. Переверзев. Предисловие ко 2-му изданию.— В его кн.: «Творчество Гоголя». Изд. 3-е. Иваново-Вознесенск, 1928, стр. 5).

О ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ (Стилистические наброски)

Впервые — отд. изданием: Л., 1925 (Труды Фонетического института практич. изучения языков). Печатается по тексту этого издания.

Авторская дата — 25 июля 1923 г. В 1922/23 акад. г. Виноградов читал в историко-литературном кружке им. Пушкина при ИЛЯЗВ (бывш. Пушкинское об-во при Петроградском ун-те) два доклада: «О поэзии Анны Ахматовой» и «Семантические наброски (о поэзии А. Ахматовой)» («Атений. Историко-литературный временник», кн. 1—2. Л., 1924, стр. 182). 4 октября 1923 г. в секции художественной речи Отдела словесных искусств ГИИИ он сделал доклад «Семантические наброски. Язык А. Ахматовой» («Поэтика», I. Л. 1926, стр. 157).

В конце 1922 г. была опубликована законченная в сентябре этого года статья Виноградова «О символике А. Ахматовой. Отверьки из работы по символике поэтической речи» («Литературная мысль». Альманах I. Пг., 1922¹, стр. 91—138). В этой статье была поставлена задача «на ана-

лизе некоторых символических рядов показать характерные особенности семантических сплетений в поэзии Ахматовой и обусловленные ими индивидуальные отличия в значении символов, определив пути движения словесных ассоциаций в языковом сознании поэтессы» (стр. 92). Материалом послужили три семантические сферы, ядром которых являются слова «песня», «молитва», «любовь». Индивидуальный стиль «рассматривается как языковой микрокосм» (стр. 136). «Скрепление символов по разным направлениям» основано, по утверждению Виноградова, на «объективных указаниях повторяемости известных словесных сцеплений в ее стихах и порядка их появления» (стр. 136). Как резюмирует современный исследователь, в этой работе Виноградова «анализируется соответствие плана выражения и плана содержания в стихотворениях Ахматовой, или соответствие словесных образов семантическим сферам» (Т. В. Цивьян. Материалы к поэтике Анны Ахматовой.— «Труды по знаковым системам», III. Тарту, 1967, стр. 181).

Книга «О поэзии Анны Ахматовой» тесно примыкает к предыдущему труду Виноградова об Ахматовой. В ней он также оперирует понятием символа. Виноградовская концепция символа была достаточно оригинальной; однако «по ряду причин, из которых не последнюю роль сыграли

¹ На обложке журнал помечен 1923 г. Как явствует из дневника К. И. Чуковского (хранится у Е. Ц. Чуковской), 15 декабря 1922 г. журнал уже вышел в свет (запись от этого числа).

омонимичность с традиционным употреблением этого слова в поэтике, а также реминисценции символистских теорий, термин не прижился» (В. Г. Григорьев. О единичах художественной речи. В сб.: «Поэтика и стилистика русской литературы». Л., 1971, стр. 384. Далее в этой статье констатируется, «что общепринятой замены «символу» все еще нет»). О первой причине писал В. М. Жирмунский: «называя «словесные темы» символами, мы вступаем в противоречие с традиционной терминологией, обозначающей словом «символ» особый поэтический троп» (*Задачи и методы*, стр. 140. Там же указано, что термин введен в употребление Ш. Балли и А. Сеше, и упомянуто о возражениях против него у Соссюра).

В книге Виноградова принципы словоупотребления у Ахматовой сознательно рассмотрены без объяснений через традицию или отгаликвание от нее. Впрочем, позднее, в книге «О художественной прозе» (М.—Л., 1930), встречается замечание о соотношении поэтики Ахматовой с непосредственно предшествующей традицией: «Иногда перемещение образа «я» в иной эмоционально-сюжетный план и, следовательно, в иной строй речи, при сохранении принципов семантических преобразований, общих с предшествующей школой,— ломает и изменяет всю семантику стиха (таково отношение лирики А. Ахматовой к поэтике символизма» (стр. 43). Эта же проблема со ссылкой на Виноградова рассмотрена в книге Л. Я. Гинзбург «О лирике» (М.—Л., 1964): «Поэзия Ахматовой — не поэзия переносных смыслов. В основном у нее значения слов не изменены метафорически, но резко преобразованы контекстом...» (стр. 363), «Символический второй план отпал, но осталось поэтическое открытие повышенной суггестивности слова» (стр. 286).

В рецензии венгерского ученого М. Петера на переиздание обеих работ Виноградова («*Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*». Budapest, 1971, t. XVII, fasc. 3—4, стр. 390—393) их основная идея усматривается в том, что специфика поэтического языка состоит в преобладании синтагматических отношений, и высказывается предположение о том, что мысли Виноградова отчасти предвосхищают известную формулу Р. О. Якобсона: «Поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации»¹, а также утверждение

Ю. М. Лотмана: «Если в нехудожественном тексте семантика единиц диктует характер связей, то в художественном — характер связей диктует семантику единиц» (Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, стр. 251).

Выводы виноградовской работы, «если открыто и не полемизирующей, то в сущности глубоко противоречащей» концепции сюжетного характера ранней лирики Ахматовой (изложенной в работах В. М. Жирмунского и Б. М. Эйхенбаума), подробно рассмотрены в другой венгерской работе — А. Хан «К проблеме жанрового своеобразия ранней лирики А. Ахматовой» («*Acta universitatis Szegediensis de Attila József nominatae. Dissertationes slavicae*», IX—X. Szeged, 1975): «В. В. Виноградов указывает на ту отличительную черту композиции ранних стихотворений Ахматовой, что тектонически они строятся из больших, поставленных в параллель, парных словесных единиц. Эти словесные единицы В. В. Виноградов называет символами-предложениями и символами-фразами, введением термина «символ» акцентируя тот факт, что эти словесные единицы являются «семантически неделимыми», соответствующими «одному сложному, нерасчлененному представлению (...) В. В. Виноградов опровергает не только теории о сюжетном характере отдельных стихотворных композиций, но и о существовании сюжетных линий, проходящих через отдельные стихотворные группы и даже через целые книги стихов, т. о. связывая их в целостный лирический роман. В. В. Виноградов доказывает, что за кажущимся разнообразием отдельных «повестей» стоит та же самая, повторяющаяся лирическая тема, а иллюзия существования сюжетных линий создается с помощью разнообразия предметных символов, которые дифференцируют разные варианты основной темы» (стр. 73, 76).

Предпринятый Виноградовым анализ ахматовского стихотворного текста как целого на уровне синтагматики символов продолжен в ряде новейших работ.

Стихи Ахматовой цитируются по следующим изданиям: «Вечер». СПб., 1912; «Четки». Изд. 8. Пг., 1922; «Белая стая». Изд. 3. Пг., 1922; «Anno Domini MCMXXI». Пг., 1921. Страницы при цитатах из поэмы «У самого моря» не указываются, т. к. ее текст при переизданиях не подвергался изменениям.

Стр. 369. * Одно из основных положений исследовательского метода Виноградова

¹ Р. Якобсон. Лингвистика и поэтика.— В сб.: «Структурализм: за и против». М., 1975, стр. 204. Ср. замечание Виноградова о том, что эта мысль была предвосхище-

на Тьяньновым в «Проблеме стихотворного языка» (В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, стр. 136).

и главное его требование при оценке работ о поэтике писателя.

** Полемика с В. М. Жирмунским. См. работы: «Преодолевшие символизм» (1916) и «Из статьи о «Белой стае» (1918).— В его кн.: «Вопросы теории литературы». Л., 1928.

Стр. 370. * О связи антиномии поэтической критики и истории литературы с последовательным историческим релятивизмом Виноградова см. в послесловии к наст. изд. (стр. 470—471).

** Всякая классификация по необходимости статична (франц.).

*** Поскольку классифицировать можно вещи только сосуществующие (франц.).

**** «Язык есть система, все части которой могут и должны рассматриваться в их синхронической связи» (Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики. М., 1933, стр. 93. Пер. А. М. Сухотина).

Стр. 371. * Статическая проблема семантики (франц.).

** Об этой статье см. на стр. 501 комментария.

*** На этой аналогии строится вся потебнинская теория художественного творчества. Трехэлементной структуре слова (звуковая оболочка, внутренняя форма, лексическое значение) соответствует структура целого произведения — его словесная форма, его образы (аналог внутренней формы слова) и содержание. На эту аналогию опирается центральное положение лингвистической поэтики Поттебни — о поэтичности слова как субстанционального его качества: «Находя, что художественное произведение есть синтез трех моментов (...), т. е. видя в нем те же признаки, что и в слове, и наоборот, открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, мы заключаем, что и слово есть искусство, именно поэзия» (А. А. Поттебня. Мысль и язык. Изд. 5. Харьков, 1926, стр. 149). Степень художественности произведения, как и отдельного слова, также зависит от сохранности или потери внутренней формы. Внутренняя форма, или образ, — единственная устойчивая, объективная данность произведения; образ — сказуемое к бесчленным расположившимся во времени подлежащим. Аналогия у Поттебни идет еще дальше: эти же составные части он находит и в явлениях других искусств (см. его знаменитый пример со статуей правосудия — «Мысль и язык», стр. 135).

Стр. 372. * Н. Н. Дурново. Грамматический словарь. М. — Пг., 1924.

** «Язык есть система виртуальных знаков, предназначенных к актуализации в каждом случае для выражения данной мысли; функционирование языка состоит в преобразовании виртуального в акту-

альное; вся система знаков предназначена для такого употребления» (франц.).

Стр. 373. * J. Ries. Was ist Syntax? Marburg, 1894.

Стр. 375. * Г. Шпет. Эстетические фрагменты, вып. III. Пг., 1923, стр. 40.

Стр. 376. * С подобными аналогиями (восходящими к Поттебне) полизировал Ю. Н. Тынянов в книге «Проблема стихотворного языка» (Изд. 2-е. М., 1965, стр. 22). В неопубликованном варианте «Предисловия» к ней полемика была более развернутой. Тынянов, в частности, писал: «Если образом в одинаковой мере являются и обычное, повседневное разговорное выражение — и целая глава «Евгения Онегина», — то возникает вопрос: в чем же специфичность поэтического образа? Для Поттебни этого вопроса не существовало. Это происходило потому, что центр тяжести он перенес за пределы той или иной конструкции» (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 61). Ср. в книге Виноградова «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика»: «В учении Поттебни, которое смешивало структурные формы и признаки поэтического слова со структурой литературно-художественного произведения, сливались проблемы и границы теории поэтического слова или поэтической речи и поэтики в собственном смысле этого термина. Поэтика растворялась и тонула в сфере семантики поэтического слова или своеобразной теории поэтической речи» (стр. 172).

** См. переиздание этой статьи (с сокращениями) в кн.: Б. А. Ларин. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974, стр. 27—53.

Стр. 377. * В первой публикации в заглавии отсутствует слово «трех» (опущенное, по-видимому, ошибочно); оно вводится нами в соответствии с повторной авторской формулировкой заглавия на стр. 384.

Стр. 378. * Имеется в виду учение Поттебни о потере в процессе бытования слова его внутренней формы (представления) — наиболее подвижного ингредиента его трехэлементной структуры (звук — значение — представление). Исчезновение внутренней формы Поттебня связывает с нарастанием абстрагирующих процессов в языке, со стремлением слова стать «чистым» знаком. Этот процесс приводит, по Поттебне, к возникновению прозы. Прозаическое слово — такое слово, в котором есть только знак значения и отсутствует конкретный образ, пробуждающий значение. «Для восстановления в сознании красоты слова (...) нужно знание, что известно нам его содержание условлено другим» (А. Поттебня. Мысль и язык, стр. 136). Это делает, в частности, народная поэзия, восстанавливая «чувственную, воз-

буждающую деятельность фантазии стору слов посредством так называемых эпических выражений, т. е. таких постоянных сочетаний слов, в которых одно слово указывает на внутреннюю форму другого» (там же, стр. 157). Для поэтов нового времени «чувье внутренней формы» Потехина считал менее характерным.

Стр. 379. * «Часто семантический феномен существует в одиночестве; все же во многих случаях он является только подготовлением феномена эволюции синтаксиса. Тем не менее, когда происходит эволюция синтаксиса, всегда предполагается новый семантический феномен; но следует заметить, что в этом сложном явлении семантический фактор является фактором определяющим, так как ему принадлежит психологический приоритет» (франц.).

Стр. 381. * «Открытых и закрытых словосочетаниях» (нем.).

** «Согласно всему этому можно отличать по своему общему психологическому характеру замкнутые сочетания предложений как апперцепционные сочетания или еще, если принять во внимание их структуру, как влияния апперцепционного разложения общего представления, открытые как ассоциативные соединения или как следствие воздействия ассоциативной оппозиции к отдельным продуктам апперцептивного разложения» (нем.).

Стр. 382. * Эффект новообразования в данном случае обусловлен и тем, что «белая страница» — символ иерархически-ценностный в символистской традиции. Он, например, встречается в дневниках и стихах близкого к Ахматовой Н. В. Недоброво: «А сколько скрыто загадок на следующих, белых страницах этой тетради!» (ИРЛИ, ф. 201, № 38); «загадка — чистая страница...» (ф. 201, № 30). «Общество поэтов», основанное им в 1913 г., Недоброво предполагал назвать «Белая бумага».

Стр. 397. * Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90 томах, т. 46. М., 1937, стр. 67.

Стр. 399. * Лидеры акмеизма приписывали ему свойство «изображать не прекрасное, а свое ощущение от него», противопоставляя себя «эстетам», которые «ищут оснований для радостного любования в объекте, а не в субъекте» («Аполлон», 1914, № 5, стр. 35).

Стр. 400. * Ср., например: «...Ее творчество вечно, доверху наполнено вещами» (К. Чуковский. Ахматова и Маяковский. — «Дом искусств», 1921, № 1, стр. 27).

** О том, что Ахматова не «вещелюб», а ее вещи предстают как «память», окружены особой эмоциональной атмосферой, составляют единство с личными переживаниями, — писали многие ее первые рецензенты — Г. Адамович («Голос жизни», 1915, № 19, стр. 6), А. Слонимский («Ве-

стник Европы», 1917, № 9—12, стр. 403). См. особенно: «Если бы можно было представить себе такую пьесу, где обстановка, декорации, бутафория были бы самыми настоящими действующими лицами, совершенно равноправными людям, изображенным в ней, то она точнейшим образом соответствовала бы ахматовским стихотворениям» (С. Рафалович. Анна Ахматова. — «Арс», Тифлис, 1919, № 1, стр. 3).

*** Ср. в цитируемой Виноградовым статье О. Мандельштама: «Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой» (стр. 10).

**** Единжды сказанное (греч.).

***** Ср. другой разбор функции вещей в этом стихотворении в статье: С. Аскольдов. Форма и содержание в искусстве слова. — «Литературная мысль», III. Л., 1925, стр. 326.

Стр. 401. * В связи с анализом этого стихотворения уместно поставить вопрос об источниках, обнаруженных Виноградовым стилистических явлений. Отметим, например, влияние на Ахматову русских переводов Гамсуна. В статье «О символике А. Ахматовой» Виноградов заметил, что «большинство стихов Ахматовой стилизовано во вкусе гамсуновской Эдварды Макк из романа «Роза» и обращено к «милому» (стр. 135). Впрочем, и ранее критики сближали «сюжетные» ситуации у Ахматовой с «любовью Эдварды и Глана» (например: Ольга Огинская. О поэзии Анны Ахматовой. — «Женское дело», 1914, № 13—15, стр. 14). Ср. анализируемое стихотворение и слова Глана: «Я люблю три вещи... Я люблю грезу любви, которая приснилась мне однажды, люблю тебя и люблю этот клочок земли» (Кнут Гамсун. Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1910, стр. 116, пер. К. М. Жихаревой). ** В первом издании было: «в последующих сборниках».

Стр. 403. * «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Стр. 404. * По Пешковскому, в отвлеченных существительных предметный признак сам представлен как предмет, такое слово обозначает «признак (...) с оттенком предметности (...) «опредмеченный» признак» (А. М. Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 6. М., 1938, стр. 93). Ср. рассуждения Виноградова в § 1—3 этого раздела со следующим замечанием Пешковского: «Не одни качества могут «опредмечиваться», но и любое

непредметное предствление» (там же).

Стр. 410. * Б. Эйхенбаум мысль об «ослаблении глагола» в стиховой речи Ахматовой иллюстрировал примерами творительного сказуемого, на который падает основной смысловый вес, а «глагол получает характер отвлеченной связки» (Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969, стр. 99).

Стр. 411. * Потехня объединяет в один класс — творительный уподобления — два случая: сравнение и форму, связанную с некоей метаморфозой предмета (в фольклоре) (А. А. Потехня. Из записок по русской грамматике, т. I—II. М., 1958, стр. 484). Виноградов предлагает разделять собственно метафору и «превращения», воспринимаемые героиней как происходящие на ее глазах. Ср. высокую оценку Виноградовым анализа Потехней значения творительного падежа (В. В. Виноградов. Русский язык. Грамматическое учение о слове. Изд. 2. М., 1972, стр. 141—143).

Стр. 414. * Об учении Потехни о тропах см.: А. Чудаков. А. А. Потехня. — В кн.: «Академические школы в русском литературоведении». М., «Наука», 1975, стр. 340—344.

Стр. 416. * Показательно, что два стиха, введение которых создает «асимметрию», вызвали следующую реакцию Чуковского: «Признаюсь, что меня больно укололи два ее александрийские стиха, столь чуждые всему ее творчеству: «Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа. Так ангел смерти ждет у рокового ложа». Мне показалось, что Ахматова изменила себе, что эти парижские интонации и жесты она в своем тверском уединении могла бы предоставить другим» (К. Чуковский. Ахматова и Маяковский, стр. 34).

Стр. 417. * «На самом деле большинство метафор и, конечно уж, всякое проводимое сравнение содержит целый ряд элементов созерцания, и если фантазия устремится за ними, эти элементы могут отвлечь от момента сравнения, более того — уничтожить его».

«Напротив, художественному воздействию не мешает, если метафора или даже сравнение не достигают полной наглядности, лишь бы впечатление было сильно и однозначно направлено на чувство» (нем.).

Стр. 421. * Ср. различие мотивированных и немотивированных сакральных образов (в том числе и на примере этого стихотворения Ахматовой) в работе В. М. Живова «Сакральные образы в русской поэзии (К постановке проблемы)». — «Сб. статей по вторичным моделирующим системам». Тарту, 1973, стр. 77.

Стр. 424. * См. главу III книги Б. Эйхенбаума «Анна Ахматова».

Стр. 425. * «Я полагаю, что чистые образы есть только в мышлении, что образы,

выраженные словами и ощущаемые как таковые, могут принадлежать только индивидуальной речи и могут становиться достоянием языка только в той степени, в какой они перестают быть образными» (франц.).

Стр. 426. * Вероятно, здесь Виноградов полемизирует с В. Брюсовым, критиковавшим это стихотворение за смысловую несогласованность (у «дракона» не может быть «плети» и т. п.). См.: В. Брюсов. Среди стихов. — «Печать и революция», 1922, № 2 (5), стр. 144.

Стр. 428. * А. А. Шахматов. Синтаксис русского языка. Л., 1941, стр. 488—489. Ср.: В. В. Виноградов. Русский язык. М., 1972, стр. 434—448.

** Г. К. Ульянов. Значения глагольных основ в литовско-славянском языке, ч. II. Варшава, 1895, стр. 153—154 («§ 22. Различия в значениях сложных перфективных основ». Ср. использование этого термина в других разделах). Ср.: Ф. Ф. Фортунатов. Критический разбор сочинения профессора Имп. Варшавского ун-та Г. К. Ульянова «Значения глагольных основ в литовско-славянском языке». СПб., 1897, стр. 113—115.

*** «Ослабленная модальность сводит, так сказать, к минимуму протяженность действия» (франц.).

Стр. 429. * «Несовершенное действие развертывается внутри временного пространства и параллельно границам. Именно возможность процесса, параллельного моменту речи, позволяет нам представить себе настоящее как плоскость, а не как линию» (франц.).

** Процесс с реализованным результатом (франц.) (S. Kartsevski. Ibid., p. 527).

Стр. 430. * Ср. Р. Д. Тименчик. Ахматова и Пушкин (Разбор стихотворения «Смуглый отрок...»). — «Пушкинский сборник». Рига, 1968.

Стр. 431. * «Для русского языкового сознания время не столько грамматическая формальная категория, сколько психологическая реальность» (S. Kartsevski. Ibid., p. 516).

Стр. 433. * «Присоединением к простому глаголу префикса — как лексического его значения, так и значения переходного и видового» (франц.).

Стр. 434. * Длительности (франц.).

** Методика и проблематика анализа ахматовских стихотворений в этой главе во многом сходны с разбором закона эстетической реакции (заключающей в себе «аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях») у Л. С. Выготского (Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968).

*** Соположение синтаксически не связанных слов (франц.).

**** В 1923 г. в ИЛЯЗВ Виноградов сде-

лал доклад о книге Шпербера (ЛГАЛИ, ф. 6960, оп. 1, ед. хр. 9, л. 27).

Стр. 440. * См.: А. И. Томсон. Общее языковедение. Одесса, 1906, стр. 283—286 (раздел «Различия в значениях у разных лиц в разное время»).

Стр. 444. * Ср. в рецензии В. Ходасевича на «Четки»: «Стихи Ахматовой очень просты, немногоречивы, в них поэсса сознательно умалчивает о многом — и едва ли не это составляет их главную прелесть. Их содержание всегда шире и глубже слов, в которые она замкнута, но происходит это никак не от бессилия покорить слово себе, а, напротив, от умения вкладывать в слова и в их сочетание нечто большее, чем то, что выражает их внешний смысл. Оттого каждое стихотворение Ахматовой, несмотря на кажущуюся недоговоренность, многозначительно и интересно» («Новь», 1914, № 69, стр. 6).

Стр. 445. * А. И. Томсон. Общее языковедение, стр. 286—288.

Стр. 446. * См.: Г. А. Ильинский. Пра-славянская грамматика. Нежин, 1916, стр. 424—425.

Стр. 447. * О книге Шемшуринна как «смешном и педантичном примере» восприятия Брюсова поколением читателей, воспитанных «на логически-вещественном отношении к слову», см.: В. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пг., 1922, стр. 100.

Стр. 451. * Описанные в этой главе свойства ахматовской поэтики осознавались современниками как индивидуально-специфические. См. в пародиях: «...Я спросила:

«Хотите чаю?») / Помолчав, он сказал: «Хочу» / ... Уходя шепнул: «До свиданья» / Я стала еще светлей...» (К. Мочульский). Или: «Милый ушел, усмехнувшись криво, / С поднятым воротом пиджака! / Крикнула: «Стой! Я еще красива!» / А он: «Нельзя, Тороплюсь. Пока!» (В. Зоргенфрей). Ср. также: «Многое от Ахматовой, но не разработано, а только упрощено. Например: «Он сказал: «Прощайте, дорогая, / Может быть я больше не приду». / По аллее я пошла, не зная, / В Летнем я саду или аду» (И. О. Оксенов. Рецензия на кн.: И. Одовецова. Двор чудес.— «Книга и революция», 1922, № 7. (19), стр. 62).

Стр. 452. * Проблему соотношения диалогических и монологических форм речи Виноградов рассматривал в статье «К построению теории поэтического языка» («Поэтика», вып. III. Л., 1927), вошедшей затем в III главу его книги «О языке художественной прозы» (Л., 1930). В этой книге между прочим констатировалось: «Проблема стихового диалога на русском материале даже не ставилась» (стр. 44).

Стр. 456. * Здесь Виноградов отметил один из основополагающих принципов поэтики Ахматовой, в полной мере выразившийся в позднем ее творчестве: «адресаты» и «персонажи» ее поэзии привносятся с собой в текст фрагменты и образцы различных стилистических систем, «сборные цитаты» из литературных и бытовых «стилей речи». Это введение различных видов «чужого слова» служит главным средством «полифонизации» ее лирики, придавая ей в целом диалогический характер.

ПРИЛОЖЕНИЯ

(стр. 460—464)

С первых шагов своей ученой деятельности Виноградов живейшим образом откликнулся на новые работы из самых разных областей филологической науки — русской и зарубежной, но предпочитал делать это в своих статьях и книгах. Книги его содержат множество отзывов, иногда перерастающих в целые рефераты (черта, сохранившаяся в позднейших его трудах и, пожалуй, в них усилившаяся). Эти клики, суждения, оценки новейших работ даны всегда на широком фоне современной науки, всегда конкретны и недвусмысленны.

Некоторое представление о собственно рецензиях Виноградова дают публикуемые в «Приложениях» отрывы о книгах, связанных с тематикой настоящего тома.

Из других рецензий этого времени следует отметить отзыв Виноградова о журнале «Казанский библиофил» («Библиографические известия», М., 1921, № 1—4, стр. 71—72), обнаруживший основательное знание рецензентом специальных воп-

росов и задач библиографической науки (теория библиографии всегда его занимала, в области же практической библиографии его память была феноменальна, сведения исключительны); рецензию на книгу К. И. Чуковского «Некрасов как художник». Пг. 1922 («Библиологические листы Русского библиографического общества», Пг., 1922, № 2, стр. 13—14); рецензию на книги А. М. Селищева «Забайкальские старообрядцы. Семейские». Иркутск, 1920 и «Диалектологический очерк Сибири». Вып. I. Иркутск, 1921 («Начала», Пг., 1922, № 2, стр. 300—301)¹.

¹ А. А. Ухтомский считает Виноградова автором рецензии (подпись: В. В.— «Русский современник», 1924, № 1, стр. 330—331), на книгу: А. *Jide*. Dostoevsky. Paris. Plon., 1923. (См. «Вопросы философии», 1971, № 11, стр. 119). Однако авторство Виноградова сомнительно; рецензия может принадлежать В. Вейдле.

Гоголь и Достоевский

Впервые — «Жизнь искусства». Пг., 1921, 30 августа, № 806, стр. 6.

Печатается по тексту газеты.

Рецензия на книгу Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь (К теории пародии)». Пг., «Опояз», 1921, 48 стр. (вошло в кн.: Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929).

Стр. 460. * Н. Страхов. Критические статьи, т. II. Киев, 1902, стр. 363; В. В. Розанов. «Легенда о великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского. Изд. 3. СПб., 1906.

** В первом издании книга Тынянова была расчленена на два раздела: «I. Стилизация и пародия»; «II. Фома Опискин и «Переписка с друзьями». При включении в сб. «Архаисты и новаторы» Тынянов это разделение снял.

*** «Русская старина», 1873, т. VIII, стр. 942.

Стр. 461. * Об этом тогда же писал М. П. Алексеев: «Утверждение, что Фома Опискин — пародия на Гоголя эпохи «Переписки с друзьями», давно живет в устной легенде» (М. П. Алексеев. О драматических опытах Достоевского. — В сб.: «Творчество Достоевского». Одесса, 1921, стр. 56)¹. По устному свидетельству М. П. Алексеева, этим сообщением в своей статье он обязан ее редактору — Л. П. Гроссману.

** Это утверждение Тынянова оспаривали и другие рецензенты книги — А. Слонимский («Достоевский. Однодневная газета Русского библиологического общества», Пг., 12 ноября 1921 г., стр. 30), П. Ольдин² («Вестник литературы», 1921, № 10, стр. 8). По словам И. Груздева, при обсуждении доклада Тынянова по этой книге в Обществе художественной словесности при ГИИИ (12 июня 1921 г. — см. *Задачи и методы*, стр. 221) в центре дискуссии тоже стоял вопрос: «пародировал ли Достоевский в лице Фомы Опискина самую личность Гоголя», а не только стиль его «Переписки»? (И. Груздев. О маске как литературном приеме. — «Жизнь искусства», 1921, 4 октября, № 811, стр. 6).

(Рец.) В. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Пг., «Опояз», Сборники по теории поэтического языка. 1921, 107 стр.

Впервые — «Библиографические листы Русского библиологического общества», Пг., 1922, № 1, стр. 17—18.

Стр. 463. * Первое печатное изложение

¹ См. ссылку на эту статью на стр. 239 наст. изд.

² Псевдоним П. А. Лутохина (ГПБ, ф. 445, № 86).

*** При включении работы в сб. «Архаисты и новаторы» Тынянов исключил этот пример.

**** О доказательности в работе Тынянова связи «Села Степанчиково» с «Перепиской» Гоголя писали и другие рецензенты: «Отныне невозможно будет читать «Село Степанчиково», — писал Б. Томашевский, — не ощущая в нем пародию на Гоголя эпохи «Переписки с друзьями» («Книга и революция», 1921, № 1, стр. 66). Ср. также рецензии А. Слонимского (указ. соч.), А. Горнфельда («Летопись Дома литераторов», 1921, 15 ноября, № 2, стр. 2), Д. Выгодского («Печать и революция», 1921, кн. 3, стр. 267) и др.

Стр. 462. * О близости «Хозяйки» к Гоголю вслед за Тыняновым писали В. Комарович («Die Bruder Karamasoff». — In: «Die Urgestalt der Bruder Karamasoff». München, 1928) и А. Бем — со ссылкой на Тынянова («Драматизация бреда». «Хозяйка» Достоевского. — В сб.: «О Достоевском», т. I. Прага, 1929).

** Беллинский, XII, стр. 467.

*** В. Розанов. Указ. соч.; Б. Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» Гоголя.

**** А. Векслер — ученица В. Б. Шкловского по студии «Дома искусства», подписала в числе прочих декларацию Опояза («Жизнь искусства», 1919, 21 октября, № 273).

***** «Русская старина», 1873, т. VIII, стр. 942—943.

***** Ср. позднейшую оценку Виноградовым работы «Достоевский и Гоголь»: «...В сущности с точки зрения структуры (...) Юрий Николаевич Тынянов написал свою теорию пародии и стилизации, где на базе Достоевского... он пытался в Фоме Фомиче Опискине увидеть какое-то внутреннее зерно или сущность Гоголя. Не очень, мне кажется, удачная мысль, хотя она и давняя, но во всяком случае это очень остроумно; вообще у него все это сделано очень талантливо» (*Из истории поэтики*, стр. 266).

Виноградовым своего понимания принципов анализа художественной структуры. Ср.: начальные разделы работ «О задачах стилистики» («Русская речь», вып. 1, Пг., 1923), «Школа сентиментального натурализма» (в наст. изд.), «О поэзии Анны Ахматовой» (в наст. изд.), а также статью «О построении теории поэтического языка» («Поэтика», III. Л., 1926; вошло в кн.: В. Виноградов. О художественной прозе. Л., 1930, стр. 32—47).

** Ср. оценку ранних работ В. Жирмунского в книге Виноградова «О языке ху-

дожественной литературы» (М., 1959, стр. 42—48).

*** Ср. полемические замечания В. Жирмунского: «...Изучение художественного стиля данного поэта или памятника, как особого «диалекта», по методам исторического языкознания, предлагаемое некоторыми сторонниками «лингвистической теории», грозило бы таким же подчинением

поэтики внеположным задачам лингвистики, каким являлось до сих пор подчинение истории литературы задачам культурно-историческим (...) По тем же причинам я считаю неудачным отождествление индивидуального поэтического стиля с «языковым сознанием» поэта в работах В. Виноградова» (В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л., 1928, стр. 54)

(Рец.) **Р. Якобсон**. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Прага, «Политика», 1921, 68 стр.

Впервые — «Библиографические листы Русского библиологического общества», 1922, № 3, стр. 4.

Комментарии к книгам «Эволюция русского натурализма», «Гоголь и натуральная школа», «Этюды о стиле Гоголя», а также к «Приложениям» написал **А. П. Чудаков**.

К книге «О поэзии Анны Ахматовой» — **Р. Д. Тименчик** и **А. П. Чудаков**.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ,
ПРИНЯТЫЕ В ПОСЛЕСЛОВИИ И КОММЕНТАРИЯХ

- Белинский* — В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13 томах. М., Изд-во АН СССР, 1953—1959.
- ГАХН — Государственная академия художественных наук в Москве.
- ГИИИ — Государственный институт истории искусств в Ленинграде.
- ГИИИ 1927 — сб. «Государственный институт истории искусств. 1912—1927». Л., 1927.
- Гоголь* — Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. в 14 томах. М., Изд-во АН СССР, 1937—1952.
- ГПБ — Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- Задачи и методы* — Сб. «Задачи и методы изучения искусств». Пг., «Academia», 1924.
- Из истории поэтики* — В. В. Виноградов. Из истории изучения поэтики (20-е годы). — «Известия АН СССР, серия литературы и языка», т. 34, № 3, 1975.
- ИЛЯЭВ — Научно-иссл. институт сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока при ЛГУ (до 1923 г. институт им. А. Н. Веселовского).
- ИРЛИ — Отдел рукописей Института русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом).
- ЛГАЛИ — Ленинградский государственный архив литературы и искусства.
- ЛН — «Литературное наследство».
- Чернышевский* — Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15 томах. М., 1939—1953.
- ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства.
- «Эволюция русского натурализма» — В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., «Academia», 1929.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	1
-----------------------	---

ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОГО НАТУРАЛИЗМА

Предисловие	4
Натуралистический гротеск (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»)	5
О литературной циклизации (По поводу «Невского проспекта» Гоголя и «Исповеди опиофага» Де Квинси)	45
Из биографии одного «неистового» произведения («Последний день приговоренного к смерти»)	63
Романтический натурализм (Жюль Жанен и Гоголь)	76
К морфологии натурального стиля (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник»)	101
Школа сентиментального натурализма (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов	141

ГОГОЛЬ И НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА

I	191
II	199
III	205
IV	210
V	222

ЭТЮДЫ О СТИЛЕ ГОГОЛЯ

Предисловие	230
Введение	231
I. Пародии на стиль Гоголя	
1. Отрывок из гумористическо-шутливой повести	241
2. Анализ архитектоники и соображения о ее генезисе. Гоголь — «русский Стерн»	247
3. Рудый Панько и рассказы из романов Вальтера Скотта	255

4. Проблемы стиля пародии и ее оригиналов	260
Заключение	288
II. Пародия на «Мертвые души» К. Масальского	
1. Автор пародии и ее цель	294
2. Текст пародии	296
3. Реальные комментарии историко-литературного характера	306
4. Вопросы архитектоники в пародии	312
5. Проблемы «натурального» стиля в пародии Масальского	318
§ 1. О патетической речи в «натуральной» новелле	318
§ 2. О повествовании в «натуральной» новелле	326
§ 3. О «натуральном» диалоге	338
Заключение	341
III. Комедия Н. Куликова: «Школа натуральная»	
1. Кружок «Современника» в кривом зеркале Куликова	345
2. Стилистические осколки	353
3. Идеологические дополнения	361
4. Заключение к заключениям	366
О ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ (Стилистические наброски)	
I. Метод и задача работы	369
II. О символике и о символе	371
III. О трех типах символов в поэзии Ахматовой и системе их пре- образований	377
IV. О символах-словах. Стилистическая роль «открытых структур»	384
V. О приеме овеществления	400
VI. Сопоставления, сравнения и метафоры	405
VII. Игра времен	427
VIII. Смена «эмоциональной окраски» фраз, как семантический фактор	434
IX. Намеки, недомолвки, эвфемизмы	444
X. Grimасы диалога	451
Приложения	460
Ранние работы В. В. Виноградова о поэтике русской литературы	
<i>А. П. Чудаков</i>	465
Комментарии	482
Условные сокращения, принятые в послесловии и комментариях	507

ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ ВИНОГРАДОВ

ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Избранные труды

Утверждено к печати
Отделением литературы и языка
Академии наук СССР

Редактор *А. С. Курилов*
Редакторы издательства
Е. В. Белова, Е. Г. Павловская
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Художник *Г. А. Астафьева*
Технический редактор *О. Г. Ульянова*
Корректоры *Л. С. Агапова, Е. Н. Белоусова*

Сдано в набор 20/X 1975 г. Подписано к печати 12/VIII 1976 г.
Формат 70×100¹/₁₆. Усл. печ. л. 41,6. Уч.-изд. л. 41,3.
Тираж 11 000 экз. Бумага № 2. Тип. зак. 3122. А-12748.
Цена 2 р. 81 к.

Издательство «Наука»
103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10