

ОПЫТ Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО КАК ИСТОРИКА ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ПОСТРОЕНИЯ КУРСА ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

Т. А. САВОСЬКИНА, Л. В. ДМИТРИЕВА

Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ О РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ 20—50-Х ГОДОВ XIX СТОЛЕТИЯ

Литературоведческое наследие Овсяннико-Куликовского, яркого представителя славной плеяды дореволюционных критиков, вызывало и вызывает до сих пор неоднозначные оценки со стороны академических кругов и широкой публики. Если ранние работы Овсяннико-Куликовского по психологии творчества и этюды о русских писателях XIX века расценивались как попытка ученого применить к изучению литературы исследовательскую методику буржуазной психологической науки своего времени, то фундаментальный труд последнего периода его творчества был оценен как прогрессивный общественный факт. Горький, оговаривая свое несогласие со многими идеями «Истории русской интеллигенции», в то же время охарактеризовал ее в 1912 году как «поучительную и важную книгу» [2, 228—229], имевшую определенное положительное значение в борьбе с реакцией. Авторы коллективного труда «История русской критики», отмечая в качестве недостатка либеральную умеренность политических взглядов и оценок литературного критика, при этом позитивно отзывались об его «определенном интересе и внимании к явлениям общественной жизни» [3, 418—419]. Для современного литературоведения, преодолевающего в последнее десятилетие идеологический подход в изучении художественной литературы, «История русской интеллигенции» актуальна не столько социальной детерминированностью художественных образов, сколько постижением ее психологической сущности, позволяющей размышлять об архетипе русского характера. В этом смысле особый интерес представляет доминирующая проблема книги о загадочном противоречии между богатством умственной и душевной жизни интеллигенции и их слабой

общественной деятельностью, осмыслению которого посвящена преимущественно первая часть работы Овсяннико-Куликовского.

Совмещая принципы психологизма с методикой культурно-исторического исследования явлений литературы и общества, ученый поставил перед собой цель — рассмотреть на художественном материале эволюцию духовной жизни дворянской интеллигенции России в ее узловых, поворотных моментах. В качестве иллюстративного материала он привлекал образы Чацкого, Онегина, Печорина, Бельтова, Рудина, Тентетникова, Обломова, которые рассматривал как общественно-психологические типы, отражающие своеобразие эпохи 20—50-х годов XIX в.

Отправным пунктом работы служат 20-е годы. Характеризуя их, Овсяннико-Куликовский писал: «То была эпоха, когда в общественной атмосфере веяло весной, несмотря на затянувшуюся общую реакцию во внутренней политике. Людей просвещенных, жаждавших «свободной жизни», было тогда немало, и уже слагался тип передового деятеля, представителя новых идей» [5, 15]. Тип передового деятеля и был запечатлен А. С. Грибоедовым в образе Чацкого, черты которого, по мысли литературоведа, обнаруживались как у самого автора комедии, так и у А. С. Пушкина, П. Я. Чаадаева, Н. И. Тургенева.

Переходя к анализу пушкинского романа, а затем и «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова, исследователь отмечал, что уже в 20-е годы, в эпоху оживления, наметились «душевная усталость, скороспелая разочарованность» у дворянской интеллигенции, которые еще в большей степени проявились в последующее десятилетие. Выразителями этих настроений явились Онегин и Печорин. Выделив в Онегине такие психологические черты, как «русская холодность», плохая работоспособность, скука, автор пришел к заключению, что пушкинский герой значительно ниже лучших людей своего времени: «в нем не могли бы узнать себя ни Н. Тургенев, ни Веневитинов, ни Пущин. Зато многие другие, стоявшие ближе к среднему уровню, легко находили в Онегине свои черты, свою позу и фразу, свой склад ума «холодного» и «озлобленного», свои душевные противоречия» [3, 78].

В Печорине же — «прямом и ближайшем преемнике Онегина» — ученый выделил новое психологическое свойство, не наблюдаемое у людей 20-х годов, но имеющее место у поколения 30-х годов, — это эгоцентризм, который интерпретируется автором как самоуглубление, оказывающее положительное влияние на становление личности таких реальных людей эпохи, как Лермонтов, Станкевич, Герцен, Белинский. «Оттуда, между прочим, тот интерес и даже симпатия, с которыми лучшие люди 30—40-х годов относились к Печорину, — резюмировал исследователь. — Его психологический уклад, во многом чуждый им, был, однако, понятен и как бы родствен их душе» [3, 113]. Своеобразие эпохи 40-х годов ученый видел в интенсивной разработке философских вопросов, плодотворном освоении европейского духовного опыта, оформлении таких идейных и литературных течений, как западничество и сла-

вянофильство. Общественная атмосфера этого времени, по мысли литературоведа, породила новый общественно-психологический тип, который наиболее удачно воссоздают тургеневские герои. Если философ и оратор Рудин, напоминая во многом Белинского, Герцена и особенно Бакунина, являлся проводником европейского просвещения, то Лаврецкий выражал жизненные идеалы и настроения славянофилов; ему, как Константину и Ивану Аксаковым, Хомякову, Самарину, присущи глубокое чувство родины, признание народной правды и смирения перед нею, практичность жизненных идеалов.

Методология исследования художественной литературы, применяемая Овсяннико-Куликовским в «Истории русской интеллигенции», заслуживает одобрения и критики одновременно. Ее сила заключается в стремлении автора показать этапы развития духовной жизни «образованной и мыслящей части общества», проникнуть в эмоциональную сферу человеческого характера, отраженного в художественном типе. Слабость метода проявляется в слишком прямом соотношении художественных персонажей с реальными историческими лицами. Такая идентичность художественных и реальных исторических явлений представляется неправомерной в силу того, что объективная действительность отражается в произведении не прямо, а пройдя через призму писательской субъективности. Сторонник психологического направления, придававший большое значение психологии творчества в ранних работах, в итоговом труде оставляет без внимания субъективные стороны мировоззрения писателя. Кроме того, отсутствие в книге анализа приемов и способов психологического изображения не позволили Овсяннико-Куликовскому раскрыть художественное значение и своеобразие литературного образа, особенности творческой манеры писателя, его психологический стиль. Н. В. Осьмаков справедливо отмечал, что, «сосредоточившись на социально-психологическом содержании образа и категориях этого плана, игнорируя эстетические категории, исследователь тем самым значительно обеднил свой анализ... и впал в ту же однобокость, которая была свойственна другим представителям культурно-исторического направления в литературоведении» [6, 82]. Действительно, «История русской интеллигенции» — преимущественно социологический труд за исключением глав о Ф. М. Достоевском и Л. Н. Толстом, в которых акцент сделан на чисто субъективных моментах мировоззрения писателей, а обобщающее значение созданных ими художественных типов не учитывается. Эти досадные крайности свидетельствуют о том, что Овсяннико-Куликовскому так и не удалось сбалансировать культурно-исторический и психологический методы, найти *aurea mediocritas* в изучении художественной литературы.

Однако эти недостатки компенсируются другими достоинствами исследования, ценность которого заключается в рассмотрении автором духовной жизни дворянской интеллигенции не изолированно, а во взаимосвязи и взаимобусловленности. Такой аспект дал возможность выяснить как общие

психологические черты дворянской интеллигенции, так и преемственные связи русской литературы XIX века, идущие от творчества Грибоедова и Пушкина до Толстого и Чехова. Убедительно звучит мысль ученого о том, что, несмотря на весьма различные умы, натуры, дарования, Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин, Тентетников, Обломов относятся к одному общественно-психологическому типу, отличительным признаком которого является противоречие между интенсивной умственной и духовной жизнью и слабой общественной деятельностью. Все они «лишние люди» в собственном Отечестве, ибо «при всевозможных индивидуальных различиях одинаково не умеют или не могут найти себе дело, хотя бы маленькое, определить свое призвание в жизни, осуществить свою «общественную стоимость» [3, 101].

Выделив в вышеперечисленных персонажах обломовское начало, опираясь при этом на классическую статью Н. А. Добролюбова, Овсяннико-Куликовский пошел дальше революционно-демократического критика в осмыслении этого явления. Оставив, к сожалению, в стороне Онегина, Печорина и обратившись к сопоставлению Рудина, Лаврецкого, Тентетникова и Обломова, исследователь первым в современном ему литературоведении наметил своеобразную эволюцию русской лени, которую определил как нисходящее движение от умеренной «обломовщины» людей 40-х годов до патологической «обломовщины» в лице Ильи Ильича. Он отмечал, что разрыв между пылкостью ума и пассивностью натуры людей 40-х годов доведен в фигуре Обломова до крайнего выражения, который «не только не может и не умеет, но и не хочет «действовать» [3, 234], потому что «крепостник до мозга костей, крепостник и по привычкам и по убеждению» [3, 237]. В этом смысле он «эпигон или, пожалуй, выродец людей 40-х годов, хронологически принадлежавший к 50-м годам», — пришел к заключению литературовед. Овсяннико-Куликовский нашел удачные определения развития русской обломовщины. Однако следовало бы отсчет умеренной «обломовщины» вести не от Рудина (людей 40-х годов), а от Онегина (людей 20-х годов), в котором автор сам отмечал душевную вялость, апатию, не позволившие пушкинскому герою осуществить свою «общественную стоимость».

За пределами общественно-психологического типа обломовской ориентации в первой части книги Овсяннико-Куликовского остался только Чацкий, которого исследователь ставил выше «лишних людей», видя в нем, как и И. А. Гончаров, сильную и деятельную личность. Героический ореол Чацкого до сих пор поддерживается современным литературоведением. А между тем грибоедовский герой несет в себе тот же разрыв между словом и делом, присущий мыслящему поколению 40-х годов. Он, как и Рудин, обладает всеми качествами, необходимыми для роли «просветителя», кроме одного — работоспособности. Но если Рудин стремился употребить свои силы на общественное дело, то Чацкий не предпринимает подобных попыток. Объяснив свою отставку тем, что

готов «служить делу, а не лицам», он бесконечно критикует различные стороны общественной жизни в России, вместо того чтобы заняться педагогическим делом, улучшением крестьянского быта или благотворительностью. Тем более что Чацкий принадлежал к тому классу, которому были открыты разные поприща деятельности, да и время, по словам Овсяннико-Куликовского, ссылающегося на мемуары и письма деятелей той эпохи, было вовсе не глухое. Таким образом, слово Чацкого, не подкрепленное делом, обесценивается, а сам герой становится «лишним» не только в доме Фамусовых, но и за его пределами, куда отправился искать прибежища для своего оскорбленного чувства. Не Онегин, а Чацкий стоит у истоков умеренной «обломовщины» в русской литературе XIX столетия.

Пытаясь разрешить загадочное противоречие в характере русского человека, исследователь поставил перед собой два классических вопроса: «Кто виноват?» и «Что делать?». Отвечая на первый вопрос, он выделил две основные причины, объясняющие общественную недееспособность дворянской интеллигенции — психологическую и социальную, затрудняясь при этом определить, какая из них первичная, какая вторичная. Это в свою очередь породило определенные противоречия в его рассуждениях. Так, неспособность к «упорному и правильному труду» Онегина и Печорина литературовед объяснял сначала «плохой психической организацией», а затем уже «умственным, идейным и моральным разладом между личностью и средой» [3, 96]. Рудин, по мысли ученого, становится «лишним» в обществе не столько в силу «слабой и шаткой психической организации», а благодаря среде, которая отвергала те идеалистические настроения, те умственные интересы и гуманные идеи, адептом которых был тургеневский герой. Размышляя об Обломове, исследователь вначале говорил о нем как о психологическом и национальном типе, «не упраздненном вместе с крепостным правом и продолжающимся при новых порядках и условиях» [3, 232], а в последующих рассуждениях опровергал выдвинутые им самим же положения, приходя к выводу, что «Обломов прежде всего — лежебок, лентяй, но его лень специфическая, классовая, помещичья, дворянская, продукт крепостного права» [3, 250]. А если обломовщину и можно рассматривать как «один из признаков русской национальной психики вообще», то лишь признавая ее болезнью, «искривляющей» здоровую «русскую национальную форму». Следовательно, ответ на вопрос: «Что делать?» — лежит на поверхности. Поскольку болезнь находится в самом классе и ограничена хронологически, то «после отмены крепостного права она должна была исчезнуть», — резюмировал автор.

Думается, что Овсяннико-Куликовский гораздо больше был прав, когда размышлял об обломовщине как о психологическом свойстве характера, встречающемся во всех классах русского народа независимо от социальных обстоятельств эпохи. Заложенная от природы, русская обломовщина развивалась

на необъятных российских просторах. Н. А. Бердяев верно отмечал, что русский человек не привык ограничивать себя пространственными рамками в отличие от европейца, который, возделывая ограниченные земельные наделы, воспитал в себе привычку к систематическому труду, экономности, бережливости. Природная, языческая, дионисическая стихия также питала обломовщину. Она формировала в русской душе благоговейное созерцательное отношение к природе, приобщала к иррациональной естественной бессознательной силе. Этот путь созерцания во многом способствовал богатству умственной и душевной жизни русского человека, с одной стороны, и ослаблению практической деятельности — с другой. Давно замечено, что русские люди всех слоев общества любят между собой вести философские беседы о добре, смысле жизни, Боге, не доводя их до того систематического завершения, которое ведет к желанию воплотить его в практике. Эта особенность русской души мастерски запечатлена Н. А. Некрасовым в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Семь мужиков во время страды отправляются в путешествие для того, чтобы решить для себя вопрос: в чем же заключается счастье человека и есть ли такие люди на Руси? «Русский человек, стремящийся к идеалу абсолютного, совершенного бытия, живущий им в мечтах и зорко подмечающий несовершенства нашей жизни,— писал Н. О. Лосский,— разочаровывается на каждом шагу и в других людях, и в их предприятиях, и в своих собственных попытках творчества. Он берется то за одно, то за другое дело, ничего не доводит до конца и наконец перестает бороться за жизнь, погружается в лень и апатию» [4, 270]. Из вышеизложенного следует, что обломовщина во всех ее вариантах — свойство национального русского характера, которое социальная среда не обуславливает, а проявляет или развивает. До сих пор русский человек остается даровитым теоретиком и плохим практиком.

Подводя итог, отметим, что «История русской интеллигенции» внесла существенный вклад в развитие литературной науки. Овсяннико-Куликовский первым из дореволюционных критиков попытался на широком художественном материале раскрыть психологическую сущность дворянской интеллигенции во взаимосвязи с историческими фактами общественной жизни эпохи. Но хотя не все утверждения ученого сохранили свою ценность, тем не менее ему удалось поставить и решить по-своему психологические проблемы, имеющие актуальное значение для современного литературоведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. Русская идея // Мыслители русского зарубежья. — СПб, 1992.
2. Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. — М., 1954. — Т. 29.
3. История русской критики: В 2-х т. — М.-Л., 1958. — Т. 2.
4. Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. — М., 1991.

5. *Овсянко-Куликовский Д. Н.* Литературно-критические работы: В 2-х т. — М., 1989. — Т. 2.

6. *Осьмаков Н. В.* Психологическое направление в русском литературоведении. — М., 1981.

Р. Д. ГНЕУШЕВА

ЗНАЧЕНИЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ИЗЫСКАНИЙ Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО В ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСТВА А. С. ПУШКИНА

Среди многочисленных и разнообразных интересов известного филолога Д. Н. Овсянко-Куликовского особое место занимают труды о творчестве А. С. Пушкина. Начиная с 1909 года, когда ученый впервые опубликовал в IV томе 9-томного собрания своих сочинений исследование «А. С. Пушкин», он вновь и вновь обращался к творчеству гениального художника слова. Это выразилось и в переиздании его собраний сочинений в 1914 и 1924 г., когда ранняя книга о Пушкине подвергалась дополнениям и переработке, и в статье о творчестве А. С. Пушкина в I томе «Истории русской литературы XIX века» под редакцией Д. Н. Овсянко-Куликовского, выполненной совместно с Н. О. Лернером. Ученого интересует творчество А. С. Пушкина не столько в плане хронологического историко-литературного изучения, сколько в плане психологическом. Это естественно связано с разработкой психологического метода в изучении произведений искусства вообще и художественной литературы в частности. В основе его лежит мысль о том, что лирические произведения (и это прежде всего лирика А. С. Пушкина) рождают «особого рода лирическую эмоцию» [2, 81]. Эта лирическая эмоция проявляется в стихе, где наличествует гармония мыслей и чувств с «гармонией и мелодией языка». [2, 81] Интерес к лирике А. С. Пушкина проявляется у Д. Н. Овсянко-Куликовского, по его собственному признанию, прежде всего потому, что его занимал вопрос «о существе лирики и о ее принципиальном отличии от поэзии образной» [3].

В этом ключе заслуживает особого внимания один из фрагментов его исследования творчества А. С. Пушкина — «Историческая интуиция Пушкина». В центре внимания ученого такие лирические произведения, как «Подражание Корану», «Борис Годунов», «Полтава», послание «К вельможе», а также историческая проза — «Арап Петра Великого», «Капитанская дочка».

Не ставя перед собой задачи доказательства само собой очевидного факта того, что в произведениях Пушкина «исторического характера жизнь и люди прошлого воскресали, производя иллюзию, будто поэт — их современник и пишет с живой натуры» [3, 160], Д. Н. Овсянко-Куликовский пытается выя-

вить те приемы, с «помощью которых Пушкин так легко и свободно переносился в минувшее» [3, 160]. И выделив среди них такие, как «образно-лирические», «приемы образного (чисто художественного) творчества с участием как подспорья явной или скрытой лирики исторических воспоминаний...» и приемы «чисто образные, без следов какого бы то ни было лиризма [3, 160], исследователь и рассматривает вышеназванные произведения А. С. Пушкина. Основываясь на общем положении о том, что «человеческая психика всего лучше раскрывается эмоциями вообще, лирическими (курсив автора.— Р. Г.) в частности» [3, 160], ученый полагает, что проникновение в мир прошлого затруднено или совсем невозможно без знания эмоций и страстей этого мира. Задача же художника заключается в том, чтобы суметь воспроизвести не только и не столько сами исторические события и факты прошлого, наконец, атрибуты культурной жизни, сколько «эмоциональную жизнь (курсив автора.— Р. Г.) людей, их чувства, страсти, аффекты, наконец, их натуральную, психологическую лирику» [3, 161]. Истинный художник, по мнению ученого, должен не просто обладать умением этого воспроизведения, а иметь особый дар воспроизведения, выраженный «в силе, глубине, в широте исторических интуиций» [3, 161]. Этому, безусловно, способствует «и историческое образование..., и расовый и национальный инстинкт» [3, 162]. И подобный дар, полагал исследователь, был у А. С. Пушкина. Таким образом, используя психологический метод исследования творчества А. С. Пушкина, Д. Н. Овсяннико-Куликовский, по сути дела, оказался у истоков определения одного из важнейших черт пушкинского творчества — историзма его художественного мышления. Именно это сочетание силы, глубины и широты исторических интуиций, исторического образования и национального инстинкта и стало теми составляющими, которые определили качество историзма художественного мира поэта.

Послание «К вельможе» ученый рассматривает «как образец произведения, которое, не будучи лирическим, однако предполагает у поэта ряд предварительных лирических переживаний особого рода, именно тех, которые могут быть названы «лирикою исторических воспоминаний» (выделено автором.— Р. Г.) [3, 167].

На первый взгляд, данное суждение грешит противоречиями. Но эти противоречия кажущиеся. Послание «К вельможе» не принадлежит, по мнению ученого, к тем лирическим стихотворениям, которые, по классификации Д. Н. Овсяннико-Куликовского, принадлежат к психологической лирике «в тесном смысле» — в отличие от лирики «живописной» и «музыкальной», то есть к той, в которой «главным источником лирической эмоции являются не зрительные представления и не мелодия звуковой формы, а тот психологический процесс, который воспроизведен поэтам» (выделено автором.— Р. Г.) [7, 369]. Но не принадлежа к этому разряду лирики, послание тем не менее, по мнению автора, об-

ладает лиризмом «исторических воспоминаний», и в этом смысле ему «присущ своеобразный лиризм...», в нем «встают призраки угасшей, но еще недавно живой жизни, и из сочетания подавленных и поблекших красок прошлого с громкими голосами и яркими тонами настоящего слагается гармонический ритм дум и чувств, легко вызывающий лирическую эмоцию большой силы» [3, 167]. Такого рода лирику ученый называет «натуральной». Считая важной для поэта «лирику исторических воспоминаний», потому что «для Пушкина и людей его времени и его круга это были еще живые воспоминания», исследователь тем не менее полагает, что здесь, «в послании «К вельможе», эта лирика не пошла дальше *настроения*, — и стихотворение в окончательной форме оказалось *нелирическим*» (выделено автором. — Р. Г.) [3, 170—171]. Причину этого автор видит отчасти в том, что в основе замысла послания «К вельможе» было создание художественного портрета «русского вольтерьянца». Вот почему, полагал ученый, для поэта не столь важным было выражение «субъективной лирики воспоминаний» [3, 171]. Наконец, причину «нелиричности» Д. Н. Овсяннико-Куликовский видел еще и в стремлении А. С. Пушкина «стилизировать» форму и манеру XVIII века.

Отдавая должное глубине и тонкости прочтения исследователем данного послания, позволим себе не согласиться с его окончательным выводом, сужающим, на наш взгляд, рамки послания. Думаем, что в данном конкретном случае исследователь оказался в плену своей классификации, ее жесткой схемы. Послание дает представление о «всеохватности» взгляда Пушкина на, казалось бы, частную жизнь дряхлого старца (Юсупов умер в следующем после создания послания 1831 году в возрасте 80 лет). Воссоздавая пленительную роскошь дворца Н. Б. Юсупова — свидетельство изысканного вкуса вельможи — поэт не просто во власти настроения. Его восхищает изысканность стиля и формы, то есть его настроение получило в послании эмоциональное выражение:

Где циркуль зодчего, палитра и резец

Ученой прихоти твоей повиновались

И вдохновенные в волшебстве состязались... [5, 169].

Поэт не столько воссоздает образ вельможи «века минувшего», тип характера эпикурейца екатерининского века, сколько пытается понять его, то, как сочетаются в нем жизнелюбие, мудрость и эпикуреизм, небезразличие к карьере и любовь к искусству, то есть все то, что составляет разнообразие и полноту жизни:

Свой долгий, ясный век

Еще ты смолоду умно разнообразил,

Искал возможного, умеренно проказил,

Чредою шли к тебе забавы и чины...

Видит поэт и черты ученичества, выразившиеся в страстной тяге к науке, просвещению («Учение делалось на время твой кумир...»). Словесная формула, предельно интегрирующая глубинный исторический смысл ученичества («Как

любопытный скиф...»), по мнению Д. Н. Овсяннико-Куликовского соотносима с одной из составляющих пушкинской исторической интуиции («национальный инстинкт», по его формулировке). И сей «любопытный скиф» скромно, в лучших традициях ученичества, внимал «ревностному из апостолов» Просвещения Вольтеру, пылкому Дидероту. Время учения сменяется наслаждением роскошной жизнью Версаля. Особенностью екатерининского времени было и то, что ученики «второй волны» европеизации стали постигать английскую, испанскую культуру. Вот почему наш «ученик», «встревоженный, в Севиллу полетел». Так перед нами возникает широкая историческая перспектива многозначной и сложной картины русской европеизации. Поэт активно включает в эту эпическую картину свое субъективное эмоциональное восприятие. Его восхищает в екатерининском вельможе мудрость, с которой он смотрит на смену поколений, когда уже тот, «не участвуя в волнениях мирских», насмешливо глядит на «оборот, во всем кругообразный», подмечает в нем и ценное для человека свойство — чувствовать «влияние красоты», благосклонствовать музам и жить не суетно, не спешно, мудро. Это не только исторически верная картина, но и воспроизведение субъективного состояния поэта, который глубоко сопричастен этому идеалу. Сравним в несколько позже представленной лирической исповеди:

По прихоти своей скитаюсь здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам
И пред созданиями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиления,
Вот счастье! Вот права... [5, 372].

Таким образом, перед нами не столько воспроизведение образа, сколько стремление понять современником человека XVIII века, не будучи с ним запанибрата, не оскорбляя ни чужого, ни своего достоинства. Для него екатерининский вельможа — адресат и собеседник, в котором он постигает «век минувший» и в котором умеет оценить его исторический и жизненный опыт. Ценность этого вельможи для Пушкина в том, что тот понял «жизни цель», что жизнь для него самоценна и полнокровна: в ней есть место и историческим потрясениям (французская революция), и музам, и философским медитациям, и женщинам, и природе. А это соотносимо с пушкинским восприятием жизни. И потому, что сам поэт может почувствовать всю диалектику жизни, все ее полюса, все ее оттенки, он максимально сопричастен этому миру, как бы «вживается» в него:

Ступив за твой порог,
Я вдруг переносюсь во дни Екатерины.
Книгохранилища, кумиры и картины,
И стройные сады...

Так, эмоциональная напряженность, субъективная лирика выражения, не только соотносима с исторически верной и емкой картиной и историче-

ским типом характера, но и являет нам ряд образов и картин европейской культуры. И здесь характеристики не менее точны и емки. Вот, например, характеристика Вольтера:

Явился ты в Ферней — и циник поседелый,
Умов и моды муж пронырливый и смелый,
Свое владычество на севере любя,
Могильным голосом приветствовал тебя...

В кольцо пушкинского мира входит и роскошь; и веселая нега Версаля, где

...ликовало все, Армида молодая,
К веселью, роскоши знак новый подавая,
Не ведая, чему судьбой обречена,
Резвилась, ветреным двором окружена;

и исторические потрясения — французская революция, когда произошло «падение всего, союз ума и фурий»; и, наконец, загадочный и волнующий поэт мира Испании:

О, Расскажи ж ты мне, как жены там умеют
С любовью набожность умильно сочетать,
Из-под мантильи знак любовный подавать,
Скажи, как падает письмо из-под решетки,
Как златом усыплен надзор угрюмой тетки,
Скажи, как в двадцать лет любовник под окном
Трепещет и кипит, укутанный плащом...

Заметим, что последняя картина предельно проникнута субъективными лирическими переживаниями настолько, что грозит нарушить целостность исторической картины. Так, создавая образ екатерининского «птенца», поэт расширяет рамки послания территориально, психологически углубля картину века не только русского, но и европейского. Все это позволяет говорить, что в послании «К вельможе» лирика не только пошла далее настроения, не только получила эмоциональное выражение, но и дала блистательный образец неразрывного синтеза эпического и лирического, что дает возможность поставить это послание в ряд бессмертных пушкинских творений, обнаруживающих «бездну пространства». Причина тому — безукоризненное владение Пушкиным тем бесценным даром, который Д. Н. Овсяннико-Куликовский считал «исторической интуицией» А. С. Пушкина. И даже «стилизация» послания под аналогичное послание XVIII века не что иное, как одна из форм предельного «вживания» поэта в эмоциональный строй «века минувшего».

Все сказанное позволяет говорить не столько о несогласии с точкой зрения талантливого ученого, сколько о творческом использовании его исследовательского метода, об умении увидеть безусловную ценность его творческих изысканий, над которыми не властны ни время, ни тенденции, ни школы.

И как бы далеко не шагнула современная наука о литературе, уважающий себя исследователь вновь и вновь будет обращаться к трудам Д. Н. Овсяннико-Куликовского, находя в них «огромное количество интересных и тонких разборов, выводов и замечаний». И как бы не относиться к разбору послания «К вельможе», справедливости ради должно сказать, что и на сегодняшний день в пушкиноведении это один из глубоких и полных анализов этого блистательного пушкинского творения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Манн Ю. Овсяннико-Куликовский как литературовед // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы в двух томах. — М., 1989. — Т. 1.
2. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы (теория словесности). — М.-Пг., 1923.
3. Овсяннико-Куликовский Д. Н. А. С. Пушкин // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — М.-Пг, 1924. — Т. 4.
4. Овсяннико-Куликовский Д. Н. А. С. Пушкин. Произведения в стихотворной форме // История русской литературы / Под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. — М., 1911, — Т. 1.
5. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т. — М.-Л., 1949. — Т. 3.

А. В. ИЛЬИЧЕВ

ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА В СТИХОТВОРЕНИИ А. С. ПУШКИНА «ОСЕНЬ»

Разрабатывая концепцию психологии творчества в книге «А. С. Пушкин», Д. Н. Овсяннико-Куликовский не мог обойти своим вниманием один из лирических шедевров Пушкина — стихотворение «Осень» (1833). На материале этого стихотворения он пытается продемонстрировать диалектику реального и воображаемого в реалистической поэзии Пушкина: «Реальное искусство есть творческая деятельность воображения» [5, 146]. Действительно, «Осень» традиционно воспринимается как ярчайший пример реализации реалистического метода в лирической поэзии. Именно философия творчества, реализованная в поэтике стихотворения, привлекла наше внимание. Чаще всего исследователи, говоря о реализме стихотворения, подчеркивают его описательную пейзажную природу. В действительности, если говорить о пейзаже, то в чистом виде его можно обнаружить только в первой октаве. Что же касается VII октавы, то это менее всего описательная картина, а скорее символическое выражение вечности природы, замыкающее собой годовой цикл времен. Последний, кстати сказать, вовсе не «описывается», а подается, во-первых, с нарушением эм-

пирической последовательности (осень-весна-зима-лето), а во-вторых, через отношение лирического героя: «Я не люблю...», «...я более доволен», «...любил бы я тебя». Это исключает эпическую незаинтересованность, а каждую описательную деталь наполняет лирическим чувством.

Сложную природу имеет и жанровая специфика стихотворения. Пушкин сам указывает на две жанровые формы, лежащие в основе «Осени». Одна через державинский эпиграф восходит к посланию, а другая через форму отрывка, строфику, стилистическую маркированность — к медитативной элегии Жуковского. Структура медитативной элегии явственно проступает в особенности соотношения мира природы и мира человека, сочетании лирического пейзажа и медитации. Жанр же послания выразился в наличии адресата, имплицитно возникающего из обращений лирического героя: «читатель дорогой», «сказать вам откровенно» и т. д. Адресат выступает то как лицо предельно отстраненное, то предельно слитое с авторским я (неопределенно-личностные конструкции, «нам»). Жанровой соотнесенностью с посланием связана разговорная интонация, сочетание иронии, шутки со значительными темами. В романтических посланиях легко вычленишь особую разновидность, связанную с созданием портрета поэта, описанием дня его жизни, трагующую проблемы поэзии, творчества, вдохновения. В «Осени» мы обнаруживаем те же тематические группы. Разговорная интонация определяет и свободную композиционную форму, прихотливость в развитии тем. Мотивировкой для введения того или иного образа может служить сама ситуация непринужденного разговора: автор волен компоновать те или иные куски текста в зависимости только от своего желания. Так между миром действительности, лирическим героем и адресатом располагается посредник — автор и поэтическое слово. Именно поэтому семантические и ритмико-синтаксические (в конечном счете композиционные) особенности словесной ткани «Осени» составляют основу, формирующую дополнительные сверхсмыслы (термин Д. Е. Максимова), размывающие границы художественного образа. Все это служит фундаментом для повышения условной природы самого поэтического слова в «Осени».

Для демонстрации этого явления самой подходящей оказывается I октава, выполняющая роль пейзажной рамки, т. е. стремящаяся как раз к созданию описательной картины. Создавая видимость «нагого» прозаического слова, она вырастает из стертых языковых метафор-олицетворений (октябрь наступил, дохнул хлад, бежит ручей). Они были бы не заметны, если бы не акцентировались более яркими: роща отряхает, озими страждут и, наконец, финальный: «будит лай собак уснувшие дубравы», уже определенно подчеркивая возникшую игру олицетворениями. Олицетворения поддерживаются ритмико-синтаксической организацией октавы, являющей единство мира природы и человека: роща отряхает, дорога промерзает, сосед поспешает. Важными оказываются лексические повторы, пронизывающие все стихотворение и создающие своеобразные поэтические

синонимы и омонимы: страдают озими от бешеной забавы (I окт.) — как поля, мы *страждем* от засухи (IV окт.); я нечто в ней нашел *мечтою* своенравной (V окт.) — плоды *мечты* моей (X окт.); *красою* тихую, *блистающей* смиренно (V) — прощальная *краса* (VII) — *блистающее* копыто (IX); кровь бродит, чувства, ум тоскою *стеснены* (II) — душа *стесняется* лирическим волнением (X); улыбка на устах *увянувших* видна (VI) — пышное природы *увяданье* (VII); играет на лице еще *багровый* цвет (VI) — в *багрец* и в золото одетые леса (VII). Эти повторы, опять же непринужденные, мотивированные самим процессом речи, легко могут осознаваться как случайные. Однако П. Бицилли пронизательно отметил: «В обширных произведениях, где символизируемым является не отдельное движение души, а сложный строй мыслей и чувств, где символы в силу необходимости разнообразятся, где они принадлежат к самым различным сферам материального мира, единство поддерживается повторениями слов и оборотов» [2, 86]. Повторяются не только слова, но и синтаксические конструкции, связывающие, по наблюдению В. С. Непомнящего [4, 343] I-ю и XI-ю октавы. Тем самым наиболее «описательная» I-я октава через лексические и ритмико-синтаксические параллели оказывается связанной с другими октавами, а эти связи порождают условные метафорические смыслы с легко реконструируемым символическим значением: природные закономерности отразились в закономерностях поэтического воображения. Итак, непосредственно в структуре стихотворения механизм порождения поэтических значений сконцентрирован на уровне лексическом и ритмико-синтаксическом. Это приводит к тому, что основное значение образа, в каждом случае строго определенное, начинает раздваиваться, соотноситься со своим «двойником» в другом контексте, и через него начинает просвечивать неявное, скрытое значение. Так оказываются сближены увядание девы и увядание природы. Однако увядание природы — пышное, сквозь него просвечивает будущее возрождение, которое невозможно в случае с девой. В образе «увядания» возникает смысл, выражающий универсальный закон, охватывающий и природу, и человека, — закон вечных изменений. Одновременно этот образ подчеркивает трагическую разницу в реализации закона в мире природы и в мире человека, в целом приобретая противоречивый смысл. Через подобный же механизм размыкается грань между поэтически-воображаемым миром (плоды *мечты* моей) и миром реальным (я нечто в ней нашел *мечтою* своенравной).

Все это выводит художественный мир «Осени» на иной уровень обобщения, формируя реальность второго порядка, которая, будучи художественной конструкцией, является носителем концептуального содержания. Выход «Осени» на уровень описания универсальных закономерностей создает возможность оценить ее философское содержание. Остановимся на «осенней» VII октаве. Она становится не просто описанием осеннего пейзажа, а превращается в символ «вечности», вбирая в себя семантику годового круговраще-

ния времени. Этот пласт «Осени» легко соотносим с древнейшими представлениями, легшими в основу многих мотивов и образов словесного искусства, а согласно А. Н. Веселовскому, в основу поэтического символа, который «покоится на почве тех созвучий природы и человека, на которых построен надроднопоэтический параллелизм» [3, 179]. Идея вечности, бессмертия воплотилась в этих древнейших представлениях в образах круговращения природы или годового цикла. Осознание индивидуальной жизни, не имеющей бесконечного существования, приводило к возникновению образов, «связывающих индивидуальный ряд с рядами других индивидуальных жизней, как современных, так и последующих». К числу таковых относится образ любви, в такой же функции выступал образ смерти [1, 364—365, 265]. У Пушкина мы обнаруживаем, с одной стороны, опору на литературную традицию (Державин, Жуковский), а с другой — он заставляет звучать в «Осени» и древние мифологические смыслы, оживляет архаические мотивы. Наиболее отчетливо это выразилось на уровне композиционных связей: VII октава обрамлена, с одной стороны, описанием смерти чахоточной девы, где актуализируется метафора растения: «клонится... увянувшая» (на фоне смерти иначе прочитывается и мотив любви: «любовник не тщеславный, я нечто в ней нашел»), а с другой — описанием душевного и духовного возрождения лирического героя («и каждой осенью я расцветаю вновь»), где у стертой метафоры «расцветаю» начинает оживать переносное значение, сближающее душевный подъем с весенним цветением природы. Само же изображение осени становится амбивалентным, собирает воедино противоречащие друг другу смыслы («Унылая пора! Очей очарованье»). Внешне композиционная связь VI, VII, VIII октав мотивируется актом говорения, даже с оттенком непринужденности: «Как это объяснить? Мне нравится она...». Однако глубинный композиционный ход вскрывает мифологический субстрат, не разрушающий ни предметности, ни конкретности образов, направленных на удостоверение истинности описываемых явлений. Образ осени становится символом вечного круговорота природы, который в развернутом виде представлен весной, зимой и летом во II, III, IV и V октавах. Лирическая, субъективная эмоция, соединившись с целым космическим порядком, приобретает характер эпичности. Представляется, что именно в этой особенности «Осени» заключается объективная предпосылка для восприятия ее в эпическом ракурсе.

Поворотным моментом в «Осени» является описание процесса поэтического вдохновения. Как мы уже показали, структурные соответствия связывают I и XI октавы, символически выражая общие закономерности, действующие в мире действительности и в мире поэзии. Однако при том, что мир воображения вырастает как продолжение мира действительного, по своей природе он иной. Процесс творчества начинается с забвения мира, вообра-

жение создает мир, подобный миру сна. Но уход от мира, самооуглубленность оборачиваются в финале необозримыми просторами моря и наличием множества людей, так что финальное множественное число («Куда ж нам плыть?») не вызывает удивления, хотя в реальности поэт погружен в одиночество. Логика развития поэтического воображения соотнесена с символической логикой развертывания VI—VIII октав, где идея вечности выразилась через образы смерти и возрождения. Здесь тоже отход от мира, сон, но в конце концов новый выход в широкий мир (море, корабль). Поэтическое одиночество обернулось своей противоположностью. Поэтический мир вырастает на основе и как продолжение реального, хотя по своей природе он иной, это прежде всего мир очеловеченный — мир, наполненный духовным присутствием человека. Духовность человека, выраженная в творчестве, — единственная возможность преодоления закона смерти. Бесконечный круговорот природы отразился в бессмертии поэзии. В этом качестве поэзия оказалась аналогичной природе: «поэзия, — писал А. С. Пушкин, — остается на одном месте, не стареет и не изменяется. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарились и каждый день заменяются другими, произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны» [6, 294]. Именно поэтому Пушкин обрывает XII октаву вопросом: «Куда ж нам плыть?..» за которым рисуется бесконечность возможностей. Пушкин «снял» изображение как таковое, превратив словесное повествование в критической точке... Ни одно слово не могло поэтически выразить безграничные и бесконечные возможности воображения. Это могло сделать только наполненное еще неизвестным смыслом молчание, чреватое поэтическими открытиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
2. Бицилли П. Этюды о русской поэзии. — Прага., 1926.
3. Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. — М., 1983.
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940.
5. Овсянко-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — Изд. 3-е. — М.; Пбг. — Т. 4
6. А. С. Пушкин-критик. — М., 1978.

**ГОРЕ ОТ УМА (А. А. ЧАЦКИЙ, П. Я. ЧААДАЕВ,
В. К. КЮХЕЛЬБЕКЕР И ДР.)**

Знаменитый труд Д. Н. Овсяннико-Куликовского о русской интеллигенции, посвященный, по замыслу автора, выяснению причин интеллигентского «горя», происшедшего от интеллигентского «ума», вновь привлекает к себе внимание в связи с обострившимся в последнее время интересом к культурно-психологическим изысканиям.

Пожалуй, в истории русской литературы не было больше такого персонажа, ум которого оценивался бы столь полярно — то (как правило) в высшей степени положительно, то (значительно реже) крайне отрицательно. Сам Грибоедов считал своего Чацкого человеком и здравомыслящим («...в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека»), и «немножко повыше прочих» [3, 580]. А вот А. С. Пушкин, как известно, думал иначе: «В комедии «Горе от ума» кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий?.. Все, что говорит он — очень умно. Но кому говорит он все это?.. Первый признак умного человека — с первого взгляда знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловым и тому подобными». Ю. М. Лотман причину такой пушкинской оценки объяснял исторически: «повзрослевшему» и оглядывающемуся назад Пушкину теперь (когда он в начале 1825 года пишет эти строки А. А. Бестужеву) уже кажутся несколько наивными и то «декабристское» время, и те люди, которые проповедовали на балах, беседовали с дамами об Адаме Смите и не танцевали. Между тем во всем облике Чацкого, в его фигуре и поведении присутствует и какая-то особая, не сводимая до конца к подобным демонстративным «жестам» странность. Странность, которую естественнее искать среди просто чудаков, нежели среди русских Катонов и Робеспьеров.

Одним из первых такую ее особенность почувствовал П. А. Вяземский: «Один Чацкий, и то, разумеется, против умысла и желания автора, оказывается лицом комическим и смешным. Так, например, в сцене, когда он после долгой проповеди, оглядывается и видит, что все слушатели его один за другим ушли <...> в ней (этой картине Жизни.— С. С., А. Ф.), может быть, выдается более сам живописец, нежели изображенные им лица...». О том, что он и действительно там «выдается», красноречиво свидетельствуют изобилующие всякого рода «странностями» грибоедовские письма. В одном из них рассказывается, к примеру, содержание приснившегося автору Чацкого сна, ситуативно несомненно схожего с изображенными в комедии сценами: «Вхожу в дом, в нем праздничный вечер... Первое ваше слово: вы ли это, А. С.?

Как переменялись! Узнать нельзя... вам труда стоило, нагибались, чтобы коснуться моего лица, а я, кажется, всегда был выше вас гораздо. Но во сне величины искажаются...» [3, 555]. Не так ли в дом Фамусова входит Чацкий? Входит спустя три года так, как будто и не уезжал вовсе; входит с едва ли не полным непониманием того, что со временем «величины» предметов, людей и отношений могли измениться, что и сам он уже не в том возрасте, когда шумел и играл с Софьей «по стульям и столам». Перемены-то он, точнее, замечает («Как Софья Павловна у вас похорошела!»), но видит их так же, как видит в своем сне Грибоедов — удивляясь их чудным видоизменениям, и не более того.

Еще более примечателен в этом контексте герой другой, написанной Грибоедовым совместно с П. А. Катениным комедии («Студент») — Беневольский. Мало того, что в чужой дом он входит как в свой («...я здесь свой человек, меня ждут давно»), но и выказывает при этом отсутствие какой бы то ни было способности различать предметы и устанавливать между ними связь. В отличие от Чацкого, который (пусть и в ребячестве) Софью знал и видел воочию, Беневольский свою будущую невесту не встречал никогда, хотя и себя, и всех уверяет в обратном. Отвечая же на вопрос хозяйки дома о том, когда и где он мог ее видеть, студент дает возможность проявиться своей странности в полной мере: «Везде: образ ее носился в облаках воздушных, выглядывал из ручейка долинного, отражался в каплях росы на листочках утренних...». После этого вдохновенного монолога герой решает поинтересоваться (и, конечно, не у воспитанницы, а у самой Звездовой, полагая, что она-то и есть обещанная ему невеста), узнает ли она его. На что Звездова реагирует соответствующим ситуации образом: «Он с ума сходит» [3, 214].

Трудно не заметить напрашивающейся «портретной» параллели между Чацким и Беневольским (которая может быть подкреплена и анализом сюжета). И как ни называй порожденный в «мире Фамусова» слух о сумасшествии Чацкого только лишь клеветой, все же, наблюдая за странными поступками этого говорящего порой в пустоту героя, нельзя не признать за ним (слухом) некоторой доли истины. В самом деле, и в «декабристе» Чацком, и в недалеком студенте-провинциале Беневольском есть нечто такое, что, в определенном смысле, «нейтрализует» очевидную разницу между ними. И у того, и у другого как бы изначально нарушена способность верно «координировать» свое поведение в предлагаемых им обстоятельствах. И это общее им свойство обуславливается прежде всего особенным «устройством» их зрения. Чацкий, глядя на мир исключительно сквозь призму формально-логического «просветительского» ума, не в состоянии понять, что любить можно и человека недостойного; мир, заслоненный от него таким «идеологическим» экраном, с неизбежностью оказывается лишенным собственной глубины. Беневольский же сквозь застилающую его глаза «мечтательную» завесу видит мир необык-

новенно, волшебюно «легким», готовым, как фокусник, исполнить сразу же любое его желание.

Такая же почти по-детски восторженная «пылкость»^{*} и доверчивость при-суца и Чацкому, и не только ему. «Странный» человек являлся тогда не только на страницах литературных произведений, но и в самой жизни. Н. А. Бестужев вспоминает о К. Ф. Рылееве (не только «поэте-гражданине», но и человеке, наделенном качествами, явно выходящими за пределы кодекса политических добродетелей): «Он во всяком человеке видел благонамеренность, не подозревал обмана и, обманутый, не переставал верить. Опытность ни к чему для него не служила. Он все видел в радужные очки своей прекрасной души» [3,22]. В. К. Кюхельбекер (всем известный своими странностями и послуживший, по весьма вероятному предположению, одним из прототипов Чацкого) увидит в подобной неосторожности нечто другое — нежелание адаптироваться к «нормальной оптике»: «Людей неосторожных... считают очень часто недалевновидными, глупцами. Но едва ли это всегда справедливо. Можно очень и очень хорошо видеть пронырства и коварства... умной сволочи, а считать ниже себя принятие против них осторожности...» [9,222]. В результате «странный» человек смотрит на одно, а видит другое, свое.

«Сумасшедший Кюхля» (по выражению А. А. Дельвига) отличался крайней рассеянностью, которую, в подобной перспективе, никак нельзя считать только характеристической его особенностью. На следствии по делу декабристов он сам использует ссылку на этот свой недостаток в качестве оправдывающего его аргумента (что и само по себе, конечно, выглядит весьма анекдотично). Вот, к примеру, какой бывший с ним в лицее случай он обрисовал комиссии: «Я имел счастье знать Павла Петровича Ушакова... встречаюсь с ним в саду царскосельском, останавливаю его, разговариваю с ним, удивляюсь его холодности и принужденности; чуть было не спросил его, чем я навлек на себя его неудовольствие. Отхожу; товарищи спрашивают меня: как ты осмелился остановить великого князя?» [Цит. по: [8, 90]].

Мир, в котором можно, стоя в двух шагах от царственной особы, ее не узнать, должен быть устроен как-то совершенно «инаково». В нем, как во сне или как в гоголевской реальности (может быть, наиболее ярком «отражении» такого мира), предметы лишены определенных, ясно различаемых очертаний, подменяют друг друга, «кажимостны» и т. д. Поэтому для того, чтобы в нем не потеряться и не растеряться, нужно было иметь какое-то сподручное средство — например, карту, которая в эту эпоху становится культурно значимым символом. Неудивительно, что Гоголь в «Мыслях о географии» придает карте такой абсолютизированный смысл: «Воспитанник не должен иметь

^{*} «Пылкость», «пламенность» — ключевые слова в статьях о Чацком О. М. Сомова и В. Ф. Одоевского [5, 21, 30].

вовсе у себя книги... перед ним должна быть одна только карта. Ни одного географического явления не нужно объяснять, не укрепивши на месте...». При этом воспитанникам прежде всего необходимо дать «сильную, резкую идею о виде земли, для этого я бы советовал сделать всю воду белой и всю землю черною, чтобы они совершенно отделились...» [4, 6, 251—252]. По тону и пафосу все это напоминает едва ли не библейские строки о сотворении мира.

Такое «картографическое» мышление сформировало и особый взгляд, под которым сама действительность превратилась в своего рода карту. Именно такую манеру видения демонстрирует, например, в своих путевых записках Грибоедов: «Панорама: мы лицом прямо на запад, вправо белеются дома Севастополя и большая бухта, корабельные мачты, далее *северная коса* и еще далее козловский берег, впереди маяк и две бухты, как на чертеже» [3, 461]. Такой взгляд пребывает как бы в постоянной «работе»: он «склеивает» различные «планы», фиксирует расстояния и ориентиры, сводит реальность к отдельным «атомарным фактам». Но при этом он делает это как-то случайно — то «выхватывая» и укрупняя подробности, то неожиданно переходя к панорамным картинам. Подобно этому ведет свою партию в доме Фамусова и Чацкий, легко перескакивая от точных язвительных наблюдений к общим и как бы «параллельно» им существующим суждениям.

Первый биограф Чаадаева (еще одного возможного прототипа Чацкого), М. И. Жихарев, в своей «Докладной записке потомству...» помимо прочего укажет на свойственную Чаадаеву «удивительную, непонятную, демоническую... способность наблюдательности» и проиллюстрирует ее несколькими любопытными историями. В одной из них Жихарев вспоминает о том, как он однажды заказал для своего дома перегородку: «...я многим эту перегородку показывал и ни от кого ничего не услышал, кроме, что «очень, дескать, хорошо, и как это так дешево удалось?». Только что вошел в комнату Чаадаев и ее увидел, как сию же минуту заметил, что в рисунке есть очень смешной недостаток, что перегородка *похожа на иконостас*» [12, 88]. Таким же вниманием к мелочам и «странным сближеньем» предметов отличалось, как известно, и гоголевское зрение.

Симптоматична, в этой связи, особая любовь Чаадаева к «духу порядка и последовательности», являвшихся для него необходимым условием и источником творческой способности. И наиболее замечательное воплощение этого духа Чаадаев усматривает в кристаллизации — «поистине странном явлении, вполне геометрическом». Геометрическая отчетливость, «черно-белая» палитра свойственны и чаадаевским «философическим» построениям. В них господствует строгий «бинаризм»: Россия противопоставляется Европе как не имеющая тех признаков, которыми Европа наделена (она — вне времени, истории, в стороне от цивилизации); человек — Богу и т. д. России поэтому

нужно включиться в жизнь европейских народов, человеку — уничтожить свое «личное бытие»; и никакого другого исхода здесь быть не может. В соответствии с этой «двоичной» логикой Чаадаев отрицает даже существование ангелов: «...поэтому позволено сомневаться, чтобы нужно было средним существам наполнять пространство, разделяющее разумное естество человека с естеством Божиим» [15, 58, 174, 125, 168].

Если попытаться определить в целом *differentia specifica* ума «странного» человека, то, пожалуй, слова «теоретический», «аналитический» будут здесь наиболее подходящими. И характерно, что И. В. Киреевский, говоря о логическом мышлении, подчеркнет его «картографическую» природу: «...логическое сознание, переводя дело в слово, жизнь в формулу, схватывает предмет не вполне... Живя в этом разуме, мы живем на плане, вместо того, чтобы жить в доме, и, начертав план, думаем, что сотворили здание» [7, 90]. У живущих на «плане» людей не может быть, разумеется, и надежных ориентиров. Они у них, в конечном итоге, всегда и отвлечены, и произвольны. Г. С. Батеньков, в полной мере принадлежавший к категории «странных» людей, в предисловии к своему (?) то ли не сохранившемуся, то ли не написанному вовсе произведению (в форме переписки трех друзей) представит действия персонажей как разыгрывающиеся в такой абсолютно условной системе координат: «Они... дали друг другу обещание вести между собою переписку... При этом сделали странное условие — воображая себя на всех без разбора местах, не ограничиваться и временем... [и] писать от имени отсутствующих и... даже очень давно умерших. А чтоб не растеряться в эпизодах, согласились глядеть на одну какую-то звезду, долготы и широты которой едва ли и самими ими была с точностью определена...» [2, 271]. В таком мире и человек начинает утрачивать ощущение определенности своего собственного «Я», что в крайней точке оборачивается безумием — вопросом гоголевского Поприщина: «Может быть, я сам не знаю, кто я таков» [4, 3—4, 158]. (Кстати, согласно одной остроумной гипотезе, «Записки сумасшедшего» — это пародия на первое из «Философических писем» [16, 114—124]).

Не мудрено, что «горе от ума» «теоретические» люди испытывают именно тогда, когда они, переступая через двухмерную плоскость карты, узнают о существовании неведомого им ранее «третьего измерения», когда они, попадая в пространство жизни, сталкиваются с сопротивлением ее инертной, «неразумной» плоти («прозрение» — финал и «Горя от ума», и «Студента»). Такой ошеломивший его в детстве и сделавшийся для него как бы матрицей мировосприятия эффект запечатлел в «повести собственной жизни» «Данные» Г. С. Батеньков, описав свой «выход» в действительность, которую он до тех пор наблюдал только из окна дома. «Весь круг знания ограничивался дальнею чертою, на которой, как в волшебном фонаре, мелькали по временам

маленькие человечки... Мне хотелось знать, что скрывается за каждым видимым предметом... Когда взяли меня гулять по улицам города, чувство пространства так на меня подействовало, что я испугался... Не понимал, что видел те самые предметы, которые были передо мною как бы на одном плане в обзоре из окна» [1, 452—454].

Перешагнувший эту роковую черту «странный» человек начинает подозревать, что за каждым видимым предметом скрыт невидимый. И завершится развитие «странного» характера появлением особого его типа, наиболее отчетливо выразившегося в лермонтовском «герое времени» (подробнее см.: [4, 58—68]). В отличие от своих «странных» предшественников Печорин — лицо, явно активное. Его «странность» сопряжена уже не с особым зрением, а с расщепленной внутренней организацией, где царит слепая «хищная» воля, по своему произволу заставляющая ум «режиссировать» условия, необходимые для ее насыщения. Можно сказать, что «странный» ум, все время попадая в «ловушку двойственности», незаметно для себя очутился во власти «темной основы», «тени», о наличии которых — не как объектов «теоретического разума», а на деле — он только догадывался. Впрочем, воля, движимая, по словам Шеллинга, неутоляемым «голодом себялюбия», может успокоиться, лишь поглотив весь мир в целом. Но тем самым она освободила бы и ум от постоянно подстерегавших его противоречий, ибо вместе с уничтожением мира исчезли бы и сами предпосылки существования «двойственности».

ЛИТЕРАТУРА

1. Батеньков Г. С. Данные // Русский архив. 1881. Кн. 11(2). Ср. «психофизиологическое» истолкование этого «выхода».
2. Батеньков Г. С. Сочинения и письма. — Иркутск, 1989. — Т. 1.
3. Воспоминания Бестужевых. — М.-Л., 1951.
4. Грибоедов А. С. Соч. — М., 1956.
5. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9-ти т. — М., 1994.
6. А. С. Грибоедов в русской критике. — М., 1958.
7. А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. — М., 1980.
8. Киреевский И. В. Полн. собр. соч. — М., 1861. — Т. 1.
9. Кобеко Д. Императорский царскосельский лицей. Наставники и питомцы. — СПб., 1911.
10. Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. — Л., 1979.
11. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. — М., 1988.
12. Переписка А. С. Пушкина. — М., 1982. — Т. 1.
13. Русское общество 30-х годов XIX в.: Мемуары современников. — М., 1989.
14. Савинков С. В., Фаустов А. А. Из истории «странных» людей: Вампирический «элемент» в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова // Филологические записки. — Вып. 4. — Воронеж, 1995.
15. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М., 1995.

16. Чаадаев П. Я. Статьи и письма. — М., 1989.

17. Черашинья Д. И. «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя: гипотеза нераскрытой пародии // Кормановские чтения. — Вып. 1. — Ижевск, 1993.

Т. Г. СВЕРБИЛОВА

ОТ ПСИХОЛОГИЗМА К ПСИХОАНАЛИЗУ, ИЛИ ОТ ЭГОЦЕНТРИЗМА ДРАМАТУРГА К ЭКСТРАВЕРСИИ ПЕРСОНАЖА В ДРАМАТУРГИИ ГОГОЛЯ

Эпоха постмодернизма и постструктурализма, закрепившая за дискурсивно выраженным словом особое иррациональное значение, казалось бы, одновременно поставила границы для в сущности нефилологического анализа психологии творчества не как «особой эмоции формы» (Л. С. Выготский), а как психологической типологии реальных социокультурных соответствий. Поэтому интерес к наследию Д. Н. Овсяннико-Куликовского, возникший в очередной раз в 80-е годы, всегда сопровождался оговорками, касающимися ограниченности психологического метода в целом и русской психологической школы в частности как школы культурно-исторической. Вместе с тем интерес психологической школы к идентификации области бессознательного, в том числе коллективного бессознательного, не может не связываться с социокультурными моделями искусства в XX веке, в частности с юнгианской теорией архетипов.

Как представляется, психоаналитический эксперимент Овсяннико-Куликовского сегодня может быть повторен, ибо, связанный непосредственно с конкретно-дискурсивной текстуальностью, он может помочь как в постижении текста-контекста, так и в вычленении архетипических моделей человеческого поведения. Например, на уровне чисто филологического анализа невозможно понять мотивировки поступков персонажей в алогичных, иррациональных психологических ситуациях у такого мастера алогизма, как Гоголь. Как мог Городничий принять Хлестакова, совершенно не похожего на ревизора, за важного столичного чиновника? Почему Подколесин одновременно и свätается, и в окошко от невесты прыгает? Почему опытный мошенник в «Игроках» принимает за чистую монету весьма банальный и примитивный розыгрыш «коллег»?

Можно предположить, что в персонажах драматургии Гоголя проявляется некий один психологический тип, заинтересовавший автора своей абсолютной зависимостью от мира внешних впечатлений. Почему именно в драма-

тургии? Потому что ориентация на физическую, то есть внешнюю, природу формы, в этом роде заявлена наиболее отчетливо. И соответственно абсурдность предпочтения этой внешней формы наглядна. Пристрастие историко-культурной школы к вычленению «психологических типов», дискредитированное последующим социологическим утилитаризмом XX века, как это ни странно, может вернуться к нам в обновленном виде в эпоху постмодернизма, объединившись в исследовании с «особой эмоцией формы».

Наконец, личность автора особым неуловимым образом связывается с пресловутым «психологическим типом», ибо автор размывает границы типов и ломает схемы, представляя интраверсию (эгоцентризм) с экстравертивной направленностью (интерес к внешним формам жизни). Так, по крайней мере, вытекает из обширного анализа психологической личности Гоголя, проведенного Овсяннико-Куликовским. По мнению ученого, «все эгоцентрические натуры инстинктивно ищут себе опоры в объективной сфере — в окружающей среде, в деятельности, направленной на внешний мир, на других людей» [4, 224]. Искание «поприща» «было у Гоголя внушением инстинкта эгоцентрической натуры». Невозможность найти такое поприще «... привела к тому, что он стал смотреть на свою литературную деятельность как на род государственного служения...» [4, 225]. Экспериментальность метода Гоголя, по Овсяннико-Куликовскому, состоит в том, что собственные «мерзости» он приписывал своим героям, а чужие «примерял» к себе [4, 240]. Художественное творчество, таким образом, становилось средством избавления, освобождения, замещения. Эти идеи близки к толкованию творчества как замещения, сублимации в раннем психоанализе. «Экспериментирование над человеком», как называет это явление Овсяннико-Куликовский, было в известной мере экспериментом над самим собой. «Предметом, на котором сосредоточивались художественные и иные интересы Гоголя,— полагает его исследователь,— были именно русский человек, психология русского человека, а не русская жизнь в ее целом...» [4, 249].

Такое понимание художественной задачи Гоголя, как представляется, предвещает сегодняшние интерпретации гоголевского творчества, окончательно выведенного из мифологического поля «критического отношения к действительности». И в этом смысле продолжение «эксперимента» Овсяннико-Куликовского кажется плодотворным и небезынтересным.

Классическая русская литература не раз являлась иллюстративным материалом для психологии и психоанализа XX века. При этом предпочтение отдавалось писателям так называемой «психологической школы» — Достоевскому и Толстому. Творчество Гоголя же вызывало известные затруднения, которые психологи связывали с тем, что структура личности у писателя определяется только какой-то одной живой чертой, остальное же, по мнению, на-

пример, К. Леонгарда,— «пустая оболочка» [1, 175—176], как в герое «Женитьбы» Подколесине. В отличие от психоаналитиков, литературоведы, наоборот, всегда находили у Гоголя не определенную черту личности, а широкий «диапазон определенных душевных движений», с которым соотносится «определенное психологическое свойство» персонажа. «Отсюда,— писал Ю. Манн,— необыкновенная рельефность гоголевских образов при богатстве и глубине их содержания: границы диапазона четко определены, в то время как внутри его... возможны разнообразнейшие оттенки и переходы» [2, 225]. Деятели театра, например Немирович-Данченко, со своей стороны, находили истоки высокой сценичности гоголевских пьес в неожиданностях, которые проявляются в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была. И вместе с тем уже не психологи, а психиатры находили у гоголевских персонажей типичные клинические случаи дегенеративности. Так, например, русский психиатр Н. Семашко, в 1922 году оценивая игру замечательного актера М. Чехова — Хлестакова в «Ревизоре», писал: «В изображении артиста Чехова мы имеем несомненно психопатологический тип... У него ярко выраженное расстройство ассоциаций: следующие друг за другом звенья идеи прерываются, перескакивают. Возбуждение быстро нарастает и столь же быстро исчезает, страх быстро сменяется возбуждением... Наблюдается «аффективное оупение»... Итак, Чехов выводит в Хлестакове дегенерата, страдающего преждевременным слабоумием, выводит тонко, с чисто психиатрическими деталями».

Клинические аспекты творчества Гоголя в связи с биологическим детерминизмом его личности приобрели популярность еще в эпоху модерна. Примером может служить сугубо медицинская книга доктора В. Чижа «Болезнь Н. В. Гоголя» или же многочисленные предвзятые оценки В. Розанова, относившего гениальность Гоголя за счет психопатологии. Зарубежная критика середины XX века «моду» на психопатологическое прочтение жизни и творчества Гоголя развила, как и «моду» на религиозно-мистическое его прочтение в качестве родоначальника «ночного сознания нашей словесности» [2, 188].

«Ради Бога,— писал сам Гоголь в «Петербургских записках 1836 года»,— дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших шутов, наших чудаков! На сцену их, на смех всем!» Персонажи Гоголя воистину «чудаки» с психологической точки зрения, выражаясь языком психоанализа, «акцентированные личности». И велик соблазн выстроить соответствующую типологию, тем более, что сам автор в 40-е годы настойчиво подчеркивал «внутреннее» значение событий, изображаемых в «душевном» городе «Ревизора» («Развязка «Ревизора»). «Только первая раздражительность,— говорит зритель в «Театральном разезде»,— приняла за личность то, в чем нет и тени личности, и что принадлежит более или менее личности всех людей». Так и хо-

чется назвать то, что определил таким образом Гоголь, термином Юнга «коллективное бессознательное». Впрочем, сам автор «Ревизора» пришел к пониманию своего творчества как «внутреннего» и «душевного» после того, как в 30-е годы он высказывал недвусмысленное желание собрать разом все пороки и злоупотребления и посмеяться над ними. То есть психологическая типология у Гоголя следовала за социальной дифференциацией. Возможно, в провинциальных городах в XIX веке и не было должности попечителя богоугодных заведений, как не было и самих этих заведений, но типология общечеловеческих характеров, представленная в «Ревизоре», существует и после упразднения должностей городничего, попечителя богоугодных заведений, смотрителя училищ, почтмейстера и унтер-офицерской вдовы.

Наибольшее огорчение у Гоголя вызвало непонимание характера Хлестакова. Автор не устал разяснять в своем герое «желание порисоваться, которым более или менее заражены все люди и которое больше всего отразилось в Хлестакове, желание ребяческое, но оно бывает у многих умных и старых людей, так что редкому на веку своем не случалось в каком-либо деле отыскать его» («Предупреждение...») [?]. По мнению автора, Хлестаков действует естественно и искренне, в несуразностях его поведения нет ничего условного.

Сложнее обстоит дело, например, с персонажем «Женитьбы» Кочкаревым — добровольной «свахой», проявляющей патологическую активность без всяких корыстных целей. Именно бескорыстие его мотивировок заставило Белинского говорить о тайне этого характера. «Из чего бьюсь, кричу, инда горло пересохло? — обращается сам к себе Кочкарев. — Скажите, что он мне? родня, что ли? И что я ему такое — нянька, тетка, свекруха, кума, что ли? Из какого же дьявола, из чего, из чего я хлопочу о нем, не даю себе покою, нелегкая прибрала бы его совсем? А просто черт знает из чего! Поди ты, спроси иной раз человека, из чего он что-нибудь делает!» [?]

Действительно, «из чего делают», то есть поступают, гоголевские персонажи? И какой обобщающий смысл заключен в узнаваемых психологических типах? Ведь психологическая классификация, обычная для научного исследования, не может быть целью художественного текста!

Д. Мережковский в работе «Гоголь и черт» писал о том, что главные силы, которые движут и управляют Хлестаковым, заключаются «не в общественной и не в умственной или нравственной личности, а в безличном, бессознательном, стихийном существе его — в инстинктах» [3, 218]. Он лжет обаятельно и вдохновенно, как художник. Он обманывает сам себя. «У этого гения лжи, как у всякого истинного гения, — почти детская простота и ясность... Он сокращает всякую мысль до последней степени краткости, облегчает ее до последней степени легкости, отбрасывает ее конец и начало, оставляя одну лишь бесконечную магию, самую серединную точку, — и то, что было верши-

ною горного кряжа, становится пылинкою, носимую ветром по большой дороге. Нет такого благородного чувства, такой глубокой мысли, которые не могли бы, стершись, выветрившись благодаря этому хлестаковскому гению совращения, облегчения, сделаться серой пылью» [3, 219, 220].

И сам Гоголь, и его интерпретаторы подчеркивают необычность персонажа в области мышления («легкость в мыслях необычайная», «скачка идей»), воображения (фантазирование), чувств («детскость»), поведения (демонстративность и импульсивность). Но главное в нем — это психическая ценностная установка на внешний мир, который в его глазах обладает несомненной и абсолютной ценностью, внешний мир в его наиболее банальных проявлениях. «Можно подумать, — писал К. Юнг в книге «Психологические типы», — будто объект имеет большее и в конечном счете решающее значение для субъекта, будто полное подчинение субъекта объекту является в известной мере абсолютным предопределением и особым смыслом жизни судьбы» [5, 201]. Речь идет об экстраверсии, психологической ориентации, все характерные черты которой мы находим у гоголевского персонажа. Но в силу своей волевой и поведенческой демонстративности и импульсивности такой характер как нельзя лучше может проявить себя во внешнем действии, в том числе и физическом. И этому способствует именно драматический род.

Для персонажей пьес Гоголя характерно полное отсутствие желания задуматься о серьезных проблемах жизни и о своем месте в ней. Их интересует только внешний мир. Но, быть может, это черта не психологическая, а жанровая? Комический герой просто вынужден быть экстравертом? Это мнение опровергают комедии Грибоедова, Чехова, где мы встречаем другой психологический тип — интроверсивный, — склонный решать внутренние серьезные проблемы.

Гоголевские персонажи обладают феноменальной внушаемостью при абсолютной ценностной ориентации на внешний мир. Казус внушаемости лежит в основе «Ревизора». Как мог Городничий так нелепо обмануться? «Сосульку, тряпку принял за важного человека... Ну что было в этом вертопрахе похожего на ревизора? Ничего не было». Сам Хлестаков так и не догадывается, за кого, собственно, его принимают (он думает, за генерал-губернатора). Да и весь прием в городе он довольно долго, до VIII явления IV действия, вообще принимает только на свой счет. Комизм первого диалога Городничего с Хлестаковым в гостинице держится на предварительном внушении каждого из них. Знаменитая сцена с купцами, подающими жалобу на Городничего, строится также на внушаемости Хлестакова, которому уезжать надо, а не просителей принимать.

Но классический образец внушаемости экстраверта в драматургии Гоголя — это Подколесин в «Женитьбе». «Да мне самому сначала она было приглянулась, да после, как начали говорить: длинный нос, длинный нос — ну,

я рассмотрел, и вижу сам, что длинный нос... Да теперь-то я опять вижу, что она как будто хороша». Да и сама невеста, Агафья Тихоновна, демонстрирует экстравертивную акцентуацию в выборе жениха: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича — я бы тогда тотчас бы решилась. ...Такое несчастное положение девицы, особливо еще влюбленной» [?]. Ее внушаемость также классическая: «Так по вашему совету лучше взять Ивана Кузьмича?». Внушаемы и легковверны и остальные женихи, которых Кочкареву легко удастся спровадить. Причина их легковверия — внешний интерес к невесте, который легко разрушается с помощью внушения.

«Игроки» — это тоже пьеса внушения. Роль Кочкарева в данном случае исполняет Утешительный, хотя, в отличие от первого, у него есть меркантильный интерес к ситуации. Обман Ихарева строится на пристрастии последнего к внешним стереотипам поведения. О людях он судит по внешним проявлениям, не вникая в суть. Банальная ситуация со стариком-отцом и его инфантильным сыном, способным проиграть отцовские деньги, могла ввести в заблуждение только поверхностного зрителя. Хотя справедливости ради следует отметить, что заядлые театралы гоголевского времени восхищались тем, что в этой пьесе почти до конца не раскрывается истинная сущность событий, в отличие от «Ревизора» и «Женитьбы», где техника внушения объясняется с самого начала. Экстравертивны до предела не только настоящие герои «Игроков», но и вымышленные лица — молодой «Глов» с его внушаемостью и демонстративностью.

Сам Подколесин в «Женитьбе» совершает путь от экстраверсии к интраверсии, правда несостоявшейся. «Истинно, наконец, теперь только я узнал, что такое жизнь. Теперь предо мною открылся совершенно новый мир... А прежде я ничего этого не видел, не понимал, то есть просто был лишенный всякого сведения человек, не рассуждал, не углублялся и жил вот, как и всякий другой человек живет» [?]. Однако размышления эти комически поверхностны и неглубоки, не задевают личности. Именно поэтому становится возможным непосредственно после подобного ложного интравертирования внезапный немотивированный переход к боязни и бегству через окно. Этот алогичный поступок Подколесина всегда ставил в тупик позитивистски настроенного зрителя. Ю. Манн пытается объяснить это окончательностью, бесповоротностью выбора, решения, которое надо принять. Однако подобное поведение выглядит вполне психологически мотивированным с точки зрения экстравертированного сознания, живущего настоящей минутой, не знающего долгосрочной перспективы и целеполагания. Эти черты являются характерными для детского и инфантильного мышления, которому принадлежат гоголевс-

кие персонажи. Детскость и инфантильность биографы выделяли в качестве доминанты личности самого Гоголя. Это и интерес молодого Гоголя к одежде, и хлестаковское бахвальство в письмах из Петербурга, и инфантильное отношение к матери, и «детская беспомощность, неумелость, косноязычие» в языке, которые отмечает Д. Мережковский. В разгаре меланхолии он неожиданно мастерит луну для детского театра в деревне у Смирновой, а в последние годы жизни вдруг вспоминает «детский» смех Пушкина...

В принципе «детскость» определяет поведение персонажей в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и «Миргороде». Детскость характерна вообще для эпического мирозерцания, лишенного психологизма. Инфантилизм возникает на более поздних стадиях — в культуре нового времени. Инфантилизм Хлестакова не только в отсутствии долгосрочного целевого планирования, но и в его зависимости от отца, о котором он вспоминает с первых же реплик при знакомстве с Городничим. Роль отца, опекуна выполняет при нем и Осип, благодаря стараниям которого путешественникам удалось счастливо избежать разоблачения.

При Подколесине роль опекуна исполняет Кочкарев, который сам не может объяснить себе и другим, в каких, собственно, родственных отношениях они находятся. В «Игроках» воспроизводится классическая схема «отец-опекун и инфантильный сын» в той игровой ситуации с «Гловым», которую инсценирует Утешительный.

Юнг объясняет появление инфантильности в экстраверсии компенсаторной функцией бессознательного, призванного уравновесить подавление субъективного фактора. При этом проявления бессознательного являются более примитивными по сравнению с сознательной установкой. Детский эгоизм героев Гоголя является компенсацией отсутствующего у них самоуглубления. Если экстраверсия реализуется в них как социальный идеал внешних благ, то их примитивный детский эгоизм порой неожидан для них самих. Городничий, мечтающий стать генералом, по натуре человек не злобный. Но в сцене с купцами он выступает просто тираном, хотя к концу все же сдерживает себя: «Ну да Бог простит! Полно». Добр, как ребенок, отзывчив и Хлестаков. Он первым участливо спрашивает упавшего Бобчинского, не ушибся ли тот. Встретив его снова у Городничего, Хлестаков интересуется, зажил ли его нос, и радуется тому, что нос зажил.

Хотя гоголевский герой инфантилен, он импульсивно стремится к архетипам семьи. Неожиданно решает жениться Хлестаков. Немотивированно на уровне сознания поддается «очарованию» невесты Подколесин. Даже в таком редком драматургическом варианте, как сугубо «мужская» пьеса «Игроки» (нет ни одной женской роли), тоже есть «невеста» — «Аделаида Ивановна», колода крапленых карт, к которой владелец относится просто-таки эротически. Этот эротизм прекрасно угадывает Утешительный, говоря об «Аделаиде Ивановне» как о невесте,

то есть узнавая архетип. Беда в том, что архетипическое бессознательное экстраверта нестойко, примитивно и не имеет перспективы. Именно поэтому невозможны свадьбы в «Ревизоре», «Женитьбе». Экстраверсия включает в орбиту инфантилизма буквально всех героев. Анна Андреевна, соперница собственной дочери, не видя ничего особенно странного в том, что она «в некотором роде замужем», готова принять предложение руки и сердца от Хлестакова. Она как девочка, играющая в архетипическую игру собственной свадьбы.

Но, пожалуй, самой главной компенсаторной функцией для гоголевских персонажей являются их фантазии. Обычно к фантазерам относят только Хлестакова. Действительно, знаменитая сцена вранья в «Ревизоре» благодаря своей масштабности получает экзистенциальное, пророческое знание, отмеченное Н. Бердяевым в статье «Духи русской революции». Но фантазирует не только Хлестаков. Склонна к фантазиям вся семья Городничего, сам Городничий. Мечтания Городничего откровенно и примитивно-гротескно экстравертированы: «Ведь почему хочется быть генералом? потому что, случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед; лошадей и там на станциях никому не дадут, все дожидается...». Мелочь, вырастающая до огромных размеров, проникает и в субъективно-компенсаторные мечтания персонажей.

Ихареv вроде бы мечтает об образовании. Но как? «Могу заняться тем, что способствует и образованию. Захочу поехать в Петербург — поеду и в Петербург. Посмотрю театр, монетный двор, пройду мимо дворца, по Англицкой набережной, в Летнем саду. Поеду в Москву, пообедаю у Яра. Могу одеться по столичному образу, могу стать наравне с другими, исполнить долг просвещенного человека». [?] Его интравертированная ориентация опять-таки мнима, как и у Подколесина, и примитивна: «Этак прожить, как дурак проживет, это не шутка, но прожить с тонкостью, с искусством, обмануть всех и не быть обмануту самому — вот настоящая задача и цель» [?].

Пустота гоголевского персонажа в его крайней экстраверсии. В нем нет не только истинного целеположения, субъективно индивидуализированного, но нет и попыток постановки экзистенциальных, бытийных вопросов. Нет в нем и подлинного интереса к другим: «в нем очерствело и огрубело чутье слышать положение и страданье другого», как объясняется сам автор. Злоупотребления чиновников в «Ревизоре» ничтожны, а уголовное дело в «Игроках» относительно. Поэтому страх, который испытывают гоголевские персонажи, не может быть объяснен на внешнем уровне. Ситуация «окаменения» имеет метафизический смысл и является расплатой за предпочтение внешних форм бытия, подавление субъекта — объектом. Архетипическая компенсация не может уравновесить давление мелочей жизни. Страх и тревога не снимаются.

Как представляется, такое понимание гоголевского психологизма наиболее приближается к позднему авторскому: «Клянусь, душевный город наш стоит того, чтобы подумать о нем», — говорит у Гоголя Первый комический актер.

ЛИТЕРАТУРА

1. Леонгард К. Акцентированные личности. — К., 1981.
2. Манн Ю. Поэтика Гоголя. — М., 1978.
3. Мережковский Д. В тихом омуте. — М., 1991.
4. Овсянико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: В 2-х т. — М., 1989. — Т. 1.
5. Юнг К. Психологические типы // Психология индивидуальных различий. — М., 1982.

О. І. БОРЗЕНКО

КНИЖКА Д. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСЬКОГО ПРО М. ГОГОЛЯ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКО- РОСІЙСЬКИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ВЗАЄМИН

У книжці Д. Овсянико-Куликовського, присвяченій М. Гоголю, є цілий розділ, де з'ясовується національна приналежність письменника. Факт винесення такого питання до окремої рубрики міг би здивувати, коли б не його прихована проекція на ширшу проблему українсько-російських взаємин, що співвідносились на той час із процесом «націоналізації» імперської (загальноросійської) літератури.

Теорія, викладена Д. Овсянико-Куликовським у згаданому розділі, методологічно не є чимось оригінальним. Вона побудована на загальних місцях, на той час застарілих, і дуже тісно узгоджена з політичною дійсністю; щоправда, тогочасне літературознавство у своїй масі й так виконувало роль сурогату політичного життя. Водночас слід відзначити певну історико-пізнавальну вартість цієї теорії та, либонь, естетичну — як формально вправного екзерсису.

Концепція Д. Овсянико-Куликовського пов'язана з постановою, що є парадигматичною як для російського, так і українського письменства. Багато промовляє вже назва розділу, де вона викладена: «Гоголь общерусс на малорусской основе». Центральне методологічне положення таке: «Национальность человека определяется не его происхождением, а его языком...» [7, 148]. Звідси випливає наступне твердження: «Мы решительно отвергаем обычное представление о Гоголе — как о малороссе в собственном смысле. При малороссийском происхождении он был по национальности не малоросс, а общерусс» [7, 148].

Видно, що редукція національного до лінгвістичного є в Овсянико-Куликовського принциповим постулатом. Звідси виведено ширші узагальнення. «Под общее понятие «русские», — читаємо в його роботі, — подводятся все великороссы, малороссы, белоруссы со всеми их подразделениями: общеруссы

на великорусской основе, общеруссы на малороссийской, на белорусской и потом также на разных основах не русского происхождения, а инородного. Сомневаться в существовании особой национальной формы, обозначаемой названием «общерусский», нельзя, — ибо не подлежит сомнению существование особого общерусского языка, отличного от великорусского, малорусского, белорусского...» [7, 158].

Очевидно, що подана вище химерна побудова є свосвідним виявом вимушеного компромісу, раціоналізацією психологічного неприйняття нових реалій у взаєминах, що склалися на той час між українською та російською культурами. Але, перш ніж прокоментувати ці взаємини, повернемося до ще одного положення теорії Овсянико-Куликовського, що стосується так званого «раздвоения национальной личности» человека». «Гоголя, — зазначив автор, — мы причислили к общеруссам, но у многих других мы найдем совмещение, параллелизм двух национальных форм — общерусской и малорусской — то при равновесии обеих, то с преобладанием одной над другою. Сюда относятся, напр.: Квитка, у которого малорусская форма преобладала над общерусскою; Гребенка, у которого, по-видимому, было наоборот; наконец, даже сам Шевченко, сохранивший благодаря происхождению из народа малорусскую форму в особой чистоте и ставший первостепенным национальным поэтом; однако при всем том в нем была и общерусская национальная форма (характерно, что свой известный «Дневник» он писал на общерусском языке)» [7, 153—154].

Як видно з наведених розлогіх цитат, Д. Овсянико-Куликовський понад усе прагнув у своїх побудовах до якоїсь аж ніби механічної завершеності, заокругленості, симетрії, навіть якщо це шкодило науковий повноті й достовірності. Може здатися, що ці любовно підігнані впорядкованість і симетрія насправді вважаються автором монографії про Гоголя важливим і чи не визначальним критерієм наукової переконливості. Багато вказує на це, принаймні зрозуміло, що він приступає до вивчення проблеми з наперед запрограмованим висновком.

Взагалі з книжки Д. Овсянико-Куликовського видно, що цей вчений належить до того симпатичного типу науковців, про яких по-російськи можна сказати «основательно рачительный», а по-українськи «грунтовний». Відповідно й роботи його становлять ніби якусь цілісність, моноліт; вони позначені емоційною переконливістю та концептуальною «правильністю», вони в певному сенсі естетично самодостатні.

Тим більш цікавою є деконструкція подібних робіт.

Як згадувалося, книжка Д. Овсянико-Куликовського безпосередньо стосується питання українсько-російських взаємин взагалі, і зокрема — у культурній та літературній площині. Відтак зрозумілою стає потреба в його додатковому коментуванні. Що в цьому огляді здається принципово важливим, так це відмова від звичного стереотипу виключності, «особливості», як любив

висловлюватися Овсянико-Куликовський, згаданих взаємин; стереотипу, що дозволяв і дозволяє затемнювати їхню структурну сутність міфами про паритетність, інакше — «братерське єднання», різні модифікації яких без числа продукувалися радянськими ідеологами. Вочевидь, парадигма українсько-російських взаємин, принаймні в XIX столітті (цей період нас цікавить), передбачає аж ніяк не особливі, виключні, а насправді загальновідомі відношення регіон/центр та колонія/метрополія. На цих зрозумілих речах наголошується, приміром, у роботах Г. Грабовича — одного з найбільш авторитетних сучасних дослідників українсько-російських взаємин. «Різниця профілів (на всіх рівнях — суспільних, інтелектуальних, інституційних передусім) між російською й українською культурами вписується, річ ясна, в класичну опозицію між імперським центром і колонією» [1, 134].

Із відомих причин українсько-російські стосунки саме в контексті згаданої опозиції досліджувалися нечасто. Якщо говорити про широкі системні розвідки, то їх зовсім мало. Важливим кроком у системному вивченні питання стали прекрасні оглядові розділи в «Історії українського письменства» С. Єфремова. З останніх робіт можна виділити методологічно вивірені праці Г. Грабовича. Взагалі питання методології займає не останнє місце, точніше не стільки методології, як великою мірою — потенціалу внутрішньої свободи. Іншими словами, очевидно, саме українська наука про літературу найбільше потребує процедур деколонізації, зорієнтованих на аналітичне осмислення, а не екзорцизм та нову телеологію. Вироблення постколоніальної свідомості — толерантною, плюралістичною, іронічною — є передумовою широкої деконструкції (в тому числі й у літературній сфері) взаємин колонії та центру.

Ведучи мову про прийоми культурного колоніалізму, М. Павлишин відзначив, зокрема, такі: «Привласнення максимальної вартості метрополітальному, меншої вартості — колоніальному (мові, мистецтву, «цивілізації»); привласнення метрополією того, що високо цінується на «світовій» шкалі культурних вартостей (установи, таланти, музейні цінності, історичні міти про давність і первинність)» [8, 533]. Поза сумнівом, подані прийоми співвідносні з динамічною російсько-українських літературних стосунків у XIX ст.

На етапі становлення нове українське письменство мислилося справді як частина загальноросійського, як явище провінційне чи обласне. Така гібридність є цілком передбачуваним і навіть закономірним чинником пристосування літературного життя до колоніальних обставин. Відповідно й білінгвізм українських письменників першої половини XIX століття був структурною нормою тогочасного літературного життя; зрозуміло, що від того вони не переставали бути українськими авторами. І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський, Г. Квітка, Є. Гребінка, нарешті, Т. Шевченко — усі вони (як і низка другорядних письменників) писали також по-російськи. Нечис-

лені тогочасні автори, які лишили тільки україномовну спадщину (між іншим, серед них і В. Гоголь — батько М. Гоголя), лише підтверджують загальне правило. Так само, до речі, як і українські літератори, що лишили по собі тільки російськомовний доробок. В обох випадках структурна відсутність є вираженням загальної закономірності.

Інакше кажучи, лінгвістичний критерій, яким послугувався Д. Овсянико-Куликовський, не є достатньо переконливим. Література виражає життя суспільства, а для українського суспільства (чи суспільства, яке усвідомлювало себе українським) була характерною двомовність. Важко уявити М. Гоголя поза культурним полем тогочасного українського життя, яке відображене в більшості його творів. Усвідомлення цього переважало і в російській критиці XIX ст., приміром, авторитетний дослідник того часу М. Петров зараховував М. Гоголя до представників «українського націоналізму» [9, 119]. «Гоголівська гама літературних, історичних та фольклорних асоціацій і підтекстів, — як цілком точно вказав Г. Грабович, — його формальні й комічні засоби, метафоричний ряд і символи — одне слово, будь-які грані його поезики співвідносяться із тогочасною українською літературою» [3, 215].

У той же час безсумнівною є включеність творів М. Гоголя до системи загальноросійської літератури. Відповідно не є принциповим питання, яким рішуче переймався Д. Овсянико-Куликовський: хто є Гоголь і на якій основі? Більшої ваги набуває накреслення структурних зв'язків гоголівської творчості з обома традиціями.

Українська традиція того часу визначалася впливами насамперед І. Котляревського та Г. Квітки. Їх діяльність визначила напрям національно-культурного руху: від просвітницької вказівки на місцеву окремішність та стихійної пародії на імперський естетичний канон до свідомого творення власного літературного життя. М. Гоголь у цьому русі відіграв одну з ключових ролей, моделюючи на той час українсько-російські літературні відносини. Він здійснює своєрідну «диверсію» стосовно російського письменства, транспортуючи моделі пародійного стилю, започаткованого І. Котляревським. «Котляревщина, — зазначив Г. Грабович, — глибоко проникає в російську літературу в особі і творчості Гоголя. Гоголь — потужна й досі ще не досліджена проекція цієї модальності на літературу «центру»: література канону заражається літературою антиканону» [1, 331].

Помітні зміни в характері російсько-українських стосунків сталися після перших погромів української культури (справа Кирило-Мефодіївського братства (1847), зокрема репресії щодо Т. Шевченка). Урядові репресії співвідносились відповідно зі змінами в загальному ставленні до українського письменства з боку російської критики: від зверхнього, але толерантного до підозріливого й негативного (прикладом можуть служити брутальні виступи В. Белінського проти Т. Шевченка й самого існування української літератури). «Заговори-

ли різно, — зазначив С. Єфремов, — заступники двох націй, а не провінціалізмів тільки, як було раніше; в голосах не було вже тих лагідних ноток, що бриніли колись...» [5, 382]. Прикметно, що звинувачення в сепаратизмі були показником кардинальної зміни ситуації: статус сепаратистів вимагав від українофілів нового усвідомлення своєї ролі в системі імперських відносин. Тим більше, що заборона 1863 року, на відміну від справи 1847 року, мала тотальний характер, оскільки стосувалася вже не окремих осіб, а цілої культури. Як влучно зазначив С. Єфремов, «нічого, окрім протесту та опозиції, система репресій не витворила» [5, 363]. Іншими словами, негнучка й непоступлива позиція російського уряду та обмеженість поглядів частини російської інтелігенції в національному питанні просто штовхали українофілів до відвертої опозиції та радикалізму. Нова (чергова) заборона — Емський акт 1876 року — для української культури відповідно була вже очікуваною. Наступне перенесення центру культурного руху в Галичину (тобто на територію Австро-Угорської держави) показало, що українське письменство цілком може існувати поза імперією та поза безпосереднім зв'язком із російською культурою — як автономна система.

Певним показником системності стала поява власного «доктринерського» космополіта — М. Драгоманова, неоднозначна діяльність якого сприяла суттєвому оновленню українського культурного руху (в усякому разі вже на той час український національний рух був достатньо міцним, аби органічно сприйняти його діяльність). Прикметно, що М. Драгоманов надавав великої ваги постаті М. Гоголя в моделюванні українсько-російських стосунків. «Гоголь, — зазначив він, — послужив виходною точкою і для виділу з всеросійської літератури літератур почастних, великоруської і малоруської» [4, 127]. Прикметно також, що вже в другій половині XIX ст. загальноросійська, імперська культура втрачає роль спільного надбання російської та української культур. «Процес ідентифікації Росії з російською, тобто великоруською нацією, своєрідна гібридизація, де з імперії стає імперія-нація, триватиме не тільки до кінця XIX, але й до кінця XX ст. Його витоки та прояви є різні, але це одна з найосновніших формуляцій, і знаменно, вона є відповіддю на українську стихію та посередньо — через особливу медіацію Гоголя — відповіддю на виклик, що його ставить українська література. З утвердженням цієї нової формули імперії-нації відповідно занепадає попередня формула — Росії як спільного дому і спільної спадщини російського й українського народів...» [2, 126].

У цьому зв'язку доречно знову повернутися до книжки Овсянико-Куликовського. Його теорія добре співвідноситься з процесом «націоналізації» загальноімперської традиції російською культурою. Не випадково вчений так старанно переймається визначенням національної приналежності Гоголя, хоча б і за таким відверто сумнівним критерієм. Промовистою є й риторика Ов-

сянико-Куликовського («решительно отвергаем обычное представление о Гоголе — как о малороссе» й под.), яка видає приховані емоційну стурбованість та напругу. Водночас треба враховувати, що маємо справу не з урядовим ідеологом, а сумлінним вченим. Тож та стурбованість, сказати б, «амбівалентна». Очевидно, Овсянико-Куликовський так само не міг позбавитись інтуїтивного відчуття чужорідності М. Гоголя, вірогідно, посиленого ще й неоднозначністю в сприйнятті духовної спадщини письменника російською традицією. «У кожному разі,— як зазначив Є. Маланюк,— для Москви й навіть справжньої «Росії» є той дух виразно чужим, ба й ворожим, і такі видатні представники московського народу, як В. Розанов, почасти К. Леонтьєв, навіть С. Аксаков — це виразно відчували» [6, 135—136].

Таким чином, робота Д. Овсянико-Куликовського є цікавим документом свого часу. Вона засвідчує тісний зв'язок із динамікою українсько-російських культурних взаємин і є показником складної реакції на зміну їхнього статусу. Не просто ретельне збирання загальноімперської спадщини докупи, але й концептуальне обґрунтування її цілісності й органічної приналежності виключно саме до російської традиції відповідало потребам колоніального дискурсу. У цьому огляді, звичайно, аж ніяк не применшується до суто функціонального рівня роль видатного вченого Д. Овсянико-Куликовського і його високохудожньої праці про М. Гоголя.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Грабович Г.* Семантика котляревщини // Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. — К., 1977.
2. *Грабович Г.* Теорія та історія: «горизонт сподівань» і рання рецепція нової української літератури // Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. — К., 1977.
3. *Грабович Г.* Українсько-російські літературні взаємини в ХІХ ст.: постановка проблеми // Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. — К., 1977.
4. *Драгоманов М. П.* Література російська, великоруська, українська і галицька // Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці: У 2-х т. — К., 1970. — Т. 1.
5. *Єфремов С. О.* Історія українського письменства. — К., 1955.
6. *Маланюк Є.* Книга спостережень. — К., 1995.
7. *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Собр. соч.: В 9-ти т. — СПб., 1909. — Т. 1.
8. *Павлишин М.* Постколониальна критика і теорія // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів, 1996.
9. *Петров Н. И.* Очерки истории украинской литературы XIX столетия. — К., 1884.

«НИКТО НЕ ПОНИМАЕТ ДРУГОГО» (Гёте)
(К проблеме «отцов» и «детей»)

В своей работе «К психологии понимания» Овсяннико-Куликовский, развивая мысли Гете, Гумбольдта и Потебни, создает свою психологическую концепцию взаимного непонимания людей исходя из полного различия их индивидуальностей. «У каждого свой внутренний мир, свой склад ума, особый уклад чувства и воли, своя личная история жизни, свой внутренний опыт, а потому любое чувство и любая мысль в каждом из них получает различную постановку, различное освещение, могущее иногда существенно изменить их смысл, их характер» [4, 107]. Однако такой вывод отнюдь не свидетельствует о проповеди индивидуализма и одиночества человека. Ученый утверждает неповторимое, уникальное богатство личности. Выступает против уподобления человеческой души «раскрытым сундукам», из которых мысли без труда перекладывались бы друг в друга.

Конечно, ученый не абсолютизирует свою концепцию взаимного непонимания. В той же работе он намечает два условия понимания людей: «1. Чтобы ваше душевное состояние, выражаемое вами, было хоть отчасти известно, по личному опыту, тем, к кому вы обращаетесь с вашей речью. 2. Чтобы «души» этих слушателей не были в данную минуту очень заняты какими-нибудь другими душевными состояниями, не были заполнены иными мыслями и чувствами, не гармонирующими с вашими» [4, 106].

Вечная проблема «отцов» и «детей», ее решение в художественной литературе довольно точно отражает взгляды Овсяннико-Куликовского. Свою «Историю русской интеллигенции» ученый не случайно начинает с анализа конфликта знаменитой комедии Грибоедова «Горе от ума». Культурно-исторический аспект этого конфликта (века нынешнего и века минувшего) уже достаточно глубоко раскрыт нашей наукой. Гончаров, пожалуй, первый увидел в несовместимости «отцов» и «детей» у Грибоедова природный, биологический смысл как извечную борьбу старого с новым, естественную смену поколений. «Эта борьба на жизнь и смерть, борьба за существование, как новейшие натуралисты определяют естественную смену поколений в животном мире» [2, 18]. Правда, в тексте комедии эта основа конфликта не выражена сколько-нибудь отчетливо. Взаимоотношение «отцов» и «детей» здесь прежде всего носит просветительский смысл. Этот смысл конденсируется уже в названии комедии. О трагической роли Чацких как просветителей, сеятелей «свободных идей» писал Гончаров: «... они сеют только, а пожинают другие — и в этом их

главное страдание, то есть в безнадежности успеха» [2, 18]. За Чацким, по словам Гончарова, стоит «авторитет ума, остроумия, конечно, знаний и прочего» [2, 29]. Фамусов главное «зло» нынешнего века видит в «учености», распространении «безумных идей». Так что вряд ли прав С. Фомичев, утверждая, что в названии комедии отражена «эпоха кризиса просветительских идей в его русской, подчас парадоксальной форме» [6, 8].

Однако, углубляясь в психологическое своеобразие личности Чацкого, следует сказать, что его ум носит скорее идеальный, чем реальный характер. Здесь он напоминает Дон Кихота. Вспомним известные слова Белинского о Чацком: «... он хочет искоренить общество от его глупостей... своими собственными глупостями, рассуждая с глупцами и невеждами о «высоком и прекрасном» [1, 208—209]. Впрочем, и Гончаров, несмотря на похвалы в адрес Чацкого, считает его «умным, горячим и благородным сумасбродом» [2, 34].

Несмотря на взаимное отчуждение «отцов» и «детей», в комедии проявляется и относительное их понимание, правда, на антагонистической основе. Их мысли «отчасти известны» друг другу, по словам Овсяннико-Куликовского. Фамусовы и Скалозубы справедливо видят «зло» нынешнего века в распространении вольных идей. В свою очередь Чацкому известен невежественный и косный образ мыслей «отцов».

О конфликте комедии Грибоедов писал: «В моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека» [3, 508] Нельзя полностью согласиться с этим утверждением. Глупость «отцов» весьма относительна. Она познается лишь в сопоставлении с умом Чацкого, имеет просветительский смысл как антипод невежественного, неразумного естественному, просвещенному. Между тем за «отцами» стоит многолетний, по-своему здравый смысл силы приспособления к существующему феодально-бюрократическому режиму великой державы.

Белинский ошибочно считал, что Скалозуб и особенно Фамусов, высказывающие подчас вполне здравые мысли, «изменяют» заложенной в них идее [1, 239—240]. Однако Грибоедов отнюдь не был сторонником классицистической однолинейности в изображении характеров. Это относится особенно к Молчалину, который вследствие своего низкого социального положения умело приспособился к идеологии «отцов». Белинский вынужден был признать: «... он умен, как дьявол, когда дело идет о личных выгодах» [1, 240].

Таковы социокультурные и психолого-биологические аспекты отчуждения «отцов» и «детей» в знаменитой комедии Грибоедова.

Роман Тургенева «Отцы и дети» занимает центральное место в решении нашей проблемы. С «легкой руки» Тургенева эта проблема не только вошла в число мировых проблем, но и получила свое классическое художественное выражение. Это произошло прежде всего потому, что культурно-исторический, биолого-психологический факторы перерастают в романе в аспект общечеловеческий.

Тургенев, создавая роман в эпоху обострения борьбы между дворянами и нигилистами-разночинцами, прежде всего думал о социально-исторической основе конфликта «отцов» и «детей». Об этом он со всей определенностью говорил в письмах и в статье «По поводу «Отцов» и «детей». Так, в письме к Случевскому в 1862 г. он сообщает: «Вся моя повесть направлена против дворянства как передового класса» [5, 4, 380]. В этом же году в письме Герцену Тургенев уточняет свою мысль: «Это торжество демократизма над аристократией» [5, 4, 382]. Писатель видит истоки этого «торжества» в большей чуткости у разночинцев, чем у аристократов, «к требованиям народной жизни» [5, 4, 380].

В тургеневском романе социокультурный аспект отчуждения «отцов» и «детей» представлен в более резкой форме, чем в комедии Грибоедова. Этот аспект перерастает в природную, биологическую несовместимость представителей двух поколений. Базаров и Павел Петрович не только социальные антагонисты, но и люди разной биологической организации. Здоровая, народная природная организация Базарова («Мой дед землю пахал») противостоит изнеженной, аристократической натуре Павла Петровича. Это проявляется в их портретах и в манере поведения. Не случайно «борьба за существование» нигилиста и аристократа неизбежно завершается дуэлью.

Тургеневская концепция человека сближается с позицией Овсяннико-Куликовского. В «Отцах и детях» идет полемика с просветительским рационализмом в трактовке личности. Это, в частности, проявляется в изображении любви Базарова к Одинцовой. Его «романтическая» страсть вошла в противоречие с логически трезвыми и «разумными» представлениями о биологической сущности взаимоотношений мужчины и женщины. Потрясенный этими противоречиями, Базаров заявляет: «... может быть, точно всякий человек загадка» [5, 8, 291].

Исходя из загадочности человеческой природы, Тургенев полагал, что трезвое слово далеко не всегда способно выразить полную правду переживаний. После одного из «загадочных» диалогов Базарова с Одинцовой автор замечает: «Они оба думали, что говорили правду, была ли правда, полная правда в их словах? Они сами этого не знали, а автор и подавно» [5, 8, 372].

Отчуждение и взаимное непонимание проявляется в романе между родителями и детьми. В основном оно отражает движение историко-культурных процессов, но также «вбирает» в себя природные, биологические основы. Арбитром в этом споре, как правило, выступает Николай Петрович. Тургенев не случайно заметил: «... Николай Петрович — это я, Огарев и тысячи других...» [5, 4, 380]. Именно он справедливо видит преимущество «детей» перед «отцами» в том, что в них меньше следов барства, чем в нас» [5, 8, 249]. Он же, выражая мысли самого автора, переводит социально-исторический аспект проблемы в общечеловеческий план как вечное, взаимное непонимание мо-

лодости и старости. Николай Петрович вспоминает свою ссору с покойной матерью. «Она кричала, не хотела меня слушать... Я наконец сказал ей, что вы, мол, меня понять не можете; мы, мол, принадлежим к двум различным поколениям [5, 8, 248].

Мысли Николая Петровича находят продолжение и во взаимоотношениях Базарова с родителями. Василий Иванович тоже старается «не отстать от века»; посадил мужиков на оброк, читает модный медицинский журнал, знаком с трудами Радемахера. Ироническое отношение сына к его занятиям вызывает его справедливую отповедь: «...где ж нам за вами угоняться? Ведь вы нам на смену пришли... Кто-нибудь новый заменил у вас Радемахера, вы ему поклоняетесь, а через двадцать лет, пожалуй, и над тем смеяться будут» [5, 8, 313].

Однако отчуждению «отцов» и «детей» противостоит великая сила природной любви родителей к детям. Этому бескорыстному чувству, лежащему в основе жизни, Тургенев придавал огромное значение. В стихотворении в прозе «Воробей» он писал: «Любовь... сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь» [5, 13, 163].

Несмотря на ироническое отношение «детей» (Базарова и Аркадия) к этому «романтическому» чувству, оно побеждает их напускной нигилизм. Уже в начале романа Аркадием овладевает радостное единение с родным гнездом. «Сладко засыпать в родимом доме, на знакомой постели, под одеялом, над которым трудились любимые руки...» [5, 8, 210]. И у Базарова сквозь напускную грубоватость пробивается нежность к родителям. «И мать приласкайте. Ведь таких людей, как они, в вашем большом свете днем с огнем не сыскать» — просит он перед смертью Одинцову [5, 8, 396].

В финале романа торжествующая сила любви выливается в потрясающее описание скорби стариков Базаровых на могиле сына. Их «святая, преданная любовь» всеильна. Она зовет к «вечному примирению и к жизни бесконечной».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский В.* Собрание сочинений: В 9-ти т. — Т. 2.
2. *Гончаров И. А.* Собр. соч.
3. *Грибоедов А. С.* Соч. — М., 1988.
3. *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* К психологии понимания // Осьмаков Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении. Д. Н. Овсяннико-Куликовский. — М., 1981.
5. *Тургенев И. С.* Собр. соч.
6. *Фомичев С. А.* Автор «Горе от ума и читатели комедии» // Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. — Л., 1977.

ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX—XX ВЕКОВ В СВЕТЕ КОНЦЕПЦИЙ Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО

В. В. ГУДОНЕНЕ

«АННА КАРЕНИНА» В ОЦЕНКЕ Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО: К ПРОБЛЕМЕ «ВЕЛИКОСВЕТСКИХ ФОРМ»

Сегодня роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» мы воспринимаем как одно из вершинных явлений русской психологической прозы, как удивительно стройную и цельную художественную структуру.

Совершенно иначе он воспринимался современниками писателя, народнической критикой семидесятых. Так, П. Ткачев, признававший, что у Толстого бездна художественного дарования, содержание романа оценивал как «растленное»; А. М. Скабичевский, отвергший сразу всю поэзию семейной жизни («сентиментальные миндальности»), поспешил объявить о литературной «ростепели» Толстого. Даже более тонкий ценитель «прелести рассказа» Вс. С. Соловьев испытывал неудовлетворение и все желал заглянуть «через головы видимых лиц». Те критики, которые с восторгом принимали роман, снисходительно прощали автору «недостатки»: «Вопросы о внутреннем содержании, о соразмерности плана, о стройности концепции, об экономии подробностей — все это как-то само собою исчезает, как скоро отдаешься свободно, неправильно, часто весьма капризному течению романа» [3, 216].

Д. Н. Овсянико-Куликовский к творчеству Л. Толстого обратился, будучи уже опытным исследователем, автором работ о Пушкине, Гоголе и Тургеневе. К этому времени это был ученый со своим психологическим методом и весьма четкими принципами в понимании художественного творчества: художественное творчество исследуется в тесной связи с личностью творца, в нем находят прямое выражение прирожденное, наследственное и культурно-историческое, т.е. связанное с «почвой действительности».

Свой метод Овсянико-Куликовский постоянно уточняет, корректирует. Приступая к Толстому, он оговаривает, что его будут интересовать три сферы его

творчества: «семейная хроника», т. е. семейно-родовой опыт, субъективный опыт творца, т. е. личное самосознание и самоанализ; свободное творчество, основанное на наблюдении и обращении к ранее неизвестному, к народу как к стихии (Лукашка, Марьяна — «Казачи»; Платон Каратаев, Кутузов) [1, 31]. Чтобы разглядеть сущность этих натур, по мысли ученого, нужна смелая интуиция образцового художника, глубокого психолога, тонкого бытописателя. Выделение трех составляющих в творчестве Л. Толстого связано еще с одной посылкой — это деление творчества на наблюдательное и экспериментальное. Первое связано с родовым и личностным, второе — с проповедью Толстого, с учением о любви к ближнему, о непротивлении злу насилем и т. д., т. е. имеется в виду «переоценка всех ценностей» после написания «Анны Карениной». Такое деление творчества Толстого не поддержало отечественное литературоведение, тем не менее мы и сегодня говорим о тенденциозности позднего Толстого, о «теневой характеристике» персонажей и угасании интереса к «диалектике души», о «срывании всех и всяческих масок», о прокурорских интонациях. Кроме того, мысль Д. Овсяннико-Куликовского о том, что в первой половине творчества Толстой по преимуществу наблюдатель, а после «Анны Карениной» ощущается его переход «от творчества наблюдательного к экспериментальному [1, 252], не вызывает сомнений. Особенно если учесть его уточнение: «Главное орудие эксперимента в искусстве это — юмор, смех, сарказм, слезы, скорбь, мучительное реагирование на пошлую сторону жизни, негодование» [1, 252]. Самыми тревожными, обличительными, менее всего эпически уравновешенными исследователь правомерно считает «Власть тьмы», «Смерть Ивана Ильича», «Крейцерову сонату», «Воскресение». С этим потомкам легко согласиться.

Гораздо труднее согласиться с ученым и его методами, когда он говорит непосредственно о романе «Анна Каренина» Смущает сам подход — «социально-психологический анализ важнейших типов, созданных Толстым», типология образов: «великосветская психологическая форма» (граф Вронский), «аристократическая» (Стива Облонский), «бюрократ в изображении Толстого» (Каренин). Только Левину повезло: ему как «не подводимому ни под какой шаблон» посвящена портретная глава, которая ориентирована на внутреннюю драму, на выход из «тисков великосветской психики» и изменение повествовательной манеры («Душевная драма Левина и переход Толстого от «наблюдательного» творчества к «экспериментальному»).

Анна Каренина, ее душевный мир, диалектика женских чувств и поведения ушли на периферию исследования, не удостоились внимания автора. Это объясняется тем, что Д. Овсяннико-Куликовский, неоднократно декларировавший, что его задача не историко-литературная, а психологическая, на самом деле вторгается во владения социолога, историка культуры, воспринимая при этом психологически достоверные характеры как документ эпохи, действи-

тельной истории. Оценивая классовую «психологическую форму», он судит об этом как требовательный разночинец, даже марксист, считающий (правда, в подтексте) главным предрассудком аристократизм и с удовлетворением отмечающий «регрессивную эволюцию» «эпигонов русской аристократии» — Вронских и Облонских [1, 165].

При таком подходе Вронский как типичный представитель «великосветской психологии» становится главным объектом исследования и ему, в отличие от современного литературоведения, уделяется самое пристальное внимание.

Исследователь-аналитик раскрывает содержание «психологической великосветской формы»: сознание своего превосходства, некоторая брезгливость по отношению к низшим классам, особое понимание чести и долга, выправка, манеры, условная образованность, пристрастие ко всему французскому и т.д. Когда от типового исследователь переходит к личностному проявлению формы, он вслед за автором романа в образе «золоченой молодежи» подчеркивает: «Страшно богат, красив, большие связи, флигель-адъютант и вместе с тем — очень милый, добрый мальчик...». В дальнейшей характеристике личности Вронского ученый все больше углубляется в текст, очень удачно отбирая для иллюстраций наиболее показательные сцены; и тут на первом плане оказываются психологическое чутье и тонкий вкус Овсяннико-Куликовского. Читатель подчиняется ему даже тогда, когда некоторые выводы, классовые ярлыки, морализаторские тенденции кажутся с точки зрения сегодняшнего дня совершенно неприемлемыми. Например, отмечая способность Вронского поражать людей своим «видом непоколебимого спокойствия», автор приводит целый ряд ситуаций, которые подтверждают эту мысль Толстого: в вагоне, размышляя о своем будущем романе с Карениной, Вронский никак не откликнулся на попытки «нервного человека» заговорить с ним (ч. 1, гл. XXXI); в офицерском собрании накануне скачек он не отвечает на вопросы, а перекладывает книгу на другую сторону и продолжает читать (ч. 2, гл. XIX); в театре Вронский видит «сорок настоящих мужчин и женщин», остальные — «пестрое стадо» зрителей, «грязная толпа» в райке. Таких примеров бесконечно много, но мысль исследователя не останавливается на этом, а ищет аргументы, чтобы показать, что Вронский лучше: «пусть только жизнь его повернется так, чтобы его душа наполнилась известным содержанием, какими-нибудь захватывающими интересами, чувствами, мыслями, — и фикция аристократизма, если не исчезнет из душевного обихода, то по крайней мере отодвинется за пределы сознания...» [1, 178]. Любовь к Анне наполнила его жизнь новым содержанием, пошатнула весь кодекс нравственных правил, поэтому исследователь с удовольствием отмечает, что герой перерос «великосветскую психологическую форму», перед нами открылся человек с индивидуальным содержанием души [1, 187]: объяснение с Карениным, нравствен-

ные муки, попытка самоубийства (ч. 4, гл. XVII—XVIII), стремление к «живой деятельности» в деревне свидетельствует об этом.

Плодотворной, на наш взгляд, представляется и сравнительная характеристика князя Волконского и графа Вронского: кроме аристократизма, их сближают сильный сосредоточенный характер, серьезность натуры, способность к живому делу, высокоразвитое чувство чести и долга. Но Вронский «проще»: «в нем нет гамлетовских черт Волконского, его кругозор гораздо уже, его стремления легче могут быть удовлетворены...» [1, 188].

Поразительно мало говорится о взаимоотношениях с Анной; беглых замечаний о добропорядочности Вронского, о его самоотверженности в отношениях к женщине недостаточно для того, чтобы выйти за пределы «психологии великосветских форм», полнее и многостороннее раскрыть глубинное содержание личности.

Фигура Стивы Облонского, в силу того что он выламывается из своего сословия и не укладывается в аристократическую психологическую форму, обрисована Д. Овсяннико-Куликовским с особой симпатией. Он не находит в нем ни родовой гордости, ни отчужденности, ни бессознательных барских привычек. «Голос крови» в нем слаб, лишь оказавшись в роли просителя у влиятельного лица, он испытывает чувство «неловкости». Однако исследователь в затруднении, когда пытается подыскать для Стивы новую «форму». Его предложения — «общедворянская», «общепуржуазная» форма — мало что прибавляют к пониманию сущности натуры героя. Обращение к тексту, а через него — к живому человеку, к душевной его организации сразу же снимает все социальные ярлыки. Экспансивному Облонскому характерны способность понимания и сочувствия, ровное и одинаковое отношение ко всем людям; с другой стороны, «легкость, поверхностность, избыточная жизнерадостность» [1, 209]; здесь Д. Овсяннико-Куликовский вновь акцентирует внимание на психологическом содержании натуры. Если Левина терзают мысли о Боге и смерти, то Стива Облонский полностью освобожден от религиозного чувства, мистики, размышлений о загробной жизни. Интересна мысль ученого о «внутренней потребности экономии душевных сил». Быструю смену настроений, к примеру способность Облонского от живого сострадания переходить к беззаботно-веселому настроению, он трактует «как действие бессознательного стремления к самосохранению, к соблюдению душевного баланса [1, 211]. Ученый-психолог убежден, что люди, подобные Облонскому, восстанавливают душевные силы, заряжаются не искусством, наукой, религией, а через широкое общение с другими людьми («поболтал с приятелем», побывал в обществе, в клубе, обменялся новостями). Мы разделяем эту мысль, однако сомневаемся в справедливости итогового вывода о том, что «общедворянская форма» наиболее приспособлена для людей этого типа. Сам Овсяннико-Кули-

ковский в статьях по теории литературы указывал, что «созданием национальных, классовых и прочих социальных форм не исчерпываются те условия и предпосылки, какие выработала цивилизация и которые служат психологическими скрепами личности» [2, 55].

Следовательно, соединение психофизиологического и культурологического подходов позволило ученому сделать и самокоррекцию. В его трудах по психологии особо значимы не только классово-сословная форма личности, но и ее содержание, которое определяется ее физиологическим строем, темпераментом, умственным складом, нравственностью. Стива Облонский — наглядный пример этому.

Л. Толстой в «Исповеди», мучительно размышляя о зле и бессмысленности жизни, находит четыре выхода из создавшегося положения. Это «выход неведения», эпикурейства, «выход силы и энергии» и «выход слабости». Эпикурейский путь сродни милейшему Стиве Облонскому, а философия жизни, предложенная мудрым Соломоном, его вполне бы устроила: «Итак, иди ешь с веселием хлеб твой и пей в радости сердца вино твое... Наслаждайся жизнью с женщиною, которую любишь, во все дни суетной жизни твоей... Все, что может рука твоя по силам делать, делай, потому что в могиле, куда ты пойдешь, нет ни работы, ни размышления, ни знания, ни мудрости» [4, 133].

С момента публикации работы Д. Н. Овсяннико-Куликовского прошло почти сто лет. Однако логика мысли ученого, четкие послышки, уважение к художественному тексту, достаточная гибкость в выводах, если сложные натуры не укладываются в «психологические формы», заставляют нас и сегодня читать его с неослабевающим интересом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Л. Н. Толстой как художник. — Изд. 2-е, испр. и доп. — СПб, 1905.
2. *Овсяннико-Куликовский Д. Н.* Литературно-критические работы: В 2-х томах. — М., 1989. — Т. 1.
3. Русская критическая литература о произведениях Л. Н. Толстого. Часть восьмая. — М., 1902.
4. *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22-х т. — М., 1983. — Т. 16.

Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ ОБ «АННЕ КАРЕНИНОЙ» И СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РОМАНА ТОЛСТОГО

Творческое наследие Д. Н. Овсянико-Куликовского велико и многообразно. Изучая историю развития русской литературы XIX века, он не обошел своим вниманием и творчество Льва Николаевича Толстого, в том числе и роман «Анна Каренина». Это произведение с момента своего появления и до сих пор вызывает споры и полемику среди критиков и литературоведов, начиная с вопроса об эпитафии к роману и заканчивая его неординарной сюжетно-композиционной структурой [1; 3; 4; 6; 7; 8].

На наш взгляд, некоторые наблюдения Овсянико-Куликовского, сделанные им в процессе анализа романа [10], а также его теоретические представления о разных типах творчества [9] остаются продуктивными для сегодняшних исследований «Анны Карениной».

Овсянико-Куликовский рассматривает «Анну Каренину» как произведение, стоящее на рубеже не только нравственно-философских и религиозных исканий самого Л. Н. Толстого, но и как произведение, запечатлевшее переход Толстого-художника от «наблюдательного» к «экспериментальному» методу в его творчестве. «Если иметь в виду Толстого только как художника, то поставленный нами вопрос должен быть сформулирован так: как преобразовалось художественное творчество Толстого на том пути морального творчества и религиозных исканий, на который он выступил во второй половине 70-х годов? Наш ответ гласит: его художественное творчество преобразовалось из «наблюдательного» в «экспериментальное» [10, 196]. По мнению Овсянико-Куликовского, «Анна Каренина» остается произведением наблюдательным, но можно сказать, что оно некоторыми своими сторонами намечает переход Толстого от творчества наблюдательного к экспериментальному» [10, 197]. Какими «сторонами»? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо уяснить особенности наблюдательного и экспериментального методов в искусстве, как их понимает Овсянико-Куликовский.

По Овсянико-Куликовскому, в искусстве (как и в науке) наблюдение предшествует эксперименту: «истинный художник-экспериментатор производит свои опыты не иначе как на основе близкого и внимательного изучения жизни, которое, конечно, немислимо без широких и разносторонних наблюдений. Этим определяется как прямая задача, так и основные черты психологии наблюдательного искусства. Его цель — познание человека, анализ души человеческой, раскрытие психологии взаимоотношений между человеком и об-

ществом, постановка и разработка вытекающих отсюда нравственных задач, равно как и проблемы счастья» [9, 78, 124].

С точки зрения Овсянико-Куликовского, эксперимент в искусстве — «особый сорт наблюдения: он — наблюдение, обставленное искусственными условиями, усиливающими впечатление» [9, 143]. Эту функцию выполняют юмор, смех, сарказм, слезы, скорбь, мучительное реагирование на пошлую сторону жизни, негодование. Поэтому девизом эксперимента в искусстве, по Овсянико-Куликовскому, могут служить слова «мыслить и страдать». Ученый так объясняет вторую часть этого девиза: «Великие (да и не великие) произведения экспериментального творчества не легко поддаются нашему пониманию главным образом потому, что почти всегда интуиции художников-экспериментаторов мрачны, безотрадны, исполнены душевных мук высшего порядка... В лабораториях художников-экспериментаторов вырабатываются «психические яды», которых мы боимся, но которыми мы все-таки, волей-неволей, отравляемся,— и мучительно-сладка, и благотворно-болезненна эта отравляющая душа и пробуждающая в ней (выражаясь словами Пушкина) «бескрылое желание» — «мыслить и страдать» [9, 123].

Учитывая охарактеризованную концепцию Овсянико-Куликовского и результаты исследования сюжетно-композиционных особенностей «Анны Карениной», можно сделать некоторые выводы о связи художественных и нравственно-философских исканий Л. Н. Толстого конца 70-х годов. Еще Л. Гинзбург отметила, что «документальность Толстого состоит в том, что его герои не только решают те же жизненные задачи, которые он сам решал, но решают их в той же психологической форме» [5, 301].

Духовный опыт автора, вызвавший появление «Анны Карениной», лишь к 1882 году оформился и определился настолько, что выразился в «Исповеди». Судя по тому, что в годы создания романа Толстой не вел дневников, все искания его мысли и сердца сразу же становились достоянием произведения. Об отсутствии готовой авторской концепции свидетельствует и такое признание самого Толстого: «Содержание того, что я писал, было мне так же ново, как и тем, которые читают» [12, 17—18, 788]. События общественной, государственной жизни, крупнейшие идеологические споры современности сразу же органично входили в структуру романа. Злободневность «Анны Карениной» была в том, что проблемы, поставленные автором, только начинали вставать перед современным обществом и ни о каких готовых рецептах их разрешения речи идти не могло.

Вопросы об истинном смысле жизни, которые мучили Левина и Анну, вставали и перед автором, который своим романом ставил «художественный эксперимент». И эта вторая (после социальной) часть художественно-духовного эксперимента Л. Н. Толстого представляется наиболее важной. Вопрос о «ду-

ховном эксперименте» Толстого в «Анне Карениной» как жизненно важной попытке с помощью художественных способов найти пути выхода человека из личностного тупика-кризиса содержит несколько аспектов. Прежде всего это соотношенность (художественная и хронологическая) проблем, решаемых героями романа, с личными духовными поисками автора. А также влияние итогов эксперимента на становление новой нравственно-философской и религиозной системы Толстого.

Композиция романа выстроена в полном соответствии с требованиями художественно-духовного эксперимента и состоит из двух основных частей — из постановки вопросов (требующих в свою очередь массу частных решений) и собственно течения эксперимента, венчающегося результатами-выводами. На границе — четвертая часть романа, в которой герои делают окончательный выбор (Каренин отказывается простить Анну, а Левин делает предложение Кити и получает положительный ответ). Показательно, что во второй («экспериментальной») половине романа отсутствуют поступки героев, кардинально меняющие направление сюжета. Первый (и единственный) поступок Анны — самоубийство. Поступок Левина, также единственный, носит внутренний характер — принятие внерациональной истины, возвращение к Богу. Эти поступки являются итогами художественно-духовного эксперимента Толстого.

Имеющиеся материалы (письма, публицистика Толстого) свидетельствуют о несомненном хронологическом параллелизме проблем, встающих перед автором и героями его романа. Все значимые проблемы, получившие художественное разрешение в романе, встречаем мы в письмах Толстого той поры.

Так, один из важнейших для писателя — вопрос о смерти. М. Бахтин писал: «В мире... Толстого смерть обладает известной завершающей и разрешающей силой» [2, 315]. Нетрудно понять, что идея «завершающей и разрешающей силой» для писателя, оценивающего современный мир как «переворотившийся» и переживающего острый духовный кризис, должна была обладать большой притягательной силой. В письме к А. А. Фету от 28 апреля 1876 года Толстой сообщает: «Я благодарен вам за мысль позвать меня посмотреть, как вы будете уходить, когда вы думали, что близко. Я то же сделаю, когда соберусь туда, если буду в силах думать... Вы больны и думаете о смерти, а я здоров и не перестаю думать о том же и готовиться к ней. Я многое, что я думал, старался выразить в последней главе апрельской книжки «Русского вестника» [12, 17—18, 786, 787]. Здесь Толстой имеет в виду главу «Смерть» из романа «Анна Каренина».

Смерть для Толстого не бегство из жизни, а один из полноправных путей «разрешения» «проклятых вопросов». В «Исповеди» которая, как показала в своем исследовании Г. Я. Галаган [4], является автокомментарием к роману, читаем: «Третий выход есть выход силы и энергии. Он состоит в том, чтобы, поняв, что жизнь есть зло и бессмыслица, уничтожить ее... Я видел, что это

самый достойный выход и хотел поступить так» [12, 134]. Понятно поэтому, что Толстой, для которого, как и для его героев, «разрешение» было не умозрительным вопросом, а жизненно важным делом, уделил столько внимания в «Анне Карениной» рассмотрению возможности этого выхода. Героям романа как бы «розданы» волнующие автора вопросы, а сам роман становится «художественно-духовной лабораторией» Толстого.

Приведем несколько примеров переключек между проявлениями реального духовного опыта автора, зафиксированного в письмах и публицистике, и искажениями героев романа. Так, со словами уже цитированного письма к А. А. Фету — «...я не перестаю думать о смерти и готовиться к ней» — переключаются мысли Левина и его состояния в один из моментов его романного бытия: «Он во всем видел только смерть или приближение к ней» [11, 8, 412]. Встречаются и цитатные параллелизмы. Так, в «Исповеди» Толстой пишет о своем состоянии, хронологически отнесенном ко времени создания романа: «И вот тогда я, счастливый человек, вынес из комнаты шнурок, где я каждый вечер бывал один, раздеваясь, чтобы не повеситься на перекладине между шкапами, и перестал ходить с ружьем на охоту, чтобы не соблазниться слишком легким способом избавления себя от жизни» [12, 16, 117]. Совершенно идентичны переживания Левина, уставшего от поисков смысла жизни и от собственного неверия: «И счастливый семьянин, здоровый человек, Левин был несколько раз близок к самоубийству, что спрятал шнурок, чтобы не повеситься на нем, и боялся ходить с ружьем, чтобы не застрелиться» [11, 9, 413].

В письме от 13 ноября 1876 года к Н. Н. Страхову Толстой писал: «Убийство, грабеж, насилие, все разумно — основано на логических выводах. Самопожертвование, любовь — бессмысленны... Зло есть все то, что разумно ...» [12, 17—18, 789]. Левин думает так же: «Я бы грабил, лгал, убивал... Это вывод разума. А любить другого не мог открыть разум, потому что это неразумно» [11, 9, 423]. Сопоставив цитату из письма Толстого с идеологическим обоснованием «разрешения» Левина, принявшего внерациональную истину, мы можем отметить своеобразное «сотрудничество» автора и героя: духовные выводы автора сразу же становятся достоянием героя, который проверяет своим романным бытием их ценность и действенность.

Еще в начале работы над романом в мае 1873 года Толстой писал Н. Н. Страхову: «...добро и зло суть только матерьялы, из которых образуется красота — то есть то, что мы любим без причины, без пользы, без нужды... Все религии, имеющие задачу определить сущность жизни, имеют своей основой красоту — греки — плотскую, христиане — духовную... А пусть коснется рассудок того, что открыто только чувству красоты... — и красоты нет больше и нет Руководителя в хаосе добра и зла...» [12, 17—18, 732] (подчеркнуто мной. — Ц. Т.). Возможно, именно эти рассуждения Толстого послужили основанием

для избрания им эпитафии к роману: «Мне отмщение, и аз воздам» — желание найти «хозяина» в хаосе добра и зла. И как «сведение круга» — цитата из другого письма, написанного уже в 1877 году, когда печатается шестая часть романа: «Для меня вопрос религии такой же вопрос, как для утопающего вопрос о том, за что ему ухватиться, чтобы спастись от неминуемой смерти... И религия уже два года для меня представляется этой возможностью спасения... У меня есть приятель, ученый, Страхов... Мы оба убеждены, что философия ничего не дает, что без религии жить нельзя, а верить не можем...» [12, 17—18, 797]. Это письмо написано в феврале, а через два месяца будет написана восьмая часть романа, в которой эти же мысли будут принадлежать Левину, и об этом он будет размышлять и мучаться своим неверием. Но в итоге Толстой, вслед за Левиным, возвращается к Богу, к «руководителю в хаосе добра и зла», дающему возможность «...слагать ту жизнь души, для которой одной стоит жить и которую одну мы ценим» [11; 9, 425].

Автобиографичность образа Левина отмечали многие. Едва ли не первой это сделала жена писателя, С. А. Толстая, сказав, что Левин — это Толстой, но не художник. Явления духовной жизни художника в значительной степени «поделены» между главными героями романа. Но говоря об автобиографичности образов, мы обычно имеем в виду привнесение в их художественное существование элементов внешней или духовной жизни автора, уже подвергшихся его осмыслению и оценке. Здесь же мы имеем дело с явлениями иного порядка. Отношения между автором и героями в «Анне Карениной» уникальны для творчества Толстого. Здесь нет всеведущего автора «Войны и мира», не ощущается еще и откровенная дидактичность автора «Воскресения». Автор в «Анне Карениной» как бы сотрудничает с героями и идет по пути выяснения истины. Анна и Левин потому так и близки Толстому, что помимо всего, они были необходимыми союзниками в его собственных духовных поисках.

В свете всего сказанного дополнительное звучание обретают слова Толстого из письма Страхову от 26 апреля 1876 года: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман... сначала» [12, 17—18, 784]. Эти слова Толстого созвучны мыслям Овсяннико-Куликовского: «Понять художника в его данном произведении, значит повторить вслед за ним его наблюдения или эксперименты» [9, 122].

В связи с тем, что поиски автора и героев романа происходили параллельно. Толстой получил уникальную возможность «двойного переживания» духовных коллизий. Возможно, именно этот феномен двойного осмысления-переживания на реальном и художественном уровнях помог Толстому не поддаться соблазну ухода из жизни.

Сюжетно-композиционная структура «Анны Карениной» и творческий метод Толстого в силу их своеобразия не были поняты современниками и во многом остались непроясненными для последующих поколений исследователей.

По сути дела, история изучения «Анны Карениной» подтвердила предположение Овсяннико-Куликовского: «Нетрудно представить себе, какая путаница, какая беспорядочность возникает, если мы ошибемся в распознавании метода и, приняв, например, эксперименты за наблюдения, будем наблюдать там, где поэт экспериментировал. Одно и то же явление жизни может быть предметом как опыта, так и наблюдения. Но опыт связан с известными настроениями, с определенным порядком дум и чувств, каких не требует или не предполагает наблюдение. Вот именно нам и нужно приобщиться к данному настроению и войти в курс этих дум и чувств. Не всегда это удается нам, по крайней мере — сразу...» [9, 122].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабаев Э. Г. Из истории русского романа XIX века: Пушкин, Герцен, Толстой. — М., 1984.
2. Бахтин М. М. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского // Контекст: Лит.-теорет. исследования. — М., 1977.
3. Викторovich В. А. Понятие мотива в литературоведческих исследованиях // Русская литература XIX века. Вопросы сюжета и композиции. — Вып. 3. — Горький, 1975. — С. 189—192.
4. Галаган Г. Я. Л. Н. Толстой. Художественно-этические искания. — Л., 1981.
5. Гинзбург Л. О психологической прозе. — Л., 1977.
6. Днепров В. Идеи времени и формы времени. — Л., 1980.
7. Краснов Г. В. Типологические основы сюжетной ситуации // Л. Н. Толстой: Статьи и материалы: Межвуз. сборник. — Горький, 1973
8. Купрянова Е. Н. «Война и мир» и «Анна Каренина» Льва Толстого // История русского романа: В 2-х т. — М.-Л., 1962—1964. — Т. 2.
9. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Психология мысли и чувства // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — М., 1909. — Т. VI.
10. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Л. Н. Толстой // Собр. соч.: В ??-ти т., 1923. — Т. 3.
11. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20-ти т. — М., 1956—1959. — Т. 8; Т. 9.
12. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22-х т. — Т. 16; 1984. — Т. 17—18.

Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ ОБ ЭПОХЕ И ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ 80-Х ГОДОВ XIX ВЕКА

Научное наследие Овсяннико-Куликовского во многом остается значимым для нынешнего литературоведения. Будучи одним из ярких представителей психологической школы, учеником А. А. Потебни, он наряду с изучением теории и психологии творчества обращался к художественному тексту, к структуре слова, что отвечает интересам современных филологических исследований. Его труды об истории русской интеллигенции и русской литературе и сегодня представляют большой интерес, в частности, для постижения художественного сознания восьмидесятых годов прошлого века.

Эта «хмурая», «сумеречная», «переходная» эпоха предстает у Овсяннико-Куликовского главным образом в очерках о Короленко и Чехове, включающих анализ таких выдающихся произведений писателей той поры, как «Слепой музыкант» и «Скучная история».

Короленко охарактеризован как человек, уже сложившийся в семидесятые годы, но «не остановившийся», обладающий чутьем действительности. «Короленко,— пишет ученый,— шел своим путем, пристально всматриваясь в сумрак времени. И от его зорких глаз не скрылись черты, которые показывали, что, в сущности, застоя нет, что реакция бессильна повернуть течение времени вспять...» [6, 43]. В подтверждение этой мысли идет речь об огромной популярности поэзии Надсона, прозы Гаршина и о росте славы Короленко. В оценке Чехова существенным представляется уточнение, что молодой писатель полностью принадлежит эпохе восьмидесятых годов, не унаследовав традиций предшествующего десятилетия, тогда как Короленко «угадал в нем большую творческую и прогрессивную силу» [6, 44].

В сложном и противоречивом времени конца века Овсяннико-Куликовский не видел наступления «всеобщей российской летаргии». Эта мысль была высказана в «Истории русской литературы XIX века» под его редакцией. Восьмидесятые годы оценивались здесь как «эпоха формирования новых литературных сил, накопления новых литературных богатств» [2, 3]. Правда, в самой «Истории...» это положение не получило развития. И на долгие годы восторжествовал тезис о «кризисе реализма» в литературе конца XIX века, который остается дискуссионным и по сию пору [3, 3—20]. Еще А. И. Белецкий называл русскую литературу 80-90-х годов «в значительной своей части terra incognita» и говорил, что «попытки проложить пути в этой чаще... заслуживают внимания и продолжения» [1]. В начале этого «пути» стоит Овсяннико-Куликовский.

Философское и художественное сознание, творческий потенциал «переходного времени» ученый раскрывает на анализе произведений Короленко и Чехова.

Обращаясь к авторской задаче в «Слепому музыканте», он выделяет ведущий мотив повести — «влечение к свету» и рассматривает его художественную реализацию в тексте на психофизическом, умственном, нравственном и социальном уровнях. Эти три уровня анализа текста представляют интерес и для современного литературоведения. У Короленко-художника Овсяннико-Куликовский видит «особый дар постижения *всего социального* в человечестве» [6, 29] (выделено автором. — Т. М.) и останавливается на проблеме одиночества — «болезни» XX века. Освещая эту проблему в повести, ученый исходит из художественного типа индивидуальности и формы «одиночества». Из «ужаса одиночества» (речь идет о двух душевных кризисах слепого в период перехода от детства к отрочеству и при наступлении зрелости) Короленко выводит своего героя к свету, к откровению жизни, к человеческим чувствам и стремлениям. Одиночество побеждают звуки окружающего мира, побеждает музыка, песня, любовь. По сути, речь идет о признании символического пласта в повести. Звуковое постижение картины мира героем «Слепого музыканта» символично. Однако, по справедливому утверждению ученого, для Короленко-художника характерна преимущественно зрительная образность. Таким образом, подспудно ученым поставлена проблема автора.

Символично также присутствие в «Слепому музыканте» украинской темы: «И надо сказать правду — нет, кажется, другого народа, история которого в такой мере поддавалась иллюстрации песней и музыкой, как именно история малорусского народа. Она вся изшла мелодиями исторических «дум» и бытовых песен...» [6, 38].

Комментируя спор о принципах воспитания слепого мальчика между его матерью, отстаивающей мысль, что «... мы часто грустим о невозможном», и дядей Максимом, склонным к рационализму шестидесятых годов, Овсяннико-Куликовский, в сущности, рисует объективную картину социально-общественной и философской жизни «переходного времени». Он отмечает существование вечной проблемы «отцов и детей», неприятие старшим поколением метафизических, религиозных, мистических настроений молодого поколения, его устремленности к сверхчувственному, непознаваемому, трансцендентному, к поиску «новых откровений то в религиозном учении Толстого, то в последнем романе Достоевского, то в статьях и речах Влад. Соловьева» [6, 40]. Все эти «откровения» — толстовское учение, философские глубины «Великого инквизитора», соловьевская теория «положительного всеединства» и жизнь по принципам Истины, Добра, Красоты — волнуют и современную литературоведческую мысль.

«Новые откровения» предстояло сделать и Чехову. Знаменательно, что его приход в литературу ученый характеризует короленковской оценкой: «...В самый разгар 80-х годов, когда общественная жизнь была похожа на эту степь («Степь» уже была признана Д. В. Григоровичем и А. С. Сувориным — отмечает ученый в ссылке) с ее безмолвной истомой и тоскливой песнью, он явился беззаботный, веселый, с избытком бодрости и силы» [6, 47]. Овсяннико-Куликовский опровергает версию о Чехове как пессимисте и называет его мировосприятие «глубокой скорбью *оптимиста*» [6, 64—65] (выделено автором. — Т. М.).

По мысли ученого, Чехов уже в 80-е годы заявил себя как «крупный талант». Отмечая его деятельность в организации «литературной артели» и крах этой иллюзии, Овсяннико-Куликовский обращается к письмам писателя тех лет, в которых содержалась пророческая мысль о том, что его время — это литературный период не отдельных творческих индивидуальностей и в историю он войдет как поколение «восьмидесятников». Стремление Чехова организовать общее литературное дело ученый сравнивает с пушкинской тенденцией «переоценивать таланты других, подымать их до своего уровня и всячески поощрять собратьев по перу к напряженной и плодотворной работе» [6, 49].

Тема пушкинской традиции в творчестве Чехова была развита Овсяннико-Куликовским в рецензии, посвященной сборнику «На память Чехову» (газета «Страна» за 1906 г.). Насколько глубокой была исследовательская интуиция ученого, свидетельствует современный литературовед Э. А. Полоцкая, заметившая, что «к общим вопросам чеховской эстетики в соотношении с позицией Пушкина-художника пишущие о Чехове еще только подступают» [7, 40].

Овсяннико-Куликовский не проходит мимо письма Чехова к А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г., в котором изложена «программа свободного художника». Комментируя это знаменитое письмо, он отвергает упреки современников в индифферентизме писателя и подчеркивает, что ведущие принципы его программы — «ум, талант, вдохновение», «человеческое тело и здоровье» — составляют неотъемлемое условие бытия творческой личности, что они — благо не только индивидуального характера, но и всего общества, его культуры и его интеллекта. Таким образом, само присутствие Чехова в литературе увеличивает потенциал философского и художественного сознания эпохи. Создавая творческий портрет Чехова в контексте 80-х годов, Овсяннико-Куликовский подтверждает свою мысль о том, что конец века не был отмечен «всеобщей российской летаргией». Этот взгляд близок оценкам литературного процесса конца века в современном литературоведении.

В этой связи представляет интерес рассмотрение ученым таких компонентов мировосприятия Чехова, как отношение его к науке, религии, Истине, Богу. Приоритет науки в мировосприятии писателя-врача, по мысли Овсяннико-Куликовского, вполне отвечает духу времени, повышенному интересу к фун-

даментальным и естественным наукам. Чехов признавался, что медицинское образование помогло ему и в писательском деле. «Научная точка зрения, — пишет В. Б. Катаев, — стала в творческом методе Чехова одной из главных формообразующих идей» [4, 351]. Литературно-эстетический аспект соотношения Чехова-медика и Чехова-художника, которого довольно обстоятельно касается Овсяннико-Куликовский, в современном чеховедении разработан широко, и спорных проблем здесь почти не осталось.

Вопрос же о вере или неверии писателя является сейчас одним из наиболее дискуссионных. Этот сложный духовно-философский вопрос был поставлен ученым в очерке о Чехове и в процессе анализа «Скучной истории» — повести, отразившей и настроения 80-х годов, и в какой-то степени чеховские искания смысла жизни. В этих работах отмечено неприятие Чеховым толстовского учения о непротивлении злу насилеием, философско-религиозных идей Достоевского и Вл. Соловьева, мистики и «неохристианства» Мережковского, Энского и других представителей нового религиозного сознания. Ученый приводит чеховское утверждение, что религиозное движение есть пережиток, а также признание писателя, что он давно растерял свою веру и с недоумением поглядывает «на всякого интеллигентного верующего». Но вместе с тем приводится и чеховская мысль о познании «истины настоящего Бога» через десятки тысяч лет в результате долгой культурной работы, через знание, путем науки. Овсяннико-Куликовский только поставил вопрос, но попытки современных чеховедов разрешить его (С. Д. Абрамович, В. Я. Лакшина, А. П. Чудакова и др.) показывают, насколько продуктивной была эта постановка. В. Я. Лакшин, например, подчеркивает, что Чехов стремился «снять извечный конфликт Веры и Знания, сделать само бытие Верховного Разума предметом научного познания на пути совершенствования человечества» [6, 12]. Чеховеды обращают внимание на запись «Из Сахалинского дневника» 1897 года: «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский [же] человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его; и поэтому обыкновенно он не знает ничего или очень мало» [8, 224]. «Эта запись, — комментирует В. Я. Лакшин, — может быть, центральная для понимания «символа веры» Чехова, мало где он открывает дверь в свое мирозерцание с такой откровенностью» [5, 18].

Эту «дверь» в какой-то мере пытался приоткрыть Овсяннико-Куликовский, анализируя «Скучную историю», герой которой, медик и естествоиспытатель, сожалеет, что он не философ, т.е. метафизик, не богослов. По мысли ученого, эта повесть «заслужила бы заглавие «Фауст XX века» [6, 68], подчеркивая, что между этими двумя типами — Фаустом и Николаем Степановичем — существует генетическая связь и глубокое различие. В чем заключена суть раз-

личия? Гетевский Фауст — «пессимист», а «новый Фауст», проживший жизнь «королем» и обладавший «иллюзией», таковым становится в результате кризиса мировоззрения, когда перед лицом смерти встала проблема смысла жизни, возникли мысли о бессмертии души, тайне загробной жизни и т.д. Фауст Гете разочаровывается в своей науке, «новый Фауст» Чехова не отрекается от нее, продолжает верить в свою жизненную «иллюзию» — и в этом его «донкихотство». Овсяннико-Куликовский указывает на «раздвоение личности» старого профессора: смерть надо встретить «со спокойной душой», не портить «финал», но мозг «жалили» новые мысли, которые портили «финал». Перед чеховским мыслящим человеком, наделенным «природным чутьем добра, природным отвращением к злу, просвещенным умом», гуманностью высшего порядка, которой в древние времена обладали такие, как Спиноза [6, 79], возникает гамлетовское «быть или не быть». Герой «Скучной истории» дает основания ученому как бы подвести итог бытованию «вечных» образов на русской почве: «Русская жизнь всегда отличалась способностью либо возмущать и ожесточать, либо притуплять и изнашивать людей мыслящих и чувствующих, превращая их то в преждевременных фаустов, то в российских губернских и уездных гамлетов, то в донкихотов разного рода...» [6, 88].

Анализ «Скучной истории» приводит Овсяннико-Куликовского к заключению, что в повести «удивительно схвачен тусклый, безотрадный колорит» 80-х годов, хотя и этот колорит, и пессимизм, и «хмурость» русской жизни остаются в сфере мировосприятия героя, но не автора. Это заключение необходимо выдвигает вопрос об авторском отношении Чехова к своему герою «как типу и как человеку», что в свою очередь заставляет ученого говорить о мастерстве психологического анализа, об особенностях повествовательной структуры, о философичности чеховской прозы, о дерзком вызове писателя тем, «кто тогда мнил себя обладателем «истины», «нормы». Даже перечисление поставленных ученым проблем показывает, насколько продуктивными оказались его идеи и подходы для дальнейшей науки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белецкий А. И. Наука о литературе в истории Харьковского университета // Труды филологического факультету Харківського державного університету. — Харків, 1959. — Т. 7.
2. История русской литературы XIX века / Под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. — М., 1910. — Т. 5.
3. Каминский В. И. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX века. — Л., 1979.
4. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. — М., 1979.
5. Лакшин В. Я. О «символе веры» Чехова // Чеховиана. Статьи, публикации, эссе. — М., 1990.
6. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр. соч. — СПб., 1911. — Т. 9.

7. Полоцкая Э.А. О назначении искусства (Пушкин и Чехов) // Чеховиана. Статьи, публикации, эссе. — М., 1990.

8. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30-ти т. / Сочинения. — М., 1980. — Т. 17.

В. Е. ТАТАРИНОВ

**ДУХОВНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОЙ
ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В 80-е ГОДЫ XIX ВЕКА
В ТРАКТОВКЕ Д.Н.ОВСЯНИКО-
КУЛИКОВСКОГО (на материале творчества
В. Г. Короленко)**

Своеобразие литературного процесса «переходного времени» — 80-х гг. прошлого века — неоднократно привлекало внимание отечественных исследователей. Оценки и интерпретации происходившего в то время в литературе постепенно менялись — от «кризиса и упадка» до «поисков новых изобразительных возможностей в рамках реалистического метода» и «качественных изменений в эстетике реализма» [12; 1; 2; 4; 5].

Д. Н. Овсяннико-Куликовский, по-своему интерпретируя феномен 80-х гг. в «Истории русской интеллигенции», делает это на примере творчества В. Г. Короленко. По мысли исследователя, именно проза Короленко особенно показательна с точки зрения того поворота, который совершался в умах русской общественности в конце XIX в.: «Центр тяжести... в психике человеческой для людей 60-х годов помещался в области мысли, понятий, идей, мирозерцания. Для людей 70—80-х гг. он передвинулся в другую область — наследственности, исторически сложившихся навыков, чувств и настроений, вообще — той сферы духа, которую можно назвать иррациональной» [10, 31].

Действительно, представления Короленко о мире и человеке сформировались сравнительно рано, не позднее середины 80-х годов, и в дальнейшем существенно не менялись. Во многом они основывались на традициях демократической литературы и общественной мысли 1860-х гг., с которыми Короленко познакомился в гимназии и за годы учебы в вузах Петербурга и Москвы. Однако решающее влияние на становление мировоззрения молодого писателя оказали «ссылочные скитания», позволившие ему непосредственно познакомиться с жизнью народа, его психологией, этикой, нравственными устоями и т.п.

Поэтому к началу активной литературной деятельности (1885—1887 гг.) Короленко уже отказывается от этического максимализма и вульгарно-материалистических крайностей, характерных для его народнической юности (эта эволюция отчетливо прослеживается при сопоставлении раннего рассказа «Эпизоды из жизни «искателя»» (1879) и лирико-философской повести «С двух сторон» (1888—1914), одного из итоговых произведений писателя. С этих пор Короленко отличает стойкое неприятие любых универсальных, все объясняющих воззрений, претендующих на истину в последней инстанции. Чуждость писателя однозначным интерпретациям, «формулам» бытия нашла отражение, с одной стороны, в обоснованной критике набравших популярность марксистских воззрений, а с другой — в усложнении его миропонимания; в свою очередь это обусловило направленность эстетических поисков писателя и своеобразие поэтики его зрелой прозы.

Признание существования в мире и человеке тайн, которые мало или вовсе неподвластны человеческому разуму, а также несводимости человеческой природы к обусловившим ее социальным и биологическим факторам вызвало у Короленко настоятельную потребность в создании самобытной художественной системы, способной адекватно воплотить его новое миропонимание. Поскольку собственно реализм в понимании писателя тяготел к изображению обыденного, типичного, максимально характерного, в конечном счете — среднего в человеке, обстоятельствах, эпохе, то он обращается к опыту романтизма с его эстетикой исключительного и неординарного. В художественном арсенале Короленко появляется целый комплекс поэтических приемов и образных решений, неизменно сопровождающих ключевые, ударные моменты художественного развития и призванных обнаружить связь между происходящим и великим неведомым, окружающим человека на протяжении его жизненного пути (тайна рождения и смерти, исторических путей и судеб человечества, смысла бытия и т.д.). «Поэтика таинственного и необъяснимого» в прозе писателя (миражный пейзаж, приметы странности и необыкновенности происходящего, порождающие ощущение соседства с тайной, необыденность места действия и затронутых нравственно-философских проблем) восходит к поэтике романтической «таинственной новеллы» [8, 11].

При этом новое искусство («синтез реализма и романтизма») должно было, как считал Короленко, охватить «все положительные возможности, имеющиеся в жизни», отразить действительность в «верной, широкой и правдивой перспективе», а значит, ввести в изображение реальности обыденной еще и «возможную реальность, т.е. идеал» [7, 415, 425]. Стоит заметить, что подобный подход — сочетание в реалистическом изображении «правды жизни» и идеала, т.е. типичного и того, что либо содержится в нем подспудно и может проявиться при благоприятных обстоятельствах, либо создает необхо-

димую эстетическую и нравственно-философскую перспективу изображаемого, — был характерен и для предшествующей русской литературы. Очень показательны в этом отношении слова Ф. М. Достоевского из его записной тетради 1876—1877 гг.: «Реалисты неверны, ибо человек есть целое лишь в будущем, а вовсе не исчерпывается весь настоящим... В одном только реализме нет правды. Зола просмотрел в Ж. Занде (первых повестях) поэзию и красоту, что гораздо реальнее, чем оставлять человечество при одной только грязи текущего» [3, 247—248].

В новом мировосприятии Короленко не было места застывшим, раз и навсегда найденным формулам и объяснениям жизни, поэтому, с одной стороны, в зрелом творчестве он упорно избегает всякого рода резюме, недвусмысленного выражения авторской позиции; с другой стороны, мир произведений Короленко — это мир в движении (и в прямом, и в переносном смысле этого слова). Короленко практически не описывает размеренный, устоявшийся уклад бытия, его персонажи всегда в дороге, недаром излюбленный герой писателя — искатель. Жизнь человека и история человечества для Короленко — путь, процесс, где важен не результат, который вряд ли достижим, а бесконечное движение к истине, которая «только в бесконечности, а нам дано только искание ее» [6, 250].

Анализируя миропонимание Короленко, Овсяннико-Куликовский справедливо приходит к выводу, что писатель верит в объективное существование идеала и высшую целесообразность в мире, поэтому путь духовных исканий человечества в его понимании не только представляет собой прогрессивное движение вперед, но и освящен причастностью к гармонии высшего, космического порядка [10, 78]. Поэтому человек у Короленко не одинок в этом мире, и сам мир не хаотичен и не бессмысленен, хотя и труднопознаваем. Художественным выражением этого становится центральный для творчества Короленко конфликт между интуитивно-духовным и догматически-рационалистическими началами. Поскольку наиболее адекватный человеческой природе путь восприятия и познания мира — это чувство, то интуитивно-духовное начало в этой оппозиции всегда имеет перевес.

Рассматривая творчество Короленко в самом общем плане, Овсяннико-Куликовский не случайно останавливается особо именно на «Слепом музыканте». В начале своего творческого пути Короленко пытался не только понять, что есть человек и в чем смысл его пребывания на земле, но и художественно осмыслить этот процесс. Герой повести «Слепой музыкант» Петр Попельский стал своеобразной моделью авторской концепции человека и, в частности, его представлений о путях, основных этапах формирования человеческой личности и их содержании. Слепой герой, призванный проиллюстрировать своей судьбой объективно закономерное стремление мира (космоса) к гармоническому совершенству, позволяет провести авторский эксперимент в идеальных

условиях: Петр слеп, и то, что другие понимают «так», он должен осмыслить и принять или отвергнуть совершенно сознательно. В итоге герой находит свое место в большом мире, последовательно приобщаясь к вечному (природа родного края и внутренне близкая ей народная музыка), историческому (культура и история своего народа, региона) и социальному (современное общество во всей его сложности и многоаспектности).

Поэтому творчество Короленко, с его отрицанием устоявшихся воззрений и рационалистического подхода к миру, с его верой в то, что движение человека к идеалу, совершенству — это космический закон и что движение это непременно этично, является как бы промежуточным этапом, синтезом между нормативной эстетикой классического реализма XIX века и дисгармонией, катастрофизмом, пронизывающим философию и эстетику нового искусства рубежа веков. Короленко смело экспериментирует с символом, жанровыми формами рассказа и очерка, постепенно переходя к тому типу повествования, который в литературе XX века получит название лирической прозы. Поиски Короленко и их результаты непосредственно роднят его с литературой рубежа веков, однако при этом он оставался человеком XIX века.

«Нормальный и нормативный», по выражению Овсяннико-Куликовского, Короленко остается едва ли не последним «гармоническим» писателем в великой духовной эволюции дооктябрьской литературы, человеком, для которого понятие нравственной и эстетической нормы, освященной высшей целесообразностью, космической гармонией, еще существовало.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. — Л., 1973.
2. Долгополов Л. Рубеж веков — рубеж литературных эпох // Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века. — Л., 1985.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. — Л., 1982. — Т. 24.
4. Каминский В. И. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX века. — Л., 1979.
5. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. — М., 1975.
6. Короленко В. Г. Полн. собр. соч.: Посмертн. изд. — Полтава, 1928. — Т. 4.
7. Короленко В. Г. О литературе. — М., 1957.
8. Николюкин А. Н. Типология жанра романтической новеллы в восточнославянских литературах в сравнительном отношении // Славянские литературы: VII Международный съезд славистов. — М., 1973.
9. Овсяннико-Куликовский Д. Н. В. Г. Короленко // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — СПб., 1911. — Т. 9.
10. Овсяннико-Куликовский Д. Н. «Слепой музыкант», повесть В. Г. Короленко // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — СПб., 1911. — Т. 9.
11. Троицкий В. Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20—30-х годов XIX века. — М., 1985.

12. Фохт У.Р. Реализм русской литературы на рубеже двух веков // Развитие реализма в русской литературе: В 3-х т. — М., 1974. — Т.3: Своеобразие критического реализма конца XIX — начала XX века.

Н. П. ГРИШЕЧКИНА

ЧЕХОВСКАЯ ПОВЕСТЬ «ДУЭЛЬ» В КОНТЕКСТЕ «ИСТОРИИ РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ» Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО

В письмах А. П. Чехов весьма скептически и однозначно оценивал роль интеллигенции, говоря про «сволочной дух, который живет в мелком измощенничавшемся душевно русском интеллигенте среднего пошиба» [3, 212—213]. Сложнее обстоит дело с художественным решением этой проблемы. С одной стороны Чехов намеревается рассказать в «Дуэли» о «предрассудочности несходства убеждений» в фельетонно-беллетристической форме, а с другой — серьезно размышляет «о неспособности современного интеллигента к этой жизни, о Печорине, об Онегине, о Казбеке» [3, 355—356]. Исследователи М. Л. Семанова, В. Я. Линков считают повесть «Дуэль» самой литературной повестью, поскольку ее герои живут в мире Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Толстого, Лескова, Байрона и Шиллера, а Лаевский называет себя «лишним человеком»: «...для нашего брата-неудачника и лишнего человека все спасение в разговорах» [4, 355]. Другим спасением для Лаевского, истинного наследника Печорина, является рефлексия: «Ему казалось, что он виноват перед своею жизнью, которую испортил, перед миром высоких идей, знаний и труда... Он обвинял себя в том, что у него нет идеалов, руководящей идеи в жизни, хотя смутно понимал теперь, что это значит» [4, 362—363].

Называя особые настроения, свойственные интеллигенции, «чаадаевскими», Д. Н. Овсянико-Куликовский солидарен с А. П. Чеховым: «Отсутствие культурной выправки, воспитанности, отчужденность от окружающей среды, тоска существования, «душевное скитальчество», недостаток того, что можно назвать «культурной оседлостью» — все это черты слишком известные...» [2, 124]. Д. Н. Овсянико-Куликовский находит, что рефлексия — ведущая черта «лишних людей»: «Симптомами этой “болезни” являются слишком повышенное самочувствие человека, избыток рефлексии и противоречие замкнутости в себе, скрытности — с кажущейся экспансивностью» [2, 145].

А. П. Чехов иронизирует над этим свойством русского интеллигента в ноябрьском письме 1888 года к А. С. Суворину: «Порядочный человек увез от порядочного человека жену и пишет об этом свое мнение, расходится —

опять мнениё». В чеховской повести «Дуэль» обнаруживается широчайший спектр мыслей и эмоций автора, так же разнообразна жанровая природа произведения, в котором можно увидеть и пародирование, и поэтизацию. Чехов истолковывает жизненные ситуации Лаевского как философские, вечные, а не идеологические или политические. Политическая ангажированность была чужда Чехову, отстаивавшему культ вечной красоты. Его герои принципиально равнодушны к политике. Николай Степанович из «Скучной истории» гордится тем, что «не совал своего носа ... в политику». Г. П. Бердников в книге «Чехов. Идейные и творческие искания» упрекает героя в «равнодушии» и опровергает свой вывод словами из «Скучной истории», принадлежавшими Николаю Степановичу: «Говорят, что философы и истинные мудрецы равнодушны. Неправда, равнодушие — это паралич души, преждевременная смерть». Лаевский, которого окружающие обвиняли в равнодушии и эгоизме, в момент раскаяния проявляет себя как философ: «Если бы можно было вернуть прошлые дни и годы, он ложь в них заменил бы правдой, праздность — трудом, скуку — радостью, он вернул бы чистоту тем, у кого взял ее, нашел бы Бога и справедливость, но это так же невозможно, как закатившуюся звезду вернуть опять на небо. И оттого, что это невозможно, он приходил в отчаяние» [4, 438]. Ситуация позднего прозрения воспринимается как философская, а не житейская, что подчеркнуто в стилизованном начале: «Он столкнулся с неба свою тусклую звезду, она закатилась, и след ее смешался с ночной тьмой, она уже не вернется на небо, потому что жизнь дается только один раз и не повторяется» [4, 438].

«История русской интеллигенции» Д. Н. Овсянико-Куликовского — социологическое исследование, соединившее в себе глубину психологического анализа и широту обзора исторических и культурных событий эпохи. Исследователь не только выясняет психологическую сущность явлений, но и определяет их «общественно-психологические основания». Уже в анализе комедии «Горе от ума» автор приходит к выводу, что столкновение общественно-психологических типов происходит на биологической основе. Онегин интересует ученого как общественно-психологический тип с ярко выраженными классовыми чертами, при этом «классовость» и «общественная стоимость» — разные понятия. Причина того, что герой «лишний», лежит в «плохой организации психологии человека», а «умственный, идейный и моральный разлад между личностью и средой» лишь усугубляет положение. Д. Н. Овсянико-Куликовский полагает, что социальные условия формирования «лишнего человека» второстепенны, на первом месте — особый психологический склад личности. Отвечая на вопрос «кто виноват?», исследователь замечает: «...В конце концов “виновато” отсутствие культурной и умственной традиции, в силу чего даровитый человек... не может стать работоспособным деятелем жизни».

ни... Иначе говоря, «виновато» все наше историческое прошлое, — та «отчужденность» и то «рабство», зрелище которых явилось основанием чаадаевского пессимизма и отрицания» [2, 84]. Психологическая доминанта в анализе ученого очевидна.

Чехова-художника тоже интересует психологическая сущность вещей и явлений. Чеховский фон Корен произносит по этому поводу пространный монолог: «Дважды два есть четыре, а камень есть камень. Завтра вот у нас дуэль. Мы с вами будем говорить, что это глупо и нелепо, что дуэль уже отжила свой век, что аристократическая дуэль ничем по существу не отличается от пьяной драки в кабаке, а все-таки мы не остановимся, поедем и будем драться. Есть, значит, сила, которая сильнее наших рассуждений. Мы кричим, что война — это разбой, варварство, ужас, братоубийство, мы без обморока не можем видеть крови, но стоит только французам или немцам оскорбить нас, как мы тотчас же почувствуем подъем духа, самым искренним образом закричим ура и бросимся на врага, вы будете призывать на наше оружие благословение божие, и наша доблесть будет вызывать всеобщий, и притом искренний, восторг. Опять-таки, значит, есть сила, которая если не выше, то сильнее нас и нашей философии» [4, 432]. Герой размышляет над психологическим парадоксом в поведении людей. Так же парадоксальны психологические характеристики чеховских персонажей. Подчеркивая это обстоятельство, И. Хейфиц называет фильм по чеховской «Дуэли» так: «Плохой хороший человек». Заглавие фильма выявляет не противоречие между делами и мыслями, не конфликт желаемого и действительного, а изначально противоречивую психологическую природу человека. Это противоречие подчеркнуто в авторской характеристике Лаевского: «Истина не нужна была ему, и он не искал ее, его совесть, околдованная пороком и ложью, спала или молчала, он, как чужой или нанятый с другой планеты, не участвовал в общей жизни людей, был равнодушен к их страданиям, идеям, религиям, знаниям, исканиям, борьбе, он не сказал людям ни одного доброго слова, не написал ни одной полезной, ни пошлой строчки, не сделал ни на один грош, а только ел их хлеб, пил их вино, увозил их жен, жил их мыслями и, чтобы оправдать свою презренную, паразитную жизнь перед ними и самим собой, всегда старался придавать себе такой вид, как будто он выше и лучше их. Ложь, ложь и ложь...» [4, 437]. Черты рефлексии, контрасты в размышлениях очевидны и доказывают парадоксальность внутреннего мира личности.

Д. Н. Овсяннико-Куликовский, называя Печорина «очевидным индифферентистом», полагает, что настроение его «довольно сложно и свидетельствует о незаурядности натуры» [2, 144]. По мнению ученого, «человек в таком состоянии разлада с окружающей действительностью и с самим собою подпадает под всемогущую власть рефлексии...» [2, 151]. Д. Н. Овсяннико-Куликов-

ский воспринимает поведение Печорина как психологический парадокс: «Ссора» с действительностью для людей, умственно и нравственно незаурядных, была в конце концов неизбежна. Все это, и первый выход из непосредственности, и неудачные попытки примирения, и самая «ссора», и сопряженная со всем этим внутренняя борьба, муки одиночества и т.д., — все это не могло не отражаться на душевном здоровье или, по крайней мере, равновесии человека, откуда известные отклонения от «нормы», повышенное самочувствие, эгоцентризм, разочарованность, хандра и многое другое более или менее патологическое, частью только в социальном смысле, частью же и в психологическом» [2, 153]. Слово «патологический», конечно же, не медицинский термин, а определение психологического парадокса, обусловленного сложностью и неоднозначностью характера.

Окружающими поведение Лаевского тоже воспринимается как непонятное и даже загадочное: «То, что он понимал в нем, ему крайне не нравилось. Лаевский пил много и не вовремя, играл в карты, презирал свою службу, жил не по средствам, часто употреблял в разговоре непристойные выражения, ходил по улице в туфлях и при посторонних ссорился с Надеждой Федоровной — и это не нравилось Самойленку. А то, что Лаевский был когда-то на филологическом факультете, выписывал теперь два толстых журнала, говорил часто так умно, что только немногие его понимали, жил с интеллигентной женщиной — всего этого не понимал Самойленко, и это ему нравилось, и он считал Лаевского выше себя и уважал его» [4, 359]. Ему, как и Печорину, в характеристике Д. Н. Овсяннико-Куликовского, свойственны «внутренняя борьба», «муки одиночества», «повышенное самочувствие», «эгоцентризм», «разочарованность», «хандра».

Рисуя героя «в поисках истины», Чехов изображает бытийные ситуации, говорит о человечестве. Человеческая жизнь слишком сложна, и никто не вправе претендовать на окончательную оценку судьбы человека. Психологические задачи Чехова и Лермонтова схожи: художники показывают, как сложен переход человека из одного состояния в другое; эмоциональная палитра широка: писатели отмечают психологические нюансы. Мелочи, детали, становясь сюжетно значимыми, влияют на мировосприятие героев. Говоря об «индивидуализации душевных процессов», В. Б. Катаев продолжает линию Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Он замечает, что «единство в мире Чехова — это прежде всего единство его как субъекта познания. Жертвуя теми богатейшими возможностями, которые предоставляет художнику комбинирование разнородных детерминант, столкновение враждующих страстей в душе героя, Чехов вместе с тем добивался необыкновенной сосредоточенности на процессах, которые не ведут к значимому завершению и имеют лишь индивидуальные, а не общезначимые решения, но на таких процессах, в которые вовлечен каждый» [1, 137]. В. Б. Катаев полагает, что «единичное», «индивидуальное» пред-

стает как особая «саморегулирующаяся» и «саморазвивающаяся» система с собственным внутренним миром, самосознанием, уникальными связями с окружающей действительностью, неповторимыми вариациями общих проблем и задач, исключая подведение под общие и универсальные решения» [1, 138]. Выявляя философско-психологическую сущность явлений, В. Б. Катаев продолжает традиции Д. Н. Овсянико-Куликовского.

Исследуя философские проблемы, исторические судьбы русской интеллигенции, Д. Н. Овсянико-Куликовский характеризует психологическую сущность литературных явлений, связывает их с общественно-историческими фактами, этнографией. Анализ, таким образом, предстает в очень временном контексте времени.

Художественное решение тех же проблем в повести А. П. Чехова «Дуэль» тоже тяготеет к масштабности и многообразию. Кроме того, проблемы русской интеллигенции у Чехова предстают как бытийные. Благодаря общечеловеческим ценностям расширяются философские горизонты чеховской повести «Дуэль», делая ее замечательным памятником эпохи и одновременно свидетельством вечных коллизий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. — М., 1979.
2. Овсянико-Куликовский Д. Н. История русской интеллигенции // Овсянико-Куликовский Д. Н. Психологическое направление в русском литературоведении. — М., 1984.
3. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. / Письма. — М., 1976. — Т. 3.
4. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. / Сочинения. — М., 1977. — Т. 7.

Т. А. ШЕХОВЦОВА

ЕРМОЛАЙ ЛОПАХИН ГЛАЗАМИ КРИТИКОВ (от Овсянико-Куликовского до наших дней)

Герои «Вишневого сада» не могут пожаловаться на отсутствие популярности. Когда в январе 1904 года после долгого и нетерпеливого ожидания актеры, читатели и зрители наконец-то смогли познакомиться с новой пьесой любимого автора, пожалуй, не было печатного издания, которое бы не откликнулось на это событие. Смерть Чехова летом того же года вызвала новый шквал откликов на «лебединую песню» художника. В 1914 году широко отмечалось 10-летие первой постановки пьесы и 10-летие со дня смерти Чехова. В после-

революционные годы, несмотря на агрессивные попытки «сбросить Чехова с корабля современности» [12, 258—260], «Вишневый сад» стал единственной пьесой писателя, включенной с конца 1920-х годов в программу средней школы и вошедшей тем самым в массовое сознание многих поколений.

На рубеже 50—60-х годов, в связи со 100-летним юбилеем, поднялась новая «чеховская волна» уже мирового масштаба, которая не спадает и по сей день. «Вишневый сад» остается самым известным и популярным произведением Чехова и вместе с тем самым дискуссионным.

Независимо от аспекта осмысления пьесы — литературоведческого, музыкально-театрального, учебно-популяризаторского — внимание интерпретаторов в первую очередь привлекают изображенные писателем характеры и их авторское освещение. Именно расхождения в оценках героев и специфики авторской позиции с самого начала определили разнообразие и противоречивость толкований пьесы. При этом самым спорным и загадочным персонажем оказался Ермолай Алексеевич Лопухин.

Еще до премьеры пьесы в письмах к О. Л. Книппер и К. С. Станиславскому Чехов настаивал на том, что роль Лопухина «центральная в пьесе»: «Если она не удастся, то, значит, и пьеса вся провалится» [15, П., 11, 290—291]. Исполнителем этой роли автор хотел видеть Станиславского, ему представлялся «художественный» и интеллигентный Лопухин. Между тем — по-видимому, с легкой руки МХТа, отказавшегося от предложенного Чеховым распределения ролей, — и сценические, и критические интерпретации этого образа мало соответствовали замыслу драматурга.

У современных Чехову критиков образ купца вызвал недоуменные и противоречивые отклики. Лопухина то называли «дейтельным героем», «предприимчивым кулаком-торговцем», вытесняющим хозяев из их имения [18, 11—12], то относили, вместе с Раневской и Гаевым, к разряду «лишних людей», особо подчеркивая противоречивость и нетрадиционность этого героя: «Лопухин обладает весьма недюжинным природным умом, у него громадная энергия, смелость и проницательность в практических вопросах... Однако он постоянно попадает в впросак: он тоже «недоделанный», и отсюда двойственность его натуры и особенно — непоследовательность в стремлениях и поступках... Он в вечном противоречии с собой, все по причине той же недоделки, и в нем постоянно чередуются — кулак и порядочный человек» [2, 6]. Даже те, кто отмечал в Лопухине «облагораживающие черты раздумья и нравственной тревоги», тоже зачисляли этого «не простого кулака» в ряд нерешительных, «недействующих» чеховских героев [1].

Некоторые критики сочли образ Лопухина безжизненной и непонятной фигурой, художественным просчетом драматурга [8].

Своеобразным итогом критических разногласий стало выступление А. М. Горького, который в своем известном очерке «А. П. Чехов», давая характеристику главным персонажам «Вишневого сада», о Лопухине попросту умолчал [4, 466].

В этом пестром ряду откликов обращает на себя внимание цельностью, логической обоснованностью и стремлением избежать крайностей отзвев Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Харьковский ученый стал едва ли не единственным из дореволюционных критиков, кто, по сути, выполнил волю автора — рассмотрел фигуру Лопахина как центральную и попытался объяснить ее значение в пьесе.

Статья Овсяннико-Куликовского «От “Мертвых душ” до “Вишневого сада”», написанная в 1904 году, сразу после смерти Чехова, и позже вошедшая в «Этюды о творчестве А. П. Чехова», до сих пор практически обойдена вниманием литературоведов. Даже в специальном исследовании размышлениям ученого о последней пьесе Чехова посвящен один абзац [10, 9], в других работах — и того меньше. Причины подобного замалчивания кроются, быть может, в том, что Овсяннико-Куликовский существенно упростил авторскую концепцию пьесы в целом (хотя требовать от критика-современника разностороннего и всеобъемлющего прочтения вряд ли возможно).

В осмыслении Овсяннико-Куликовского «Вишневый сад» — заключительный этап «поэтических похорон старой, барской России»: «Ясное и рациональное отрицание прошлого, то есть старой, барской, крепостнической России и ее пережитков, переходит в неясную «программу» деятельности, в которой ясны только ее этические предпосылки — мораль страдания и труда» [11, 140]. Однако в трактовке отдельных персонажей автор «Этюд о творчестве Чехова» предстает как тонкий психолог и вдумчивый исследователь.

Позитивное начало пьесы критик связывает с Лопахиным, поскольку «пионер будущего» Трофимов — «больше моралист, чем деятель» [11, 139]. Именно в образе Лопахина Овсяннико-Куликовский усматривает «новое наблюдение в искусстве и новое явление в жизни» [11, 136]. Ученый подчеркивает нетрадиционность этого персонажа, его отличие от шаблонного типа кулака-хищника. По мнению Овсяннико-Куликовского, в Лопахине сочетаются качества отличного хозяина, умелого дельца с добротой души, чувством признательности, готовностью прийти на помощь ближнему. Тонко подмечена особенность эстетического чувства у Лопахина («буржуазной эстетики», по определению автора статьи): для него обязательно сочетание красоты и пользы. «Я весной посеял маку тысячу десятин и теперь заработал сорок тысяч чистого, а когда мой мак цвел, что это была за картина!» [15, 13, 244]. Поэтому Лопахин не может наслаждаться красотой бесполезного и убыточного вишневого сада, хотя и понимает, что «купил имение, прекраснее которого ничего нет на свете» [15, 13, 240].

Овсяннико-Куликовский отмечает в Лопахине «мужицкое начало» — отсутствие деликатности, бестактность, необразованность. Но главное, что позволяет ученому именно с Лопахиным связывать надежды на будущее, — внут-

ренности неудовлетворенность этого героя, способность возвыситься «до чувства недовольства собою и даже до помыслов о разумной и хорошей жизни, о полезной деятельности, до вопроса о том, «для чего» он, Ермолай Лопахин, «существует» в России» [11, 138].

В соответствии с избранной им методологией исследования (культурно-исторической с психологическим уклоном) Овсяннико-Куликовский рассматривает Лопахина как «представителя нового класса и нового общественно-психологического типа, выдвигаемого ходом вещей, силою общественной эволюции» [11, 139]. 90 лет спустя мы можем лишь строить догадки относительно того, насколько жизнеспособным и перспективным для России мог бы оказаться этот тип — с присущими ему «энергией, умом, пониманием хода вещей, жаждой образования и тоской по лучшей жизни» [11, 139] — не произошли в 1917 году известная смена эволюционного пути революционным.

Овсяннико-Куликовский видел в Лопахинах не буржуа-предпринимателей, а «наследников и продолжателей» высшей культуры, созданной дворянством, и предполагал, что они со временем войдут в состав интеллигенции, образуют наиболее деятельную и приспособленную к общественной работе ее часть.

Примечательно, что эта трактовка, передающая личную позицию ученого, не нашла отражения даже в редактируемом им труде «История русской литературы XIX века». Ф. Д. Батюшков, автор главы о Чехове в 5 томе этого издания, вновь назовет «Вишневый сад» «пьесой недотепов» и к их числу безоговорочно отнесет «дельца Лопахина» [3, 212].

Оптимистический тон статьи Овсяннико-Куликовского контрастирует с большинством критических работ того времени, в которых «Вишневый сад» воспринимался как безусловная драма, а часто и как трагедия русской жизни. Между тем Чехов, как известно, настаивал на комической природе своей последней пьесы. Кстати, и характеристики Лопахина, содержащиеся в чеховских письмах, вполне созвучны основным положениям статьи Овсяннико-Куликовского, который в 1904 году этих писем читать не мог. Чехов пишет: «Это не купец в пошлом смысле этого слова», «это мягкий человек», «порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов», «Лопахина любила Варя, серьезная и религиозная девица; кулачка бы она не полюбила», «Лопахин — белая жилетка и желтые башмаки, ходит, размахивая руками, широко шагая, во время ходьбы думает, ходит по одной линии» [15, П., 11, 289, 290, 291, 294]. Заметим, что критики более позднего времени, несмотря на то, что письма Чехова уже были им доступны, зачастую их либо игнорировали, либо использовали весьма произвольно.

Дальнейшее освещение образа Лопахина в критике шло в двух направлениях. В 30—40-е годы в Лопахине видели «хищного зверя», который, как писал В. В. Ермилов, нужен «для выполнения короткой социальной роли — по-

мочь разрушению, «пожиранию» того, что уже отжило» [6, 405]. Правда, в более поздних работах критик несколько расширил свое толкование образа, следуя при этом за Ф. Д. Батюшковым. Теперь это «русский человек из народа, попавший «не на свою улицу»: «В двойственности Лопухина, в противоречии между его широким размахом и его мелкими делами сказывается то, что и он, Лопухин, в конечном счете тоже «недотепа», тоже «недоделанный» человек». Общий же пафос автора остается прежним: в образе Лопухина, по его мнению, «сказалось замечательное историческое чутье Чехова, не связывавшего надежд с буржуазией, ненавидевшего самый воздух буржуазного мира» [5, 466—471].

Несколько иную позицию при тех же методологических установках занимал В. М. Фриче. С его точки зрения, фигура Лопухина необыкновенно близка Чехову, почти автобиографична: «Этот внук крепостного, купивший вишневым сад помещицы, ...не есть ли это сам Чехов, внук крепостного, сын малокультурного мещанина, новичок в среде интеллигенции, поднявшийся, как Лопухин, наверх, вошедший хозяином в царство культуры и литературы, созданной дворянством и дворянскими писателями? И потому так радостно звучит победный клич Лопухина: «Вишневый сад теперь мой!...». То победный клич самого Чехова — внука крепостного, разночинца, завоевавшего вишневый сад барской литературы» [16, 113—114].

Начало второму, более объективному направлению в изучении «Вишневого сада» положили работы А. П. Скафтымова. Ученый связывал своеобразие и значительность личности Лопухина с его субъективными стремлениями: «свою деятельность Лопухин ценит не только как способ личного обогащения, а как путь к построению новой жизни общества». Двойственность же авторского отношения к герою А. П. Скафтымов объяснял противоречием между субъективно-добрыми намерениями и их объективными последствиями: «Объективный ход вещей при существующих условиях приводит даже лучшие стремления и добрую волю к отрицательным результатам» [13, 384].

Основные положения трудов В. В. Ермилова развивали в 60—70-е годы Г. П. Бердников и отчасти В. Е. Хализев (последний отвел Лопухину «миссию расхитителя национальных ценностей») [14, 368]. Концепция А. П. Скафтымова получила развитие в работах М. Л. Семановой и Э. А. Полоцкой.

Чеховеды конца 70—80-х годов, занимаясь в основном проблемами поэтики, отвлеклись от фигуры Лопухина, считая, по-видимому, что об этом герое уже все сказано. Даже в этапной монографии Б. Зингермана «Театр Чехова и его мировое значение» (М., 1988) с Лопухиным связывается лишь тема социально-исторического возмездия.

Школьные и вузовские учебники, хотя и пытались совместить социальный аспект пьесы с психологическим, тем не менее продолжали настаивать, что

в лице Лопихина «мещанская буржуазная проза жизни и хищничество идут на смену отживающему дворянству», но неуверенность в своем положении делает этого героя «эпизодическим лицом в пьесе, что отражает эпизодичность лопихиных в истории» [9, 375].

Первым, кто после долгого перерыва всерьез заинтересовался этим персонажем, стал В. Б. Катаев, которому в 1976 году пришлось констатировать: «Наименее удовлетворительно пока объяснена та настойчивость, с которой Чехов указывал на роль Лопихина как на центральную в пьесе» [7, 141]. Интересно, что в своей монографии 1989 года В. Б. Катаев дословно повторил это заключение. За 13 лет ситуация практически не изменилась.

В трактовке образа Лопихина исследователь развивает и углубляет концепцию А. П. Скафтымова: «фатальное расхождение между личными хорошими качествами человека, субъективно добрыми его намерениями — и результатами его социальной деятельности» [7, 147]. При этом обнаруживается, что в работах В. Б. Катаева выделены — конечно, с учетом развития научного мышления, — уже знакомые нам параметры образа, впервые в совокупности обозначенные Д. Н. Овсяннико-Куликовским. Это и нетрадиционность образа купца, и его эстетическое чувство, и любовь к родине, стремление «переустроить» ее на демократических основаниях, и близкое авторскому пониманию «хода жизни» — отсутствия иерархичности в положении героев относительно действительности, равной зависимости всех по отношению к ней («Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит...») [15, 13, 246]). Точки соприкосновения показательны, хотя прямой зависимости тут, вероятно, нет, и имя Овсяннико-Куликовского в работах не упоминается. Наконец-то утвердившийся в чеховедении объективно-научный подход к истолкованию художественных произведений просто подтверждает справедливость наблюдений и характеристик, предложенных в свое время одним из ведущих представителей академической школы и затем надолго и незаслуженно забытых.

Интересно, что опорные моменты концепции Овсяннико-Куликовского просматриваются не только в трудах отечественных литературоведов. К примеру, в американской критике последнего десятилетия «лопахинский вопрос» тоже актуален. Традиция прочтения «Вишневого сада» как социальной комедии, а Лопихина как «жестокоего предпринимателя», олицетворяющего собою триумф денежного мешка, оказалась настолько прочной, что в 1992 году Эвелин Бристол, автор главы «Рубеж веков: 1895—1925» в Кэмбриджской «Истории русской литературы» как будто переносит нас во времена В. В. Ермилова: «новый мир, воплощенный в купце Лопихине, проявляет безликую, угрожающую энергию», «Чехов показывает купцов и кулаков, заменяющих

приходящий в упадок класс мелкопоместного дворянства, как жадных и неразборчивых в средствах» [20, 390—392].

В статье 1993 года один из виднейших американских чеховедов Ричард Гилман вновь подчеркивает, что с образом Лопахина все время связан риск искажения пьесы в целом, что это потенциальный источник опасности для читателя и режиссера. Между тем, по мнению ученого, именно этот персонаж раскрывает сущность («душу») пьесы, специфику авторского понимания мира и человека, — человека, который «сам себя сделал» и который хочет помочь другим: «Лопахин — непредсказуемый, динамичный, не вписывающийся в привычные моральные категории... Его победа — не над плачущей Раневской, а над своим собственным прошлым, над прошлым как таковым...» [17, 88].

Еще одна новейшая американская интерпретация образа Лопахина относится к 1996 году и интересна тем, что отражает особенности непосредственного, не профессионального восприятия. Это работа программиста из Калифорнии, получающего второе — гуманитарное — образование. Ссылка на нее приведена на одной из чеховских страниц Интернета. Джеймс Катик считает Лопахина наиболее близким автору персонажем и соотносит ситуацию пьесы с исторической ситуацией в России, входящей в XX столетие: «Это воплощение будущего России, которое Чехов хотел бы видеть в реальности... Лопахин достигает результата мирными средствами... Чехов через Лопахина выражает свои мысли о том, как люди в России могут жить без ненависти, пытается показать, что в России все может устроиться к лучшему, если соблюдать терпение» [19].

Наверное, закономерно, что от начала до конца века Чехов на разных языках оказывается актуален не только как художник, открывший новые направления в искусстве, но и как писатель, в чьих художественных «опытах» отразился дар прозрения и предвидения, «предчувствия грядущих поколений», о котором писал в 1904 году Д. Н. Овсяннико-Куликовский.

ЛИТЕРАТУРА

1. [Айхенвальд Ю. И.] Ю. А. «Вишневы сад» // Русская мысль. — 1904. — № 2.
2. Батюшков Ф. Предсмертный завет А. П. Чехова // Мир Божий. — 1904. — № 8.
3. Батюшков Ф. Д. Антон Павлович Чехов // История русской литературы XIX века / Под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. — М., 1910. — Т. 5.
4. Горький М. А. П. Чехов // Чехов в воспоминаниях современников. — М., 1954.
5. Ермилов В. А. П. Чехов. Драматургия Чехова. — М., 1951.
6. Ермилов В. Чехов. — М., 1949.
7. Катаев В. Б. О литературных предшественниках «Вишневого сада» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. — М., 1976.

8. Кугель А. Р. Грусть «Вишневого сада» // Театр и искусство. — 1904. — № 12. 21 марта; № 13. — 28 марта.
9. Кулешов В. И. История русской литературы XIX века: 70—90-е годы. — М., 1983.
10. Лосиевский И. Я. «Присутствие идеала»: Чехов и русский философско-художественный ренессанс начала XX века. — Харьков, 1994.
11. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Этюды о творчестве А. П. Чехова // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — М., 1923. — Т. 5.
12. Полоцкая Э. А. «Вишневый сад»: Жизнь во времени // Литературные произведения в движении эпох. — М., 1979.
13. Скафтымов А. Статьи о русской литературе. — Саратов, 1958.
14. Хализев В. Е. Пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад» // Русская классическая литература: Разборы и анализы. — М., 1969.
15. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. — М., 1974—1983.
16. А. П. Чехов: Пособие для школ II ступени, рабфаков, техникумов и для самообразования. — М.-Л., 1928.
17. Gilman R. Victory Over Time // The Village Voice. — 1993. — Vol. 38. — N 28.
18. Номунцус. «Вишневый сад» // Гражданин. — 1904. — № 7. — 22 января.
19. Katic J. Lopakhin's Social Relevance / Cabrillo (Junior) College, Aptos. California. USA. Spring 96. // <http://www.got.net/people/jtk/school/english1b/Cherry.html>.
20. The Cambridge History of Russian Literature. — Cambridge, 1992.

В. Ф. МАКСИМЕНКО

«НОРМА» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ А. П. ЧЕХОВА

К определениям «норма», «нормальный», «средний» исследователи творчества А. П. Чехова прибегают при характеристике героев и социально-психологических типов, их систем ценностей, общества, в котором они складываются и живут. Показательным в этом отношении является одно из высказываний Д. Н. Овсяннико-Куликовского о творчестве Чехова, сделанное им в контексте рассмотрения вопроса о норме вообще: «К “среднему” человеку Чехов относился отрицательно, сурово, почти жестоко, и сущность его отрицательного воззрения может быть сведена к мысли, что общество, состоящее из одних только “средних”, так называемых “нормальных” людей, есть общество безнадежное, беспросветное, представляющее картину полного застоя, темной рутины, из которой нет выхода» [3, 105]. С тех пор подобное мнение высказывалось многими исследователями. Между тем определения «нормальный», «средний», служащие интерпретации важнейших аспектов творчества писа-

теля, до сих пор имеют не терминологический, а субъективно-оценочный смысл, так как остаются достаточно размытыми.

Одна из особенностей творчества Чехова, неоднократно отмечаемая исследователями, — почти полное отсутствие прямых авторских оценок героев, событий и идей, воплощенных в его произведениях. Минимум однозначности в чеховских суждениях восполняется максимально точным и предельно конкретным воспроизведением в художественном мире Чехова того, что есть, обостренным вниманием к процессу жизни — чувству, вещи, пейзажу, событию, герою во всем их многообразии и взаимосвязанности [1; 4; 5; 6]. Оценивать изображенное, строить теории, объяснять, идеологизировать Чехов предоставляет своим героям, читателю, исследователю — каждому сообразно его предпочтениям.

«Непредвзятость» автора по отношению к изображаемой им жизни оставляет широкий простор для интерпретаций, классификаций и умозаключений. Герой, читатель и исследователь оказываются вовлеченными в воссоздаваемую писателем действительность, в единый процесс оценивания воспринимаемого, соотнесения его со своей «нормой», своим пониманием «нормального», «среднего». Авторская же норма при этом оказывается достаточно необычной: в художественном мире нормы как некоего эталона, идеала, с которым соотносится герой, событие, идея, обладающего свойствами завершенности, логичности, достаточности, закрытости, не существует. Нормальность или ненормальность героя, события, общества, процесса жизни, смысл, цель и прочие подобные вещи относятся к сфере предположений, идей, оценок, которые всегда относительны. Никто не может воссоздать полную картину процесса бытия. Можно только излагать в более или менее завершенном и доказательном с точки зрения логики виде свое восприятие происходящего, свой вариант интерпретации реальной жизни. Теории, идеи, системы ценностей не могут иметь статуса всеобщности, «всеобщей идеи», которая годится для всех. Поэтому максимум, что позволяет себе Чехов в отношении нормы, — это соотносить *то, что есть* (то, что делают и о чем думают люди), с *тем, что есть рядом* с ними, т. е. с природой, от которой человек отторгается своим идеологизированным восприятием, всегда субъективным и неабсолютным.

Доминантой художественного исследования и изображения у него выступает «здесь и сейчас», т. е. максимально конкретный хронотоп, герой, событие, чувство. Изображенное в произведении как бы «вынимается» из потока жизни и в то же время всегда соотнесено с оставшейся «за кадром» жизнью — природой и мирозданием. По Чехову, человеческий мир — это неотъемлемая часть единого целого, необъятного и таинственного.

Для чеховских же героев мир чаще всего исчерпывается человеческим обществом. Социальная обусловленность их жизни (культурные традиции, мен-

талитет, системы ценностей, образ жизни и др.) приводит к адаптации героя, погружению в этот мир и отчуждению от природы. Новизна впечатлений, острота чувств, желание перемен сменяется привыканием, сужением воспринимаемого мира, а через какое-то время — ритуализацией жизни. Герой оказывается в «футлярах» стереотипов мыслей, чувств, поступков, все глубже погружаясь в сон жизни. В том же случае, когда герой противоречит социуму, замыкаясь в себе, он тоже не находит духовных ценностей, способных изменить его жизнь к лучшему, и вынужден жить той же жизнью, что и все вокруг. Уйти из человеческого мира герой не может, и «проклятый круг» замыкается. Герой чужд окружающему, окружающее чуждо ему — возникает картина всеобщей экзистенциальной разобщенности человеческого мира.

Пока герой не впадает в сон жизни и сохраняет свежесть восприятия, он изредка ненадолго вырывается из этого заколдованного круга и соприкасается с частью бесконечного, которое всегда рядом с ним, т. е. природой. Такое соприкосновение — единственное, что дает герою возможность ощутить тайну и величие жизни, порождает в нем трепетное ощущение присутствия чего-то огромного, загадочного. В результате выхода за пределы привычного человеческого мира герой переживает непонятную ему грусть или страх. А потом все проходит. Он снова занимается привычными делами и думает привычные мысли, т. е. проживает человеческую жизнь. Естественная, полноценная и полнокровная жизнь всегда рядом, но герой не способен жить ею.

Сопоставление изображаемых событий и героев с природой в творчестве Чехова очевидно. Менее очевидным оказывается тот факт, что в процесс оценки соотносительности человеческого мира и мира природы вовлечены все — от автора и героев до читателей и исследователей. Более того, сам факт идеологизирования является необходимым условием существования человека. Человек не может не воспринимать, не оценивать, не может не выносить те или иные суждения — это один из законов человеческой природы. Это — норма.

В художественном мире Чехова герой не может выйти за рамки своего субъективного восприятия. Он всегда чувствует, думает, оценивает, предполагает, осуждает, т. е. в каждый момент своей жизни включен в существующий порядок вещей. Человеческий мир у Чехова построен на восприятии жизни героями и идеологическом ее моделировании. Характер их восприятия порождает бесконечное количество вариантов трактовки реальности. Это свидетельствует о социальной детерминированности (в широком смысле этого термина) субъективных картин мира.

Эти же интерпретации не столько выявляют, сколько скрывают суть реальности, обрекая человека на постоянное сопоставление идей, чувств, умозаключений. Таким образом чеховские герои сами создают себе тот мир, в котором они живут. В то же время социально обусловленный герой в определенном

смысле, взаимодействуя с социумом, всегда «играет по правилам»: соотносит свою систему идеологических ценностей, мотивов, чувств, свой характер с общепринятыми нормами поведения, доминирующими в обществе идеями и ценностями. В процессе такого взаимодействия чеховский герой неизбежно вносит свой вклад в развитие человеческого мира, включая в него свои идеи, чувства, поступки, взаимоотношения, предварительно сформированные в нем этим миром, им predetermined. Чехов, пожалуй, как никто другой сумел выявить эту общую для героев, автора и читателя субъективную природу человеческого восприятия и мышления, predeterminedность человеческих идей, систем ценностей, идеалов.

На таком фоне стала очевидной несостоятельность любых «общих идей», т.е. всего того, что человек склонен выделять в качестве главного в своей жизни и жизни общества (деньги, любовь, идейность, безыдейность и т. п.). Поэтому любая подмена реальной жизни идеей тоже оказывается несостоятельной даже на уровне отдельного героя. В чеховском мире смысл и цель жизни отдельного героя и эволюции человечества представлены только как смутное предощущение чего-то грандиозного и таинственного, неизмеримо большего любой «общей идеей». Чехов избегает оценок этого явления. Хорошо это или плохо, зачем и кому или чему это нужно, имеет ли происходящее какую-то цель и смысл, нормально ли это — эти вопросы остаются без ответа. Единственное, пожалуй, что не вызывает у писателя сомнений в понимании нормы, — это то, что жизнь человека, человеческого мира немислимы в отрыве от природы и мироздания. Такой разрыв противоестественен. Сам человек, как и мир, в котором он живет, неизмеримо больше того, что он может думать по этому поводу. Норма как естественный порядок в мире не может быть известна человеку, норма же как идеологизированная оценка человека и жизни всегда является только одним из вариантов субъективной интерпретации мира и не может претендовать на статус всеобщей истины. «Норма нам неизвестна...».

ЛИТЕРАТУРА

1. Катаев В. Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. — М., 1979.
2. Линков В. Я. Художественный мир прозы А.П.Чехова. — М., 1982.
3. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Этюды о творчестве Чехова // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — М., 1923. — Т. 5.
4. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. — Л., 1987.
5. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. — М., 1971.
6. Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. — М., 1986.

ДРАМАТУРГИЯ ГОРЬКОГО В КРИТИКЕ Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО И И. Ф. АННЕНСКОГО

Творчество Максима Горького в его философских интенциях, полемической направленности и художественном своеобразии оказалось той точкой, в которой особенно сильно отозвались тектонические изменения европейского, в том числе и российского, гуманитарного контекста перелома веков, обусловившие переосмысление господствовавших в XIX в. концепций мира и человека и обновление языка философии и искусства. Стилизованный в романтическом духе образ Человека с прописной буквы с провоцирующей наглядностью напомнил в эту особенно чуткую к стилизации эпоху о философской проблеме человека и дал повод говорить о ней языком публицистики.

Сатинская декларация, прозвучавшая в ушах современников эхом оглушительного успеха московской и берлинской премьер «На дне», была тем более значительна, что ее риторика была эстетически оправдана полифонизмом («гениальной философской драмы» [3, 124]. Ее драматический конфликт обретал напряжение не столько вследствие развития живописуемой интриги, сколько в результате преодоления изначально заданного противоречия между полемическим взаимодействием персонажей и предполагаемой эстетической значимостью целого. «Цельность новой драмы устанавливается исключительно идеей автора, поэтически настроенная индивидуальность — вот единственное объединение пестрых жизненных впечатлений, вот та единственная власть, которую не может не признавать драматизируемая поэтом жизнь» [1, 75].

Речь шла не только и не столько о проблеме человека в каком-либо из ее специальных аспектов, сколько прежде всего о манифестации этой проблемы как таковой.

Глобальность горьковского гуманизма предполагала лишь живописную детализацию.

Аспектное же уточнение проблематики оставалось уделом критиков.

Критические отзывы, от самых развернутых до косвенных, от доброжелательных (А. Блок [4, 185], С. Адрианов [2, 630—642]) до недоуменных (Н. Михайловский [3, 124]) и откровенно ругательных (Н. Стечкин [7, 575—595], В. Розанов [6, 621]), были вдохновлены желанием выявить конкретное лицо горьковского человека, который «звучит гордо», и представляли соответственно весь спектр современной литературно-критической, философской, общественно-политической мысли. Среди разногласного хора более или менее полемически настроенных авторов особенно чисто и беспристрастно прозвучали голоса Д. Н. Овсянико-

Куликовского и И. Ф. Анненского, представлявших два значительных направления литературно-критических исследований — «научное» и «эстетически-импрессионистическое» [8, 261].

Овсяннико-Куликовский посвятил разбору «На дне» Максима Горького очерк под характерным названием — «Социальные отбросы», Анненский — часть триптиха «Три социальных драмы» — «Драма на дне».

Характеризуя «На дне» как «лучшую из пьес Горького» [5, 141], Овсяннико-Куликовский заявлял, что она «представляет выдающийся интерес уже потому, что дает нам возможность несколько шире и глубже взглянуть на один из жгучих вопросов современной жизни. Это именно вопрос о «бывших людях» [5, 141]. Пафос критического очерка Овсяннико-Куликовского замечательным образом перекликается с любимыми мыслями Горького о «культурном строительстве», но дело, конечно, не только в родственных культуртрегерских настроениях.

Живописная стихия пьесы Горького и выведенные в ней типы сами по себе предопределили позитивную оценку произведения исследователем в той степени, в какой заслуживает позитивной оценки произведение «реалистическое», объективно представляющее определенный «жизненный материал». Подробно характеризуя персонажей пьесы с социально-психологической точки зрения, Овсяннико-Куликовский говорит об «общей психической слабости, душевной неуравновешенности и неустойчивости» утратившего «общественную стоимость человека», об «ощущении и сознании этого отсутствия в себе душевной силы, необходимой для того, чтобы не опуститься ниже уровня, на котором держатся нормальные люди, составляющие общество» [5, 144]. Художественная значимость литературного героя или персонажа пьесы тем ощутимее для критика, чем яснее он осознает уместность данного образа в предлагаемых жизненных коллизиях, рассматриваемых с социально-психологической точки зрения. Художественность выверяется сциентистской добросовестностью исследователя. Реалистический персонаж предполагает существование неких прототипов, чьи общественно значимые черты он отражает.

В то же время художественное значение обретает не только персонаж, максимально полно воплощающий определенный жизненный, социально-психологический тип, но и сам этот тип, образ которого формируется исследователем. Жизнь поэтизируется, а искусство делается все более «реалистическим». Реализуется же это взаимодействие в системе, обусловленной заданностью трагического несоответствия идеального и реального. Это несоответствие неожиданно и неминуемо включающее в позитивистскую проблематику романтическую тему двойника, человека и его тени, оправдывает возможность характеристики литературного персонажа как жизненного типа в широком контексте гуманитарной проблематики.

В заключение очерка Овсяннико-Куликовский замечает, «что повсюду, не только «на дне», человек слаб, неустойчив, недостаточно вооружен мы-

слью и совестью, а жизнь не ждет и выдвигает новые задачи, предъявляет новые требования» [5, 156], «эти вопросы манят куда-то, но пути не указывают, но они при рациональной постановке и разработке освещают путь, которым сама жизнь идет — инстинктивно, ощупью, впотьмах» [5, 156]. Трагедия времени заключается в том, что слабый человек противопоставлен не ждущей и предъявляющей требования жизни. Призыв к рациональной постановке и разработке «впотьмах» вопроса о человеке звучит здесь как стоическое требование твердости духа. Как близок оказался романтически стилизованный стоицизм Горького решительной мудрости профессора-позитивита. Формула: «Человек — вот правда» — изначально подразумевала детальную антропологическую расшифровку, но гуманизм прогрессистского толка легко поддавался при этом соблазну стилизации, романтического раздвоения образа человека, подразумевавшего в свою очередь произвольную акцентуацию одной из сторон. Эта парадигма во многом предопределила и дальнейшую, послеоктябрьскую судьбу Горького. «О, если бы знали дети, вы, холод и мрак грядущих дней!».

На первый взгляд Ин. Анненский интерпретирует драму Горького совершенно иначе. По его мнению, «после Достоевского Горький самый резко выраженный русский символист. Его реалистичность совсем не та, что была у Гончарова, Писемского или Островского. Глядя на его картины, вспоминаешь слова автора «Подростка», который говорил когда-то, что в иные минуты самая будничная обстановка кажется ему сном или иллюзией» [1, 72]. Анненский называет «три главных элемента» пьесы Горького: «1) сила судьбы; 2) душа бывшего человека; 3) человек иного порядка, который своим появлением вызывает болезненное для бывших людей столкновение двух первых стихий и сильную реакцию со стороны судьбы.» [1, 75].

Анненский говорит «...о несколько мистическом характере судьбы, которая делает людей бывшими» [1, 76], о том, что «самое дно Горького как элемент трагедии не представляет никакой новости. Это старинная судьба, которая когда-то вырвала глаза Эдипу и задушила Дездемону...».

Различие трактовок сделается еще более ясным, если мы вспомним пассаж Овсяннико-Куликовского из его «Заметок о творчестве Леонида Андреева». Некогда идея рока, судьбы, «фатума» пугала не сама по себе, а именно в ее мифологическом выражении — как существо обладающее сверхчеловеческою силою. «Прошли века — страшный образ исчез, превратившись в пустое слово, которое уже не пугает даже тех, кто наивно верит в какую-то “судьбу”». Старое верование превратилось в суеверие, широко распространенное преимущественно в темной массе и также весьма обычное у лиц, склонных к риску и азарту, равно как у лиц, боящихся риска» [5, 159].

Пафос Овсяннико-Куликовского объясним антимодернистской, антисимволистской направленностью его критики. Психологизм его исследования обре-

тает особенную выразительность лишь относительно социологической, моральной и даже юридической точек зрения. [5, 141]. Понятие «общества», представление о «поступательном движении общественности» оказываются универсальными величинами, позволяющими критику характеризовать произведения искусства или написать, например, «Историю русской интеллигенции». В то же время Овсяннико-Куликовский отдавал себе отчет в своеобразной непредсказуемости художественного творчества, поскольку оно так или иначе отражает бесконечно разнообразный оригинальный «жизненный материал». Искусство и наука протягивают друг другу руки, аллегорически запечатлевая светлую мечту о вечной гармонии чувства и разума.

Социальный и психологический детерминизм метода Овсяннико-Куликовского находит идеальное оправдание в непредсказуемости творческой деятельности и художественной фантазии, а воспроизводимый при этом образ человека характеризуется не меньшей степенью зависимости от идеального образа «положительного члена общества», чем в иной системе взглядов он характеризуется зависимостью от «судьбы».

Очерки Овсяннико-Куликовского и Анненского, принимающих за точки отсчета, казалось бы, полярно противоположные понятия, заметно схожи способом изложения. Помимо преамбулы, в которой один говорит о положительных и отрицательных величинах в обществе, а другой — о судьбе, оба критика предлагают ряд более или менее развернутых характеристик персонажей пьесы, выдержанных (при очевидных стилевых различиях) в одном тоне. Этот тон обусловлен морально-психологической точкой зрения. Например, у Овсяннико-Куликовского: Клещ «очень кичится тем, что он — честный человек, работник, не вор... Наряду с этой кичливостью Клещ обнаруживает удивительную загрубелость души, безжалостность... Он все думает лишь о себе, а к бедной страдалице-жене бесчувственно-равнодушен» [5, 145]. У Анненского: «...Клещ — самый злой человек во всей ночлежке... Замучив жену, он жалеет только, что ее похороны унесли его инструмент. Клещ чванится своей честностью. Тунейцев он презирает, а когда пришлось совсем плохо, с надрывом кричит о том, что никакой-де правды нет».

Зависимость от требований «общества» или от «судьбы» сопрягается критиками с объективной возможностью свободного волеизъявления человека в моральном аспекте, который называют «высшим духовным смыслом». У Анненского античная тема судьбы обуславливает пафос героического и трагического, в данном случае «слишком человеческого» противостояния: «драгоценный остаток мифического периода — герой, человек божественной природы, избранник, любимая жертва рока, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью» [1, 75]. Овсяннико-Куликовский рассматривает возможность преодоления заданных жизнью условий с точки зрения

социологической: «При иных, более благоприятных условиях могли бы «возродиться» к новой жизни... и Васька Пепел, и актер, и Настя, и... даже Сатин» [5, 156]. Однако его социологизм представляет собой лишь один из аспектов антропологически ориентированного метода, направленного на разработку обширной гуманитарной проблематики: «...Любовь и сострадание к людям, искание идеала и вера в него, неутомимая работа мысли и совести — являются безусловной необходимостью и великою зиждительною силою» [5, с. 156].

Тема свободы диалектически задана в обоих очерках, позволяя характеризовать горьковскую драму в ее непреходящем значении, предлагая последующим исследователям ключ к проникновению в художественный мир писателя, что особенно важно в сегодняшней, в значительной степени непредсказуемой ситуации «переоценки ценностей».

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И. Ф. Драма на дне // Анненский И. Ф. Книги отражений. — М., 1979.
2. Адрианов С. А. «На дне» Максима Горького // Максим Горький: За и против. — СПб., 1997.
3. Бялик Б. А. Почему полуправда хуже неправды // Горький и его эпоха. Исследования и материалы. — Вып. 2. — М., 1989.
4. Корецкая И. В. Горький в восприятии Блока // Горький и его эпоха. Исследования и материалы. — Вып. 2. — М., 1989.
5. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Социальные отбросы («На дне» Горького) // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — М., 1923. — Т. 5.
6. Розанов В. В. М. Горький и о чем у него «есть сомнения», а в чем он глубоко убежден // В. В. Розанов о писательстве и писателях. — М., 1995.
7. Стечкин Н. Я. Максим Горький, его творчество и его значение в истории русской словесности и в жизни русского общества // Максим Горький: за и против. — СПб., 1997.
8. Эткинд Е. Корней Чуковский // История русской литературы XX век: Серебряный век. — М., 1995.

Е. А. МИХЕИЧЕВА

Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ О ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Д. Н. Овсяннико-Куликовский опубликовал свою обстоятельную работу о Леониде Андрееве в 1909 году [1]. К этому времени уже были написаны лучшие произведения Андреева — философско-психологические рассказы «Жизнь Василия Фивейского», «Губернатор», «Иуда Искариот», драмы «К звездам», «Савва», «Жизнь человека». Слава его была громкой, порой скандальной (до-

статочно вспомнить реакцию общества на рассказы «Бездна», «Тьма»). Поговаривали о «закате таланта» молодого писателя. Чаще всего оценки его произведений были «вкусовыми», выражали несогласие или, напротив, полную солидарность критика с автором в решении той или иной жизненно важной проблемы. Обилие «ложных интерпретаций» творчества Андреева дало повод Д. Н. Овсяннику-Куликовскому сказать о необходимости «правильно и беспристрастно судить о художнике». Для этого, по мнению критика, «нужно прежде всего понять его. А для того, чтобы понять, нужно стать на его точку зрения — взглянуть, хоть мельком, на мир его глазами» [1, 204].

Являясь сторонником реалистического искусства, предпочитая «бытовые фигуры» символам, утверждая, что в настоящее время в литературе предпочтительнее отдается «типичным» образам [2, 153], критик признает право на существование и символического искусства. «Элементы символизма», по мнению критика, в достаточном количестве можно найти и у Чехова, тем более не избежал их Андреев. Влияние модернистов на Андреева Овсяннику-Куликовский видит в двух отчетливо выступающих в его творчестве чертах: «в пессимизме содержания и настроения» и схематизме. В отличие от искусства реалистического, в котором картины страданий и бедствий «обезвреживаются» противодействием добра, надежд, радости, в пессимистическом искусстве отрицательные явления даны извлеченными из живой действительности, «абстрагированными». В результате исчезают «противоядия», и все краски жизни, беды и ужасы передаются в их «чистом» виде, и мы «восчувствуем весь ужас оголенного зла» [1, 198].

Схематизм в воспроизведении жизни и создании образов, о котором позволяют говорить такие рассказы Андреева, как «Стена», «Красный смех», драмы «Жизнь человека», «Царь Голод», не мешают Овсяннику-Куликовскому видеть в писателе «лирика огромной силы», «удивительного виртуоза лирической прозы». Лирическое начало вполне соответствовало «промежуточному» характеру андреевского художественного метода (между реализмом и модернизмом), позволявшему сочетать в произведениях схематизм и конкретику. «Лирика вообще очень шаблонна, она дает готовую ритмическую формулу, готовую схему гармонии и мелодию, в которую укладывается любое содержание мыслей и чувств. Лиризм не боится схем, общих мест, символов, аллегорий», — писал Овсяннику-Куликовский. Другая сторона лирики — ее «кровное родство» с реализмом, «с образами жизненными, бытовыми, художественно-типичными». Лирике характерны как «парение», так и связь с «землей». Она не боится быта, самой жизни, в то же время усваивает всякие выдумки, условности поэтических схем и символов. «Лирика подхватывает символ, брошенный жизнью... примету, предрассудок, суеверие, схематический образ» [1, 209], все эти «приметь» лирики критик находит у Андреева.

В других работах Овсяннику-Куликовский, не называя имени Андреева, размышляет о нем как о художнике, об особенностях его творчества. В статье

о Чехове критик дает обстоятельную характеристику двум типам художников «по способу подбора черт для обобщений». «Разносторонний подбор», в результате которого писатель представляет «цельного человека», наделенного различными чертами, характерен для В. Шекспира, Л. Толстого, И. Тургенева. В том случае, когда художник искусственно устраняет одни черты, усиливает другие, глубоко раскрывая какую-то одну сторону человеческой природы, он осуществляет «односторонний подбор». Художниками такого типа были Н. Гоголь, Ф. Достоевский, А. Чехов. Леонид Андреев, вне сомнений, входит в их число.

Овсяннико-Куликовский разделяет нелюбовь Андреева к «нормальным» людям. «Нормальный» человек — это тот, кто «не хорош и не дурен, не добр и не зол, не умен и не глуп, не вырождается и не совершенствуется, не опускается ниже нормы, но и не способен хоть чуточку подняться выше ее» [2, 130]. «Ненормальный» сбрасывает с себя гнет однообразия и рутины и поднимается над средним уровнем. Говоря андреевским языком символов, это люди, постоянно стучащие в закрытые двери. «Надо, чтобы было открыто», — девиз их жизни.

В очерке «Памяти Н. К. Михайловского» Овсяннико-Куликовский размышляет о двух разновидностях ума. Ум философский, «одаренный особою силою обобщения, объединяющий мысли, стремящийся слить в стройную систему идей все результаты внешнего и внутреннего опыта», он находит у героя своего очерка — Н. К. Михайловского. Но есть и иной ум, — интересуясь всем на свете, его обладатели «руководятся только пытливостью, любознательностью мысли и не проявляют живой потребности выработать себе объединяющую систему идей» [2, 210]. Во втором варианте узнаваем Андреев, обладавший «сильным, глубоким, продуктивным» умом, но в силу своего особого дара не способный выработать «стройное мирозерцание».

В «мирозерцание» Андреева помогает проникнуть данное Овсяннико-Куликовским толкование религии. Не соглашаясь с Н. Михайловским, увидевшим в религии только «неразрывную связь понятий о сущем и долженствующем быть», Овсяннико-Куликовский называет религиозность «явлением психологическим» и начало его видит там, где человек «сознает религиозную санкцию, как бы он ни понимал ее, и где душевный мир человека осложняется сознанием, хотя бы смутным, тайны жизни, смерти и всего мироздания» [2, 214]. Андреев, не являясь приверженцем христианской церкви и веры, обладал метафизическим видением, «сознавал религиозную санкцию», был устремлен к прояснению для себя «вечных» истин.

Д. Н. Овсяннико-Куликовскому, как никому другому из современников Андреева, удалось постичь своеобразие таланта писателя и «взглянуть на мир его глазами».

ЛИТЕРАТУРА

1. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Заметки о творчестве Леонида Андреева // Зарницы. — СПб., 1909. — № 2.
2. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9-ти т. — СПб., 1909. — Т. 5.

И. Б. УСТЮЖИН

ПОДМАСТЕРЬЕ И СКАЗКИ ДЬЯВОЛА (Д. Н. Овсяннико-Куликовский и М. А. Волошин о природе творчества Леонида Андреева)

Анализируя творчество Леонида Андреева в статье «Жизнь Человека», Д. Н. Овсяннико-Куликовский выделил две главные черты, присущие творчеству писателя, — схематичность образов и беспросветный шопенгауэровский пессимизм, составляющий психологическую основу художественных восприятий Андреева. Только «под этим углом зрения он созерцает мир и жизнь человеческую» [1, 163].

По мнению критика, андреевский схематизм и пессимизм достигли наиболее отчетливого выражения в пьесе «Жизнь Человека». Пьеса эта явилась «испытанием таланта Андреева и показала своеобразную силу этого таланта. У другого эта схематическая драма вышла бы смешной, у Андреева она вышла только скучной» [1, 163].

Оценку творчества Л. Андреева, данную Овсяннико-Куликовским, любопытно сравнить с «андреевским» циклом статей Максимилиана Волошина. Трижды в течение 1907 г. в петербургской газете «Русь» появлялись его критические отзывы [3; 4; 5] на только что опубликованные произведения Андреева: «Елеазар», «Жизнь Человека», «Иуда Искариот» и «Тьма». По мнению Волошина, в них слышится «особая интонация пророческой иступленности, которая требует от читателя либо полного согласия, либо открытой борьбы» [4, 457]. Волошин выбрал последнее, поставив в упрек Андрееву отсутствие меры, абсолютно бессмысленное истязание своего читателя и богохульство. Последнее особенно примечательно: в религиозном догматизме и следованию чисто букве закона Волошин не может обвинить даже самый страстный исследователь. Особенно это касается пятого семилетия жизни (1905—1912), определенного самим поэтом в «Автобиографии» как «этапы блуждания духа» [2, 224]. В чем же «оскорбительное кощунство «Елеазара»? В первую очередь — в отсутствии в рассказе Христа, считает Волошин.

Безусловно, художественное произведение не мемуары. Автор имеет полное право вместо исторической правды дать читателю правду художественную — изменить какие-то детали, чтобы усилить идейную направленность произведения. Так, например, поступил автор «Песни о Роланде», волею своей заставивший напасть на франков мавров, а не басков; так сделал и Л. Андреев, «приведя» Елеазара (евр. 'e l' azar — «Бог помог») к Августу, а не, скажем, к прозванному Биберием Тиберию. Но все хорошо в меру, а, работая с евангельскими образами, писатель должен быть особенно осторожен. «Каждый евангельский эпизод и каждый характер являются для нас как бы алгебраическими формулами, в которых все части так глубоко связаны между собой, что малейшее изменение в соотношении их в итоге равняется космическому перевороту» [4, 461]. Образ Лазаря «настолько связан с самим Христом, что художественная правда требует, чтобы описанная нам трагедия его последующей жизни была так или иначе связана с воскресением самого Христа. Внутреннее чувство... отказывается оправдать этот полусгнивший труп, сорвавшийся с какого-то *дьявольского* маскарада» [3, 453]. «Карикатурно чудовищный» Елеазар Л. Андреева — зомби, запрограммированный убивать все живое, мертвая голова Горгоны Медузы. «По плодам их познаете их» (Мф. 7:16). Воскрешенный Елеазар, несомненно, плод дел Бога-сына. Если это не богохульство, то что?

Даже радостный евангельский обет Л. Андрееву удалось превратить в ночной кошмар. «Талант Л. Андреева представляется мне в виде тысячегранного глаза мухи... Но полное тысячегранное восприятие рождает в нем только одну эмоцию ужаса... Поэтому и «Елеазар», и «Красный смех», и «Жизнь Василия Фивейского» производят впечатление богохульства. Богохульства, но не богоборства: слепая... тварь Божия, не постигающая законов мира и законов познания, бунтуя против них, не богоборствует, а богохульствует» [3, 456].

Окончательно же в своей духовной слепоте (а заодно и в слепоте души русского общества периода революционной смуты) Андреев убедил Волошина «Жизнью Человека» и «Иудой Искаротом». Оба эти произведения признавались современниками литературными шедеврами Андреева. «Тем хуже для современников», — как бы говорит Волошин. Вторую свою «андреевскую» статью он так и начинает: «Успех последних произведений Леонида Андреева представляет знаменательное явление... Он указывает на точный уровень нравственных и философских запросов большой публики» [4, 457].

В образе Некто Волошин увидел ключ к предыдущим произведениям Андреева. «При чтении «Елеазара» неотступно является один вопрос, который помимо воли автора заслоняет собою весь остальной смысл повести: «Кто же тот, кто воскресил Елеазара? Кто Он, кто решился устроить такое *дьявольское* издевательство над человеческой душой?»... Теперь, после того, как Леонид

Андреев разоблачил в «Жизни Человека» всю основную механику жизни, совершенно ясно, что воскресил Елеазара из мертвых Он — Некто в сером. Он задул свечу, а потом, когда Елеазар успел сгнить, снова зажег ее» [4, 459]. «Некто в сером, именуемый Он», — отвратительное бездушное и абсолютно безучастное антропоморфное существо со свечой в руке, «окаменевшая бесчеловечность, принявшая человеческий облик» [1, 161]. Этот бесчеловечный Некто всегда стоит в самом темном углу и неизменно говорит «твердым, холодным голосом, лишенным волнения и страсти — как наемный чтец». Он начинает пьесу, обещая показать, как внезапно вспыхнет, разгорится и погаснет светильник, зажженный неведомой для публики рукою, и этот же Некто, именуемый Андреевым Он, «Жизнь Человека» заканчивает, погасив свечу. Всего за восемнадцать столетий до появления андреевского Он'а в свете семи золотых светильников пред любимым учеником предстал несколько другой Он (Откр. 1:16), тоже Альфа и Омега, но Пастырь добрый, душу Свою полагающий за овец. Христос же Л. Андреева — это Некто в сером. «Некто в сером издевается над страстной... верой Василия Фивейского, Некто в сером воскрешает Елеазара, Некто в сером — тот Христос-манекен, который является в... рассказе Андреева «Иуда» и др.» [4, 460]. В уже упомянутой статье Д. Н. Овсяннико-Куликовский пишет: «Для того чтобы правильно и беспристрастно судить о художнике, нужно прежде всего понять его. А для того, чтобы понять, нужно стать на его точку зрения,— взглянуть, хоть мельком, на мир и жизнь его глазами. ...Как это ни трудно, но критик не должен уклоняться от этой обязанности» [1, 163]. Волошин так и поступил. Трижды посмотрев на мир глазами Л. Андреева, он пришел к следующим выводам:

1. Л. Андреев всегда выбирает себе интересную, важную тему, но не умеет раскрыть ее до конца. «Он (Андреев) всегда входит в ту дверь, в которую надо, но не идет дальше прихожей. И пророческим жестом указывая на грязную лакейскую, он восклицает потрясенный: «И это Святая Святых Великого Храма!» [4, 463].

2. Произведения Л. Андреева «не освобождают, а пригнетают, не дарят, а отнимают» [5, 448], а потому произведениями искусства называться не могут. «Истинные произведения искусства дают душе новую полноту, даже проповедуя пессимизм и отрицание. Главные же особенности произведений Леонида Андреева в том, что они оставляют в душе новое чувство пустоты — точно вынимают из нее нечто» [4, 457].

Вряд ли «строитель внутреннего града», скромно именовавший себя Подмастерьем, мог знать о целой коллекции предсмертных записок, адресованных самоубийцами Андрееву («Вождь и апостол уходящих из жизни» [7, 264] лично показывал ее К. Чуковскому). Вряд ли знал Волошин и о том, что еще в 1903 году Андреев задумал создать цикл рассказов (куда должны были войти также

«Иуда» и «Воскрешение Лазаря») под общим названием «Сказки Дьявола». И здесь нам следует отдать должное прозорливости Волошина.

Леонид Андреев — прекрасный стилист, и «Дьявол — великий художник. Это Его вы слышали только что. Но не следует допускать, чтобы произведение, вами написанное, было освещено адскими огнями, когда вы имеете честь быть христианином» (Б. д'Оревилль) [7, 46].

ЛИТЕРАТУРА

1. Овсяннико-Куликовский Д. Н. «Жизнь Человека»: Заметки о творчестве Л. Андреева // Собр. соч.: В 9-ти т. — М., 1923. — Т. 5.
2. Волошин М. Автобиография // Коктебельские берега. — Симферополь, 1990.
3. Волошин М. «Елеазар», рассказ Л. Андреева // Волошин М. Лики творчества. — Л., 1988.
4. Волошин М. Некто в сером // Волошин М. Лики творчества. — Л., 1988.
5. Волошин М. Леонид Андреев и Федор Сологуб // Волошин М. Лики творчества. — Л., 1988.
7. Волошин М. Барбэ д'Оревилль // Волошин М. Лики творчества. — Л., 1988.
7. Чуковский К. И. Из воспоминаний. — М., 1959

Т. К. БЛАЖЕЄВСЬКА

СУСПІЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ТИПИ СОЦІАЛІСТІВ У РОМАНАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА 1911—1917 РОКІВ

«Історію російської інтелігенції» Д. М. Овсяннико-Куликовського справедливо вважають одним із фундаментальних досліджень, що залишило помітний слід у літературознавстві [16]. Написавши працю про віддзеркалення духовних шукань російської інтелігенції XIX століття в художніх творах, простеживши спадкоємні зв'язки між суспільно-психологічними типами в літературі, вчений визначив перспективні шляхи аналізу історико-літературного процесу. Методологія дослідження, прийоми і принципи аналізу, до яких вдавався Д. М. Овсяннико-Куликовський, можуть застосовуватися і в новітньому літературознавстві. Вони видаються доцільними при розгляді творчості Володимира Винниченка — письменника, що змалював суперечливу добу початку XX століття, очевидцем якої був і Овсяннико-Куликовський.

Із Винниченкового «Щоденника» відомо, що він листувався з ученим і навіть пробував 1915 року надрукувати свою повість «Босяк» у журналі «Вісник Європи», який того часу редагував Овсяннико-Куликовський. Спроба

виявилася невдалою, бо редактор не схвалив повісті до друку, мотивуючи тим, що «дух і напрям «Вестника Европы» не погоджуються з «Босьяком» [13, 164]. Думається, на таке рішення вплинули ще й невиразність авторської позиції у творі, невідшліфованість стилю. І хоча Д. М. Овсянко-Куликовський обережно ставився до революційного руху та нових художніх типів, породжених цим явищем у літературі, творчість В. Винниченка 1911—1917 років заслуговує на уважлише прочитання. Герої-соціалісти у його романах цього періоду сприймаються як своєрідне продовження галереї суспільно-психологічних типів інтелігенції, влучно охарактеризованих у відомій праці вченого.

Кожне нове явище громадського життя знаходить у суспільстві своїх прихильників та супротивників. Не став винятком і революційний рух. Українська й російська література II половини XIX — початку XX століття в особі І. Франка, Ф. Достоєвського, М. Коцюбинського, М. Горького, С. Васильченка, Л. Андрєєва, А. Тесленка, А. Белого, Ф. Сологуба та інших авторів художньо зафіксувала різні грані цього суперечливого явища, неоднозначне ставлення до учасників революційних дій.

Інтерес В. Винниченка до соціал-демократичного руху — впливової політичної сили початку XX століття — не випадковий. Він пояснюється особистим досвідом письменника, котрий сімнадцять років належав до революційного підпілля, а пізніше був видатним політиком УНР. Життя соціалістів він знав зсередини, чуттям художника зумів передбачити ті негативні тенденції, які відкрилися загалу значно пізніше. Його творчість демонструє два протилежні погляди на соціал-демократичний рух. Від поборника нової ідеології в ранніх оповіданнях («Студент», «Зіна» та ін.) письменник еволюціонував до її опонента в пізніших творах.

У романах 1911—1917 років соціалісти зображені в період між двома революціями, коли в їх середовищі з'явилися розчарування, відступництво від колишніх ідеалів. Досліджуючи причини цих світоглядних змін, В. Винниченко порушує проблеми честі і зради, благородства і підлості, впливу на людину свідомого й підсвідомого. Нові герої постають у нетрадиційних обставинах: письменник змальовує їх у побуті, розкриває життєві прагнення, моральні принципи. Показово, що в романах «Чесність з собою» (1911), «Рівновага» (1913), діалогії «По-свій» і «Божки» (1913—1914) соціал-демократи є центральними фігурами, а в «Записках Кирпатого Мефістофеля» (1916—1917) головний герой — колишній соціаліст. Цікаві спостереження з приводу моралі і побуту представників нової ідеології зустрічаємо і в романах «Заповіт батьків» (1912), «Хочу» (1916).

Влітку 1920 року письменник занотував у своєму «Щоденнику»: «Руські революціонери здавна відзначалися нехтуванням етичної чистоти, раз-у-раз вони хворіли на подвоєність слів і діл, на «нечесність з собою...» [13, 454].

Заперечення загальноприйнятих норм моралі, розрив між словом і ділом становлять особливості суспільної поведінки соціалістів і в романах 1911—1917 років. Можливо тому, що герої позбавлені в них ореолу святості, змальовані далеко не безгрішними людьми, ці твори тривалий час піддавалися анафемі. Не тільки в критиці 20-х — 30-х років [14; 15; 17; 19; 22], а навіть у радянському літературознавстві 80-х побутувала думка, що в згаданих романах В. Винниченко проповідував індивідуалізм і зневагу до високої моралі [21, 308]. Неоднозначно оцінювалася й авторська теорія «чесності з собою», якою письменник випробував своїх персонажів [1; 14; 15; 17; 18; 19; 21; 22].

У 1906—1917 рр. для В. Винниченка найбільш болючим був пошук внутрішньої свободи людини, гармонії між суспільним і особистим, бажаннями і вчинками. Це втілювалося в теорії «чесності з собою», яку митець проповідував тоді у багатьох своїх драмах і романах. Щоденникові записи [13], публіцистичні статті [5; 7; 8], особисте листування [6] В. Винниченка свідчать, що цей морально-етичний принцип він розумів як прагнення людини до внутрішньої гармонії, а також до гармонії між потребами індивідууму і суспільства. Письменник вважав, що не потрібно обманювати себе, ховатися від правди, бо самообман веде до злочину. Його теорія передбачає об'єктивність не тільки стосовно себе, а й стосовно інших, послідовність у вчинках, єдність слова і діла [13, 459—482].

Водночас В. Винниченко був митцем філософського складу, умів передбачати ситуації вагань і вільного вибору, які все частіше поставали перед суспільством ХХ сторіччя. Добре знаючи досягнення європейської думки з проблем екзистенції людини — творчість І. Канта, Г.-Ф. Гегеля, Ф. Ніцше, А. Бергсона, Д. Берклі, К. Юнга та інших філософів, він розумів відносність загальноприйнятих істин. Кожен індивід має право на своє світосприйняття, відповідно «чесність з собою» у кожного може бути своя. Відштовхуючись від цього, письменник проводив своєрідні психологічні експерименти з героями. Наділяючи їх модними суспільними поглядами, митець перевіряв життєвість цих ідей в конкретних ситуаціях. Його цікавило, які фактори впливають на поведінку людини, що саме не дає їй змоги бути гармонійною, послідовною у вчинках. Устами одного з героїв роману «Заповіт батьків» автор зауважує: «Проповідувати легше, ніж самому робити те, що проповідуєш» [4, 140].

У романах 1911—1917 рр. В. Винниченко продемонстрував різноманітність проявів «чесності з собою» у життєвих ситуаціях, неоднакове уявлення про неї у різних людей. Спільною похибкою літературознавців, які критикували цю теорію й оголошували «ідеологічно неправильною», було ототожнення позиції автора і його героїв: письменникові приписували усе те, що проповідували персонажі [15; 17; 19; 22].

Соціаліст Мирон Купченко із роману «Чесність з собою» і драми «Щаблі життя» (В. Винниченко мав схильність повторювати деякі сюжети в драмах

і романах одночасно) завоював репутацію людини передових поглядів. Він проповідує «нову мораль», керуючись твердим переконанням у всесильності логічних аргументів. За теорією Мирона, людина має право робити все, що підказує їй внутрішній голос, розумна логіка. Треба тільки узгодити думки і почуття, переконати себе у правильності аргументів. Філософія героя глибоко індивідуалістична і суперечить гуманістичним принципам моралі. Наприклад, переконав себе Мирон в істинності положення «сильне живе, слабе гине» — і відправив на той світ рідну матір, тому що вона була хвора і страждала. Внутрішній голос підказав соціалістові, що гроші Кисельських зароблені шляхом експлуатації селян, і він, не відчуваючи мук сумління, «експропріював» (а простіше — украв) їх у своїх же товаришів по партії, правда не для себе, а щоб допомогти сім'ї робітника Тараса. Найбільше шокують оточуючих погляди Мирона на проституцію. Він пропагує думку, що це явище соціально необхідне і до представниць найдавнішої професії треба ставитися з повагою. Такі погляди зумовлені бажанням героя якось виправдати поведінку сестри. І дивина — у нього відразу ж знайшлися послідовники. Дівчина Оля, закохана в Мирона, заявила, що готова принести себе в жертву «передовій» ідеї — добровільно піти в будинок розпусти.

Автор показав, що хибні проповіді ідейних вождів, в які сліпо повірили маси, можуть привести до непередбачуваних, часто трагічних результатів. «Чесність з собою», в основі якої лежать помилкові судження, перетворюється на руйнівну силу, несе зло. Здається, немає видимого зв'язку між ідеями Мирона і самовбивством Віри Кисельської, загибеллю робітника Тараса, але у своїх вчинках вони керувалися аргументами Купченка, що й призвело до фатальних наслідків.

В. Винниченко розповідає про це ненав'язливо, уникаючи прямих оцінок, надаючи слово самим персонажам. І все ж по всьому роману розкидані деталі, що уточнюють авторську позицію, його ставлення до «нової моралі» Мирона. Як могутнє саморозвінчання соціаліста сприймається його репліка, кинута ніби ненароком під час дискусії на засіданні гуртка: «Ви хочете знати *мої погляди* на це питання чи *те, що я кажу робочим*» [12, 79]. Отже, герой, який проповідує «чесність з собою», розмежовує мораль «для себе» і «для інших». Вчинки Мирона свідчать, що собі він дозволяє іноді не дотримуватися тих моральних принципів, які проповідує (наприклад, пропагує справжнє кохання, водночас не відмовляючи собі у звичайних чуттєвих розвагах).

Опираючись на численні життєві спостереження і власний досвід, В. Винниченко підмітив у своїх героях риси, надзвичайно живучі, здатні повторюватися у багатьох поколіннях. На розрив між словом і ділом як характерну суспільно-психологічну особливість мислячої еліти вказував ще Д. М. Овсянико-

Куликовський, розглядаючи типи інтелігенції в російській літературі 40-х рр. XIX ст. [16, 122—201]. Заперечення революціонерами загальноприйнятих норм людської поведінки також мало в російському суспільстві давню традицію. Варто лише пригадати нечаєвський рух, що послужив реальною основою роману «Біси» Ф. Достоевського. Саме терористові Нечаєву приписують за раз авторство «Катехизису революціонера» — маніфесту, одним із визначальних пунктів якого було заперечення будь-якої моралі [20, 10].

Імморалістом проголошує себе і Вадим Стельмошенко із діалогії «Посвій» і «Божки», поет і соціаліст. Історія, яку пережив цей герой на заслання, переконливо засвідчує, до яких наслідків може призвести соціал-демократична ідея про жертвовність заради людського щастя, коли нею керуватися бездумно. Перебуваючи у Сибіру, Вадим познайомився з Наташею, також висланою «за політику». Це була дуже неприваблива, майже потворна дівчина, яка через фізичну недосконалість відчувала моральний дискомфорт. Вона викликала у Стельмашенка співчуття і в нього зародився незвичайний план: стати її коханцем, подарувавши таким чином щастя, якого дівчина ніколи б не зазнала. Вадим не кохав, та й не зміг би покохати Наташу, а розцінював свій вчинок як жертву заради її блага. Цей «експеримент» він провів, щоб піднести некрасиву дівчину у її власних очах. Але вийшло не так, як передбачав Стельмашенко. Обманувши себе, він зробив нещасною і ту людину, яку прагнув ошчасливити. Наташа, завагітнівши, висуває йому свої вимоги. Одружуватися з нею і мати дітей герой зовсім не планував. Опинившись у принизливому становищі, дівчина покінчила з собою. Оточення засудило вчинок Вадима як аморальний і оголосило йому бойкот. Ось тоді-то Стельмашенко і прийшов до помилкового висновку, що мораль завдає суспільству шкоди, проголосив себе імморалістом. Причини ж були в ньому самому, у його подвійній моралі. Знадобилося багато часу, щоб герой усвідомив свої помилки, зрозумів, що вигадані цінності приймав за істинні, «божків» — за «богів».

Перевіряючи персонажів на відповідність принципів «чесності з собою», В. Винниченко відверто експериментує, часом створює умовні ситуації, вдається до символічних і гротескових образів. Це дає йому змогу виявити важливі психологічні особливості, притаманні соціалістам як провідній політичній силі початку XX століття: розбіжність між словом і ділом, подвійна мораль, пропаганда невиважених ідей та гасел, непослідовність у вчинках, жорстокість виразників нової ідеології. У фіналі роману «Чесність з собою» спостерігаємо надзвичайно промовисту символічну сцену, що сприймається як «бенкет під час чуми». Загинув Тарас, пішла з життя Віра, та Миронові і Дарі Кисельській усе байдуже: вони мріють... «на трупах будувати нове життя» [12, 240]. Образ трупа, з якого народжується життя, в цьому епізоді В. Винничен-

ко повторює неодноразово. Нова мораль — безжалісна і жорстока, вона змітає на своєму шляху усіх слабких і невпевнених у своїх силах. Канадський професор С. Погорілий, аналізуючи творчість письменника, звернув увагу на цікаве авторське порівняння, висловлене у 1948 році з приводу соціал-демократичної інтелігенції. В. Винниченко порівнював її з істотою, у якої шия жирафи, а тіло свині, голова тягнеться вгору, а тіло — в багні. Цим гротескним образом митець підкреслював невідповідність моральних тез соціалістів їх вчинкам, а свої твори розцінював як попередження суспільству [18, 4].

В. Винниченко неодноразово переконувався, що соціалісти — такі ж люди, як інші. Їх особисте життя найменше вкладається в межі штучно створених теорій. У своїх романах він змалював вражаюче точні епізоди, що розкривають стосунки між соціалістами, їх побут, дозвілля. Із них соціал-демократичний рух постає як явище вкрай неоднорізне. У «Чесності з собою» гурток соціалістів відвідують і робітник Тарас, і поміщики Кисельські, що експлуатують селян. Для останніх захоплення марксизмом — порятунок від нудьги. Коли дружина сказала Сергію Кисельському, що, сповідуючи соціалістичні ідеї, вони й самі повинні б трудитися, той щиро здивувався, адже ж тоді не залишиться «ні одної вільної хвилини для партійної роботи» [12, 134]. Для таких людей нові ідеї — всього лише данина моді. Прийде час — вони поміняють їх на більш престижне становище у суспільстві (Михайлюк із «Записок Кирпатого Мефістофеля») або нові погляди (Водосвятський, Піддубний із «Божків»). Типологічно споріднені з персонажами антинігілістичного роману М. Лескова «На ножах», «мітинговим оратором Іваном» і «товаришем Марією» з новели М. Коцюбинського «В дорозі», вони сприймаються як пристосованці при революційному русі, як «герої» у безпечний час.

Є у В. Винниченка й істинні соціалісти, такі як Петро Сосненко із роману «Хочу». Більшість із них — представники трудових професій. Що ж стосується «колективного портрету» соціал-демократичної інтелігенції, то вона або знаходиться у стані депресії, меланхолії, зайнята вирішенням особистих проблем («Рівновага»), або ж по вінця застряла у фальші, брехні, розпусті, як ідейні вожді з «Чесності з собою», «Заповіту батьків». Не випадково про одного з них Тарас сказав: «Він розлив мене духовно» [12, 123]. Робітник точно підмітив, що в більшості своїй «учителі» чомусь уже зараз мають те, що обіцяють своїм учням у майбутньому соціалізмі.

Проблематикою, окремими ситуаціями досліджувані твори перегукуються з романами «Петербург» А. Белого, «Творимая легенда» і «Навьи чары» Ф. Сологуба, повістю «Тьма» А. Андреева, хоча в останніх змальовані інші напрямки в революційному русі (тероризм, анархізм). Соціальне середовище й художні типи у В. Винниченка чимось споріднені з новелами М. Коцюбинського 1906—1912 рр. Однак жоден із цих авторів не знав так глибоко рево-

люційних рух, як він. В літературі цього періоду важко знайти іншого митця, який би так нещадно і психологічно виразно змалював соціалістів, як зробив це В. Винниченко.

У романах «Чесність з собою», «По-свій» і «Божки» письменник висловив цінне спостереження, що соціалізм — це нова релігія, а його пропаганда — гіпноз, якому піддається маса людей. Досвід двадцятого століття показав, до яких страшних наслідків привела масова пропаганда нової віри, підміна загальнолюдських цінностей класовою ідеологією. Романи В. Винниченка можна вважати передвісниками творів М. Хвильового, М. Куліша, М. Булгакова, А. Платонова та інших авторів, які оголили суть соціалістичної системи.

Орієнтація митця на новітні філософські погляди й естетичні принципи, з одного боку, та особиста участь у соціал-демократичному русі, з іншого — допомогли йому правдиво відтворити реалії своєї доби через переконливі суспільно-психологічні типи соціалістів, аналогів яким немає у жодного з його сучасників.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барабаш Ю.* Чи варто «гаяти час» на Винниченка!.. // Київ. — 1991. — № 8.
2. *Винниченко В.* Божки: Роман // Винниченко В. Твори. — Харків, 1927. — Т. 18.
3. *Винниченко В.* Записки Кирпатого Мефістофеля. — Харків, 1928.
4. *Винниченко В.* Заповіт батьків // Винниченко В. Твори. — Харків, 1929. — Т. 22.
5. *Винниченко В.* Заповіти борцям за визволення // Дніпро. — 1992. — № 2—3.
6. *Винниченко В.* Листування з М. Горьким // СіЧ. — 1993. — № 2.
7. *Винниченко В.* Не в усьому чесні з собою // Дзвін. — 1991. — № 3.
8. *Винниченко В.* О морали господствующих и морали угнетенных // Наш голос. — 1911. — № 9—10.
9. *Винниченко В.* По-Свій // Винниченко В. Твори. — Харків, 1927. — Т. 18.
10. *Винниченко В.* Рівновага // Винниченко В. Твори. — Харків, 1928. — Т. 21.
11. *Винниченко В.* Хочу // Винниченко В. Твори. — Харків, 1928. — Т. 20.
12. *Винниченко В.* Чесність з собою // Винниченко В. Твори. — Харків, 1929. — Т. 16.
13. *Винниченко В.* Щоденник: У 2-х т. — Едмонтон — Нью-Йорк, 1980. — Т. 1.
14. *Дорошкевич О.* Підручник історії української літератури. — Харків — Київ, 1924.
15. *Коряк В.* Нарис української літератури: Буржуазне письменство. — Харків, 1929.
16. *Овсянко-Куликовський Д. Н.* Литературно-критические работы: В 2-х т. — М., 1989. — Т. 2.
17. *Очинський І.* Еволюція творчості Винниченка після 1905 року // Життя і революція. — 1930. — Кн. 7.
18. *Погорлий С.* Деякі особливості поетики Винниченка // Дивослово. — 1995. — № 9.

19. Трифонов Ю. Нечаев, Верховенский и другие... // Достоевский Ф. М. Бесы. — Владивосток, 1989.
20. Річинський А. Винниченко: Літературні етапи. — Харків, 1929.
21. Федченко П. Винниченко В. К. // Українська літературна енциклопедія. — К., 1988. — Т. 1
22. Христюк І. Письменницька творчість В. Винниченка. — Харків, 1929.

О. МУСЛІЄНКО

М. ХВИЛЬОВИЙ: ФЕНОМЕН «ТВОРЧОСТІ ЯК ВИЗВОЛЕННЯ ЗВ'ЯЗАНОЇ СИЛИ»

Динаміка розвитку культурно-філософської думки кінця XIX — початку XX ст. і перших десятиріч XX ст. настільки феноменально стрімка, що версія типологічної близькості позицій сучасників: старшого — професора-лінгвіста, літературознавця, психолога, соціолога, філософа Д. М. Овсянико-Куликовського і молодшого — модерного письменника, ідеолога українського ренесансу М. Хвильового — здається несподіваною. Більш пильний погляд розрізняє все ж більше гомологічних позицій, ніж відмінностей.

Кожен з них був надзвичайно яскравою і авторитетною особистістю у своїй сфері, спільним між ними було мистецтво, пильна увага до шляхів його розвитку, онтологізація його значення в житті людини, що живе у часи, проникнуті есхатологічним відчуттям кінця. В творчому доробку вченого і митця виявились сфокусованими тривоги і проблеми, з якими продовжує жити людина нашого сторіччя.

Головними модальностями, котрі визначали стрижень пошуку змісту творчості мислителями, було концептуальне зацікавлення проблемами художньої реалізації особистості, нескінченно відкритої власним глибинам і універсуму.

У колі наукових зацікавлень Д. Овсянико-Куликовського домінують визначені ним самим: «питання морального прогресу людства, психологічна причина морального, категорія належного, совісті, добра [8, 42]; вивчення природи мистецтва і психології художньої творчості, котра для нього — іманентний замкнутий процес, тісно пов'язаний з особою митця і визначений в цілому особливостями його психологічного складу.

На думку Овсянико-Куликовського, елементарно-моральні почуття надсоціальні, «сфера їх діяльності переноситься в самий центр особистості, в індивідуальне «Я» [8, 41]. Вчений дав найновішу концепцію змісту мистецтва, пояснив його відхід у глибини свідомості людини.

Досліджений вченим алгоритм «психології розуміння» на прикладах художніх творів («Silentium» Тютчева та «Solitude» Мопасана) виглядає як неупереджений діагноз: «взаємне розуміння є ілюзія», «повне розкриття душ неможливе», «туга самотності — одна із хвороб століття» [7, 109]. Дослідник доходить до висновку, що має концептуальне значення для митців ХХ століття: «шлях мовчання нікуди не веде» [7, 108].

М. Хвильовий у творчості втілює трагедійну ситуацію людини, яка втрапила духовні координати буття. Це приводить до формування світовідчуття як абсурдного і перекодування світу в нових моделях культури.

Відчуття абсурдності буття формує потребу моделювання парадигми його усвідомлення і творчого відображення. Для художника спроба усвідомлення і відображення абсурдного світу зливається в абсолютне надзавдання — потребу самоусвідомлення і самовираження. Реалізація цього проекту передбачала висунення у посередники психоаналіз як можливість проникнути за межі визначеної тоталітарним суспільством примітивної схеми світу.

Модерна свідомість М. Хвильового формує тип особистісних стосунків зі світом, котрий може бути зрозумілим тільки зсередини, в просторі металогічної свободи авторського «Я», коли нова духовна реальність народжується як нова літературна якість. В світотворенні письменника творчість, акт творення набуває онтологічного значення та змісту, в ньому одночасно відображується антиномічність буття і його єдність. Шлях до світопізнання був шляхом самопізнання, шляхом занурення в «Я».

Керуючись екзистенційною потребою бути почутим та зрозумілим, письменник творить тексти «багатовимірні» (Р. Барт) та герметичні.

Такий тип літератури співвідносний із проектом психології лірики Д. М. Овсянико-Куликовського. Головними концептами наукової розвідки є визначення ліричної прози як типу оповіді з відкритою, оголеною ліричною основою і широкими повноваженнями автора; в основі особливих ознак лірики лежить емоція, збуджувана в людині ритмом звуків, фарб, ліній та інших суб'єктивізованих відчуттів. Вчений передбачав, що нова цивілізація створить психологічно складний, поглиблений, розгорнутий ліризм.

Психологічна лірика — потаємний, що підлягає дешифруванню, зміст, витончена форма, найвищим проявом якої є музика. Модерна література доносить найважливіше до читача не «розповідаючи історії» і не «вкладаючи ідейний зміст», а самою своєю формою, письмом, способом мовлення. Для М. Хвильового питання форми було абсолютно концептуальним, оскільки «стиль для письменника не проблема техніки, а проблема бачення», то «художня форма повинна бути адекватною своїй історичній добі, як її бачить автор» [1, 27]. Сміливо експериментуючи з різними засобами художньої виразності,

одним із найбільш визначних для письменника стає музична організація твору, «напричуд тонка ритмічність — власне внутрішньомузикальна, а не зовнішньомеханічна і багато інших ознак — не залишають жодного сумніву — проза Хвильового є майстерно, натхненно інструментована від початку до кінця» [5, 466].

Музична інструментованість творів помітна на композиційному рівні (колажна модель «Арабесок»), в синтаксичній будові фрази, діалогу, використанні алітерації, асонансу: «Над селом місяць, над селом голубі голуби» [12, 108], латаття-Латвія, лі-лю-лі, «... від дикої станції до холодної ночі, від дикої ночі до холодної станції» [12, 96], рефрену «А сосни гудуть, гудуть...», де виявився «своєріднонеповторний, з геніальною («леонтовичською») чутливістю виявлений ритм». [5, 465].

Ліричний твір у розумінні вченого співвідносний з музикою не тільки на ритмічному рівні. Це особлива емоція, настрої. Своєрідну тональність створюють музичні фрагменти та поодинокі містичні незрозумілі звуки, що додають емоційні або символічні акценти у розвиток концептуальної ідеї твору: гра на віолончелі мадам Фур'є («Лілюлі»), звуки віолончелі у «Сентиментальній історії», звуки дзвонів («Життя»), «О» — крик санаторійного дурня, виття лікаревого сестера, рев вола на далеких бойнях («Санаторійна зона»), плач дитини («Кімната. Ч 2»), звук розірваної струни («Колонії, вілли»), «мелодія слів як оркестр моєї душі» («Арабески»). Оригінальну музичну тональність творчості М. Хвильового відзначає Ю. Шевельов, порівнюючи памфлети письменника із «Жалобним маршем» Бели Бартока [12, 5]. Євген Маланюк у статті, присвяченій М. Хвильовому, акцентує увагу на притаманній письменникові «ліричній музичності й музичній ліричності», доходить до загальних висновків: «панмузикалізм чи панмелодізм нашої духовності в області мистецтва став тепер аксіомою» [5, 466].

Д. М. Овсяннико-Куликовський наголошує, що «лірика — художнє втілення емоції людини» [6, 247]. Творчим кредо українського модерніста стає переконання: «безсмертне слово» може бути народжене тільки «бурею емоційних вибухів» [11, I, 318].

Екзистенційна емоція абсурду — «почуття могутньої внутрішньої розгубленості перед лицем незрозумілих речей» (Сартр) є концептуальною домінантою «Мисливських оповідань добродія Степчука» М. Хвильового.

Зовнішній сюжет складає сповідь добродія Степчука у колі мешканців «того самого будинку, що в ньому живу і я» [12, 139]. Рамкова композиція параболічного твору дозволяє найбільш адекватно втілити художній намір письменника.

Кожна історія, що її розповідає Степчук — нова постановка проблеми совісті та страху. Головна тема — вбивство душі. Головна тематична домінанта

твору експлікується через систему поліваріантних символів-архетипів: птахів [2, 4], дітей [15, 11], мисливців [13], вовка [13, 4]; творення багатовимірного простору тексту за рахунок моделювання досить розлогого інтертексту; акцентування містичної ситуації як моменту екзистенційного відчуття самотності, жаху, мук совісті. «Очевидно, що це не було не одне й не друге — і ні совість, і ні страх. І це в той же час було і те, і друге: і совість, і страх» [12, 145].

Внутрішній сюжет «Мисливських оповідань добродія Степчука» може бути потрактований як розгортання метафори полювання. Полювання у художній системі твору набуває поліваріантного значення — полювання на підсвідомі образи, які розкривають людині, хто вона є і що для неї означає бути у власній визначеності. Семантично «полювання» співвідноситься із значенням «говорить» [4, 256], таким чином набуваючи поняття «полювання на зміст», метафори творчості. Мисливець, що полює на змісти у сфері підсвідомого, амбівалентно виявляється жертвою, тим більше, що відчуття жаху та вини складають його екзистенційний комплекс. Конфлікт ката та жертви є тим більше трагедійний, що їх маски динамічно перемінюються між собою. Сюжетотворчою подією стає «мить ліричної концентрації» (Т. Сильман) — стан героя, інтенсивне переживання ним вражень буття. Починаючи полювання на шилихвоста, («Шилихвіст») герой згодом виявляється сам жертвою: на нього «полює» шилихвіст. Причому коли для героя оповідання мета полювання була банальна, то шилихвіст починає з душі — змушує вирішити нелегке моральне завдання («мусив на себе взяти роль своєрідного ката» [12, 144]), далі відчувається загроза для життя: «я відчув, що побороти шилихвоста не можу. Я переконався, що шилихвіст безсмертний і ніколи не злізе з мого ягдташа... Страх пройняв усю мою істоту. Це вже був той тваринний страх, що від нього тільки один крок до божевілля» [12, 146]. Оповідання «Бекаси» продовжує тему страху та совісті у новій інтерпретації: мисливець впевнений, що вбив людину. У творі художніми засобами моделюється дивна парадигма — птахи — діти — щастя: «По берегах болота картинно купчилися гуртки сільських пастушків. Зрідка то один, то другий із них з вигуком «а-гей!» скидав штанці і, кинувшись до якоїсь корови, нагонив її на краще пасовисько. Скрикнувши, вони мчались кудись своїм кривим льотом» [12, 148]. «Бекас маленький, непомітний, і всі бекаси маленькі, непомітні. Причайлись вони по закутках болот як уламки великого ілюзорного щастя. Але в цей уламок обов'язково треба поцілити, інакше попадеш у корову, а ще гірше — в хлопчика» [12, 152]. Подібну версію підтримує алюзія на твір М. Некрасова «Коробейники», у якому вбивця, який щойно застрелив двох торговців, вихваляється: «два бекаса нынче славные мне попались под заряд». У творі Хвильового убивство виявляється несправжнім, але людина переживає свою вину у апокаліпсичних масштабах: «ці димки і цю полосу над далеким лісом я вже ніколи не побачу»

так, як бачив годину тому» [12, 152]. Трагічно те, що «псевдоподія» спричиняє руйнацію індивідуального універсуму, втрату зв'язку зі світом. Оповідання «Вовк» моделює найбільш концентровану амбівалентну ситуацію «кат — жертва», коли мисливець, що полює на вовка, вважає себе мішенню гострого лова, хоча зрештою це виявляється «лавочкою».

Розповіді-сповіді добродія Степчука передають трагічну динаміку спроб людини досягти власної визначеності. Людина постає іграшкою в руках фатума. Таке потрактування долі, представлене в універсальних категоріях, є концепцією трагічною, тим більш, що джерело зла виявляється не зовні, а в самій людині.

Ситуація сповіді, що композиційно реалізується через рамкову побудову, демонструє можливість прояву власної ініціативи: хоча події полювання добродія містичні і здебільшого знаходяться поза межами усвідомлення людиною, їй залишається вольовий свідомий акт творення сповіді, творення самого тексту. Внутрішній монолог пов'язує людину зі світом. Непомітні в структурі тексту переходи від внутрішнього голосу героя до голосу оповідача моделюють додаткове смислове поле.

Створюючи для людини умовну «можливість говорити із собою різними мовами, по-різному кодуючи своє власне «Я» [3, 83], мистецтво допомагає людині вирішити одне із найсуттєвіших психологічних завдань — визначити свою власну сутність.

Можливість ставити питання про значення власного існування є найбільшою свободою людини. Чи не є людина, сама того не знаючи, жертвою невідомої наперед визначеності, коли приписує собі і здійснює право на власний прояв свободної волі і право запитувати про зміст буття? Виникає останнє питання: чи вільна людина взагалі? Якщо людина не отримує відповіді або не вдовольняється нею, вона припиняє власне існування.

Екзистенційний фрустраційний комплекс як норма існування людини ХХ сторіччя привертає увагу вченого і митця; одного — як тема наукового дослідження, другого — як тема власного життя та життя свого покоління.

Вчений зазначає, що «у натур з тонкою і складною душевною організацією, якими є митці, життєвий досвід обходиться без знеможення морального «Я» людини, без болю душі» [9, 317]. Яким би не було значення цієї душевної прикрасі в особистому інтимному житті людини, вона може бути легко знята з душі в процесі художньої творчості. Вища робота думки митця очищає душу. В процесі творчості відбувається збирання душі, роздрібленої повсякденним психічним життям, зосередження, об'єднання душевних сил, зникає всякий внутрішній розлад, в тому числі і той, що пов'язаний із «муками совісті». І митець, яким би він не був «мучеником совісті» в своєму приватному житті, перестає страждати, коли творить, хоча б ці самі муки були об'єктом

його творчості. «На їхніх художніх творах, якими б вони не були досконаліми, лежить відбиток внутрішньої тривоги і з більшою чи меншою ясністю видніються сліди їх особистої «душевної справи» [9, 318]. Свідченням істинності наукового твердження є життя та твори М. Хвильового, серед яких найбільш пронизливо виокремлюються «Я» (Романтика), «Редактор Карку», «Повість про санаторійну зону», «З лабораторії» та ін. Хайдеггер бачить можливості творчого акту у свободі від одвічного жаху смерті Бога, від жаху, що потребує безперервного стану забуття та за-буття.

Для митця позачасове переживання зсередини своєї долі втілюється в естетичне зображення її в просторі художнього твору. У життєвому проекті М. Хвильового акт творення тексту, набуваючи онтологічного значення, став адекватним творенню життя: «не можу жити, не можу творити» [12, 56]. Позбавлений можливості творчості як «звільнення і подолання» (М. Бердяєв), митець ставить крапку й у житті.

Інтелектуальні пристрасні шукання істинної суті мистецтва вченого та митця йшли різними шляхами: один намагався застосувати наукові моделі до творів мистецтва, другий проголошував «радість бунту проти логіки» [10, I, 316]. М. Хвильовий і Д. Н. Овсянико-Куликовський належать до тих «найбільш сміливих і визначних представників роду людей — святих, філософів, художників, мислителів, пророків», пильно вдвляючись у напружені пошуки котрих можна «зрозуміти творчий задум природи, судити про початки і кінці, про перші і останні речі» [15, 16].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахматова Г. Російська орнаментальна проза: світовідчуття на межі епох. // Радянське літературознавство. — 1988. — № 10.
2. Голан А. Миф и символ. — Иерусалим-Москва, 1994.
3. Лотман Ю. Структура художественного текста. — М., 1970.
4. Маковский М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. — М., 1996.
5. Маланюк Є. 13 травня 1933 року. // Микола Хвильовий. Твори: У 5-ти т. — Нью-Йорк-Балтімор-Торонто, 1983. — Т. 5.
6. Овсянико-Куликовский Д. Теория поэзии и прозы. — СПб., 1923.
7. Овсянико-Куликовский Д. К психологии понимания // Н. В. Осьмаков. Психологическое направление в русском литературоведении. Д. Н. Овсянико-Куликовский. — М., 1981.
8. Овсянико-Куликовский Д. Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества (научно-философского и художественного) // Овсянико-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 13 т. — СПб., 1909. — Т. 6.
9. Овсянико-Куликовский Д. Из «Истории русской интеллигенции» // Овсянико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: В 2-х т. — М., 1989. — Т. 2.
10. Сартр Ж.-П. Один новый мистик // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб., 1994.

11. Хвильовий М. Твори: У 2-х т. — К., 1991.
12. Хвильовий М. Новели, оповідання. «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи»: Роман. Поетичні твори. Памфлети. — К., 1995.
13. Хиллман Д. Архетипическая психология. — СПб., 1996.
14. Шевельов Ю. Про памфлети Миколи Хвильового // Микола Хвильовий. Твори: У 5-ти т. Нью-Йорк — Балтімор — Торонто, 1983. — Т. 4.
15. Шестов Л. На весах Иова. Странствие по душам. — Париж, 1975; М., 1993.
16. Юнг К. Г. Архетип и символ.

І. В. БУРЛАКОВА

АНТРОПОПРИЗМАТИЗМ ПЕЙЗАЖУ (на матеріалі роману У. Самчука «Волинь»)

Ідея зумовленості пейзажу типом світосприйняття героя вважається у сучасному літературознавстві апіорною.

Загальновідомо, що романтичне світосприйняття забезпечує романтичний пейзаж. Домінанти метафізичних моделей у світосприйнятті людини породжують пейзаж філософський. Світосприйняття, обрамлене побутово-прагматичними проблемами, закономірно, витворює побутово-прагматичну версію пейзажу.

Виняткова роль в утвердженні антропопризматизму пейзажу належить Д. Овсянико-Куликовському. Його «людська» (Д. Овсянико-Куликовський) концепція мистецтва, за якою «мйстество є процес самопізнання людства», а «все, до чого торкається мистецтво, зводиться ним до людського, так або інакше приводиться у зв'язок з цим останнім» [2, 150], містить таку позицію: «Вся природа, увесь космос у його безмежності служить для мистецтва тільки матеріалом для пізнання людини і людства. Коли художник малює пейзаж чи море, то мета його не в тому, щоб подати картину, за якою можна вивчати даний куточок природи, а в тому, щоб поділитися з нами своїми думками, почуттями, настроями, для яких ось ця картина служить тільки способом зображення» [2, 150].

Експлікацію такого бачення забезпечує література ХХ століття, де людина і природа мають особливий зв'язок. У цьому можна впевнитися, звернувшись до роману У. Самчука «Волинь» (1934 р.), що висувався свого часу на здобуття Нобелівської премії.

За визначенням Уласа Самчука, люди, які структурують пейзаж у його романі «Волинь», «чесні, здорові, повні життєвих соків, люди, ці борці за поступ і володіння, ці страдники, що в'яжуть народ із землею твердим нерозривним вузлом, що зрослися з ґрунтом в одну величну і неподільну цілість» [3, № 6, 81].

Закономірно, що пейзаж, який супроводжує таку людину, є еквівалентом дикої природи. Його структурують «пні за лісом на вирубі» [3, 20], «верби старі, обчовгані, сучкуваті, горбаті, ніби столітні баби» [3, № 5, 23], «кущі, ліс, болото і більше ніякого біса» [3, № 5, 24] та ін. Перцептивні точки виконують тут подвійну функцію: по-перше, вони покликані засвідчити давність тієї землі, на якій проживають герої «Волині», праісторичність коренів дерманців; по-друге, вони є знаками перепон, що їх у своєму житті щодня покликані долати мужні люди.

За логікою Самчука, людину формує природа, і водночас людина, сприймаючи природу, фіксує в ній те, що дозволяє змінювати світосприйняття, виділяти актуальне, важливе для неї.

Дика природа викликає на відвертий герць. Де немає жорстокості, природа дозволяє інші стосунки. Жорстокий світ природи формує не просто людину-завойовника, а людину внутрішньо організовану, «вертикальну» людину.

Експлікація такої думки приводить письменника до протиставлення двох моделей природи, що відповідає протиставленню двох типів людей — дерманців та тиявців.

Тип борця за поступ, дерманці, які є в уяві автора людьми волі і пізнання, суттєво відрізняються від тиявців. «Тиявці — хитруни, дерманці прямі й одверті» [4, 82]. Відмінність у менталітеті співвідноситься із світом природи, що в ньому живуть різні типи людей. Так, природа «западенної Пиявки» не мала «ані річки, ані луку, ані млина... Сосни тут нема. Зате розкішні дуби, липи, клени» [3, № 6, 81]. Пейзаж Тиявки організовує світло, у той же час дерманський пейзаж темний, навіть темний. «Коли вийшли зо смуги лісів, перед мандрівниками розляглася безкрая соняшна рівнина, засипана де-не-де гайками та селами. Білили вдалині церкви, вилися дороги. Земля змінилася» [3, № 6, 63].

Зафіксована вище авторська позиція відбилась у такому елементі пейзажу, як архітектура. «Дерманські хати були гостроверхі, а стріхи рівно відтяти, кути гострі» [3, № 6, 82]. Люди, що живуть в них, сформовані поривом волі. «Тиявецькі [хати] мали все округле, незграбно ліплене руками, з округлими вальковатими призьбами» [3, № 6, 82]. Вони сприймаються як емблеми спокійних, «горизонтальних» людей.

Однак для аналізу пейзажу варто врахувати і чітку авторську вказівку на послідовну індивідуалізацію героїв: автор дотримується тієї позиції, що одне й те ж природне середовище різними людьми сприймається по-різному, по-своєму. «Бо у кожної людини окремий смуток, і окремі радощі» [4, 26].

У першій частині роману «Волинь» «Куди тече та річка» максимальне виокремлення дістав Матвій Довбенко. Це людина, яка користується винятковим авторитетом у своїх односельців, бо відрізняється від інших і зовнішністю — «Зросту Матвій великого... Постає його потужна, міцно збудована, “яких сьогодні вже немає”... Дуб дубом мужик» [5, 18],— і своїм талантом

господаря. Це мислячий велетень. Така характеристика дозволяє віднести героя до особистостей фаустівського типу. Пошуки Фауста в селянському середовищі складає одну з головних тенденцій в українській літературі 20—30-х років. Взяти хоча б відому новелу «Фавст» Григорія Косинки, де чітко виіп'ялена постать селянина, який не тільки відчуває владу землі над собою, не тільки підкоряється її голосу, Фавст Косинки — це людина мислі, котра, як і її епонім з відомої поеми Гете, одержимий шуканням істини. Напевно, саме особистість фаустівського типу структурує пейзажні моделі у романі «Волинь», бо домінує в ньому не «відчуття природи», а «пізнання природи» [5, 519].

Конструювання фаустівського пейзажу починається із винесення в його центр землі. Змалювання землі в тексті супроводжується типовим фаустівським розумінням, у якому прагматичний момент тісно сусідить із метафізичною чи навіть містичною версією землі. «Земля для всіх і для всього. Земля — найбільше щастя — більша за любов, за життя. Земля найбільший скарб — більший за золото і коштовні речі. Земля — сон мільйонів поколінь, казкове привабливе ество, містична сила космосу, наснага слабих і дужих. Золото, краса, любов, молодість і вічний учитель мудрості! От що земля» [4, 121].

Цей структурант, в якому сусідять прагматичні та метафізичні моменти, зумовлюють і інші типи пейзажів — ліс, болото, річка, сад та інші.

У тексті наявні динамічні пейзажі. Феномен динамічності співвідноситься з типом світосприйняття людини — Фауста. Цю людину пронизує жага нового, а відтак один ландшафт в тексті змінює інший. Виключну роль у динамізації пейзажів відіграє розуміння героєм Самчука часу. Саме ця перцептивна точка у тексті максимально забезпечує йому фаустівську сутність: за О. Шпенглером, тільки фаустівський дух породжує «фантом часу, який покликає задовольнити його потребу все зрозуміти, виміряти і надати всьому причинного зв'язку» [5, 189]. Така фаустівська позиція особливо відчутна на фоні первісної людини, для якої час не має значення: «вона живе і не відчуває в ньому потреби як у протилежності до чогось іншого. Вона має час, але нічого про нього *не знає* (курсив автора)» [5, 189]. Влада часу у пейзажі позначилася на фіксації плинності пір року. «А пора ж осіння, вітер студить низом і до всього гостро торкається, сонце, червоне та велике...» [4, 8]. «Зима розпочалася...» [4, 100]. «Зрання востаннє вигнав ще на жито корову, а в полудень почав падати сніг. Перший сніг. Лапатий, густий, вогуватий — вергає і вергає з низького, сірого неба» [4, 100].

Фауст — людина-господар. Цілком закономірно, що і сприйняття ним природи відбувається з позиції господарської вартості чи невартості того чи іншого елемента оточуючого світу.

Господарська призматика забезпечує непоетичність пейзажів Самчука. «Сонце гріє, сосна пахне, килим зеленого жита стелиться вниз, сад квітучий, луг зелений» [4, 101].

Епітети спрощені, метафорика майже відсутня. Сфера колористики характеризується відсутністю яскравих барв. Під час опису картин природи Самчук найчастіше звертається до чотирьох основних кольорів: чорного, червоного, синього, жовтого. Виключна роль відводиться епітету «темний». Він, як правило, стосується лісу, підкреслюючи його давність. Поетична бідність пейзажів співвідносна з природною сутністю героя, якому чуже естетство. Експансію краси, як правило, породжує віддаленість від грубого віталістичного світу.

Однак Матвій Довбенко як особистість фаустівського типу у Самчука наділений релігійним відчуттям природи. Тільки релігія його повністю виключає пантеїзм. Такою ж мірою вона виходить за межі традиційного християнського вірування.

Довбенко-Фауст є носієм самого духу Бога, людиною, котра піднімається над зовнішнім боком віри, дотриманням звичаїв, участю в ритуалі і т.ін.

Релігійна людина Самчука — це людина, яка відчуває радість життя. «Хай не смуток у день Божого воскресіння, а радість велика, повна радість панує», бо світ, у якому існує Бог — світ досконалий, гармонійний. Природа теж святкує разом з людьми: «там так біло, чисто, спокійно, так якось винятково поіншому світить місяць» [4, 109]. «Радісно стало навкруги» [4, 110].

Така релігійність стимулює постійне пізнання героя — Фауста. Одержимість пізнанням значною мірою забезпечує динамізм пейзажів, про що уже йшлося вище. Але людина, котра пізнає, водночас забезпечує символічну версію пейзажу. Пейзажі Волині містять достатньо перцептивних точок, які дозволяють їх сприймати як символ дороги до знання, до істини.

Структурант символічного пейзажу у першій частині роману «Волинь» епонсований її назвою — «Куди тече та річка?». Річка серед «порожнього, півдикого, безлюдного довкілля», серед «лісу і багна, довкілля, що покрите камінням» [3, № 6, 23], на рівні «неявних смислових структур» (Р. Бар) сприймається як символ неспокоїного людського розуму, символ невгамовної жаги пізнання. Вода, що «у закрутах вирує» [3, № 6, 24], є, як відомо, «прекрасним символом життєвої сили» [6, 92]. Це значення контаміноване з процесом пізнання, забезпечує опозицію абстрактним розумуванням. У площині його еманції пізнання людина — Фауст сприймається як конкретне, життєве, пов'язане із життям і забезпечуване ним. Ріка в той же час символізує і «найбільш живу» проблему, яку намагається пізнати людина: Лебедівка, що несе свої води до Горині в Острозі, далі до Прип'яті на Поліссі, потім до Дніпра, співвідноситься з рідною землею, з тим що для Матвія Довбенка є «родиною». Так спочатку роману природа сприяє формуванню поняття громадянини.

Дослідник пейзажу Б. Галанов вважає, що «в пейзажі і через пейзаж художник виражає своє почуття Батьківщини, свою любов до неї» [1, 78]. В загальному русі оповіді пейзаж відіграє супровідну роль у житті героїв. Іноді

пейзаж Самчука зводиться до визначення двома-трьома реченнями якоїсь мити природного буття, що пов'язане з життям героя.

Відтак, річка як елемент пейзажу виступає символом осмислення людиною феномену Вітчизни, роду, рідної землі як найбільшої цінності у житті. Така версія пейзажу виходить за межі його традиційної інтерпретації як засобу вираження автором «свого відчуття Вітчизни, своєї любові до неї»; в У. Самчука пейзаж виступає символом пізнання, усвідомлення Вітчизни.

Парадигматика фаустівського пейзажу у романі «Волинь», подана навіть на рівні схеми, дозволяє зробити висновок, що зображення природи У. Самчуком виходить за межі її перцептивної, площинної версії: текст структурований типовим для фаустівської особистості глибинним пейзажем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галанов Б. Живопись словом. — М., 1974.
2. Овсяннико-Куликовский Д. Литературно-критические работы: В 2-х т. — М., 1989. — Т. 1.
3. Самчук У. Волинь. Куди тече та річка // Дзвін. — 1991. — № 5; № 6.
4. Самчук У. Волинь. — К., 1993. — Т. 1.
5. Шпенглер О. Закат Европы. — Новосибирск, 1993.
6. Юнг К. Г. Психология и алхимия. — М., 1997.

П. Р. ИБАДЛАЕВ

РАССКАЗЧИК И. С. ШМЕЛЁВА В СВЕТЕ ТЕОРИИ ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО (на основе эпопеи «Солнце мертвых»)

Для эпопеи «Солнце мертвых» характерно элегическое повествование. Главный герой повести, рассказчик, с каждой главой усиливает в читателе настроение безысходности. Его рассказ обладает огромной эмоциональной силой. Он с трудом сдерживает собственные эмоции, а порой и вовсе теряет контроль над ними. Произведение И. С. Шмелева «Солнце мертвых» было написано по горячим следам гражданской войны, во время которой красные расстреляли его сына. Поэтому чувственное начало, точнее чувственная окраска событий доминирует в повести. Бывшая власть восхваляется автором, нынешняя изображается со всеми изъянами. «Но теперь нет души, и нет ничего святого. Содраны с человеческих душ покровы. Сорваны — пропиты кресты

нательные» [2, 112]. Здесь И. С. Шмелев не пытается скрыть своих переживаний, его мысль окрашена чувством и потому не может быть независимой.

«Свободная мысль» встречается в эпосе крайне редко. Иногда, в авторском описании, он произвольно дает развиваться «представлению», свободному от чувственной окраски: «Не надо глядеть на дали: дали обманчивы, как и сны. Они манят — и не дают. В них глубокого много, зеленого, золотого. Не надо сказок. Вот она, правда, — под ногами» [2, 52]. Данная «свободная мысль», по теории Д. Н. Овсянико-Куликовского, является психологическим базисом такого понятия, как «истина». Этому во многом соответствует шмелевское изображение (несмотря на односторонность фактов, отобранных им), ибо каждая личность (тем более творческая) имеет право на свою «истину». Понятие «истинности» у И. С. Шмелева несколько противоречит понятию «истинности» Д. Н. Овсянико-Куликовского. У последнего она ощущается в возникающих образах и мыслях при временном отсутствии чувственной окраски.

При «кратком отсутствии» чувства эпоса И. С. Шмелева теряет не только форму, но и содержание, практически состоящее сплошь из эгоцентрических мыслей. В произведении «Солнце мертвых» нет и не бывает «свободных представлений». Все мысли рассказчика эмоционально окрашены. Авторское описание несколько ослабляет связь мысли с «я» субъекта, но не настолько, чтобы обособить ее от чувственной окраски. «Ни страха, ни жути нет — каменное зирание. Устало сердце, страх со слезами вытек, а жуть — забита. Но бывают мгновения, когда холодеет сердце...» [2, 203]. Сфера чувств сыграла в этом отрывке двоякую роль, она не только не исчезла, но и «поставила материал для мысли, продолжая служить ей (иначе пострадала бы сама мысль)» [1, 111].

Д. Н. Овсянико-Куликовский классифицирует чувства по следующим критериям: 1) органические; 2) над-органические; 3) социальные; 4) над-социальные. В эпосе «Солнце мертвых» наиболее четко прослеживаются такие чувства, как социальные и над-социальные. К чувствам социальным относятся: семейные, общественные, правовые, политические. В своей повести И. С. Шмелев прямо затрагивает общественно-политические и правовые стороны личности, поруганные и растоптанные советской властью. Произвол и вседозволенность одних привели к бесправию других (в том числе и рассказчика), которые попали под приказ по радио: «Помести Крым железной метлой! в море!» [2, 82]. Из-за этого приказа погибли: Кулеш, доктор Михаил Васильевич, профессор и многие другие бесправные и беззащитные люди, брошенные на произвол судьбы.

К над-социальным чувствам относятся религия и этика. Д. Н. Овсянико-Куликовский утверждает, что в противоположность остальным чувствам религия и нравственность являются мыслью и чувством одновременно. Так, И. С. Шмелев не только внутренне страдает из-за войны между христианами и «новыми творцами жизни» (чувство), но и излагает это в своей книге «Солнце мерт-

вых» (мысль). Далее ученый делает оригинальный вывод о том, что человек, далекий от своего совершенства, является синтезированным субъектом (в религиозном и этическом началах), а следовательно, постепенно идет к усовершенствованию своей личности, к натуральному единству внутри себя. Размышления главного героя эпопеи «Солнце мертвых» имеют религиозную окраску. Он во время голода на полуострове не в силах поднять руку на павлина, «тающего на глазах», ибо это противоречит его религиозным и нравственным чувствам. Рассказчик на протяжении всего произведения обращается к духовному началу — основе своей нравственности. В победе красных над белыми есть заслуга Господа, считает главный герой: «Какими силами, Господи, это чудо? Твоими, Господи! Ты, Единый, дал им Огонь Небесный! Они победили им. Я это знаю. Я верую! И они же его растопчут. Я это знаю» [2, 209]. Это философское размышление рассказчика тесно связано с религиозностью, что в свою очередь подтверждает идею Д. Н. Овсяннико-Куликовского о синтезе религии и этики у субъекта, выдвинутую им в статье «Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества (научно-философского и художественного)».

Теоретические положения Д. Н. Овсяннико-Куликовского о психологизме сказываются и на приемах психологического изображения человека у И. С. Шмелева. Писатель наиболее эффектно применяет такие виды психологизма, как авторский, интроспективный и повествовательный. Через авторский психологический анализ художник выражает свое отношение к изображаемому. Нередко монолог героя постепенно переходит в авторское повествование. Таким образом, И. С. Шмелев пытается показать свое отношение к событиям, описываемым в повести. «Мы — последние атомы прозаической, трезвой мысли. Все — в прошлом, и мы уже лишние» [2, 100]. Данное представление крайне пессимистично по отношению к будущему. Писатель предельно сжато выражает свои мысли относительно настоящего времени. «Мы уже лишние» — резюмирует он и начинает описывать прошлое, некогда приятное, радостное и жизнеутверждающее. Авторский психологизм довольно часто встречается в репликах второстепенных героев. И независимо от их политических взглядов в нем (психологизме) концентрируется мрачный эмоциональный настрой, что, конечно же, сказывается на общем тоне повествования.

Интроспективный психологизм связан с самоанализом персонажа. Чаще всего, герой сам рассказывает о своих переживаниях. «Надо начинать день, увертываться от мыслей. Надо так завертеться в пустяках дня, чтобы бездумно сказать себе: еще один день убит!» [2, 50]. Душевное состояние героя-рассказчика таково, что он не может больше наслаждаться жизнью, которая отравила его сознание, когда все прекрасное и творческое было в один миг очернено и разрушено. Люди, вчера еще мирно жившие в едином государстве, сегодня встали друг против друга, проявляя жестокость и непримиримость. Рассказчику ни

чего не остается, как коротать дни в размышлениях о случившемся и о том, как все это произошло. Этот вид психологизма И. С. Шмелев широко использует для описания состояний, настроений и переживаний основного персонажа. «Свежая хвоя кедра осыпает лицо дождем... Я затаиваю шаги... болью хватает меня за сердце... Вот он, жуткий, протяжный стон... тянется из далекой Балтики... Удушьяемый вопль покинутого всеми» [2, 195]. Герой-рассказчик и в конце произведения не может смириться со смертью, приходящей почти в каждый дом. Ему, ценителю жизни и человеколюбу, больно, когда гибнут или умирают люди. Автор эпопеи не дал своему главному герою озлобиться на людей и жизнь (имея все на то основания), он, наоборот, заставил рассказчика поверить в жизнь, в себя и не потерять веру во Всевышнего.

Одним из подвидов интроспективного психологизма является исповедь. Мимоходом, повествуя о внешних действиях, она раскрывает душевные переживания героя, эволюцию духа, когда одни нравственные ценности персонажа сменяются другими. Исповедь героя-рассказчика предполагает сопоставление двух времен: прошлого и настоящего и в особенности психического состояния героя как тогда, так и теперь. «Париж?! Какой-то Булонский лес, где совершают предобеденные прогулки в экипажах,— у Мопассана было...— и высится гордым стальным торчком прозрачная башня Эйфеля?!.. Нет никакого Парижа-Лондона, пропал и Париж, и все. Вот работа кинематографам... Великие города — великих! Стоите ли вы еще?» [2, 63]. В целом это не отрывок из некоего обособленного психического процесса, а психолого-этическая характеристика главного героя. Рассказчик не воспринимает настоящее, но и мысленно отвергает нечто далекое и прекрасное, чтобы не усиливать ностальгическую боль по прошлому.

Другой подвид интроспективного психологизма — это ретроспективный самоанализ, который наиподробнее образом показывает самые скрытые стороны духовной жизни персонажа. Такой анализ имеет широкий диапазон от «чувственного» до «мысленного», то есть от психических состояний до идейно-философских размышлений. Речь субъекта часто наполнена пословицами и афоризмами. «А на столах пачки листов лежали, на которых к ночи ставили красную букву... одну роковую букву. С этой буквы пишутся два дорогих слова: Родина и Россия. «Расход» и «расстрел» — тоже начинаются с этой буквы. Ни Родины, ни России не знали те, что убивать ходят» [2, 72]. Душевные переживания героя-рассказчика не могут ужиться с мыслью о смещении понятий «Родина», «Россия», которые еще вчера считались святыми для каждого человека, сегодня растоптаны и поруганы, а вместо них он слышит слова, ставящие крест на человеческой жизни. Поэтому рассказчик так часто пытается «затуманить» себе голову, уйти от деформированной реальности происходящих событий.

Наиболее часто И. С. Шмелев (в повести «Солнце мертвых») применяет психологизм повествовательный, с помощью которого рассказчик описывает

состояние других персонажей. Повествовательный психологизм в репликах основного героя нередко совпадает с авторским описанием: «Хоть шестеро жизнь отбили! Я с любовью смотрю на горы, благостные, суровые — покровители храбрых. Храбрых укроют камни. Простая правда у них — своя. Храбрыми Бог владеет!» [2, 126]. Обилие восклицательных знаков, императивов сообщает описанию особый пафос, своеобразный оптимизм, который передается читателю.

Итожащего смысла исполнены слова доктора Михаила Васильевича. В них можно обнаружить различные уровни психологического анализа и прежде всего элементы повествовательного психологизма: «И все это вымрет... И они уже вымирают. И этот Андрей кончится. Мой сосед Григорий Одарюк тоже кончится... и Андрей Кривой... Убьют и меня, возможно... Опыт и их захватит» [2, 98].

Можно было бы выделить и другие виды психоанализа, которыми пользуется художник. Но и обозначенных уже достаточно для того, чтобы увидеть, что автор великолепно владеет психологическим инструментарием как таковым.

И. С. Шмелев умел воссоздавать любые психологические состояния, переживания, настроения, течения чувств своих героев, а потому предстает перед нами как большой знаток человеческой души.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Осьмаков Н. В.* Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсяннико-Куликовский. — М., 1981.
2. *Шмелёв И. С.* Солнце мертвых. — М., 1996.

Р. Г. КУЗЬМЕНКО

«ТРАВА ЗАБВЕНИЯ» В. КАТАЕВА — ЛИРИЧЕСКИЙ РОМАН, ИЛИ «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА»?

Анализ «новой» прозы В. Катаева позволяет прикоснуться к очень важным явлениям в развитии лирической прозы 60—70-х годов — к ее философизации, во-первых, и романизации, во-вторых. Попытаемся показать характер этих явлений на материале «Травы забвения» (1964—1967).

Как и во многих жанровых разновидностях лирической прозы, в основе «новой» прозы В. Катаева лежит мемуарно-биографическое начало, включающее и документально-лирический материал. Но документальность в лириче-

ской прозе особая — подчеркнуто личная, даже интимная, с одной стороны, и подчиненная художественным задачам — с другой. Субъективно-лирический подход к изображению реальных лиц, событий и явлений не выделяет произведения В. Катаева из лирической прозы, а связывает с ней, равно как и исповедальный характер произведений, постоянные перебивки временного плана, ассоциативный принцип организации материала и ряд других признаков.

Отличие прозы В. Катаева начинается с принципиально иного соотношения мемуарно-автобиографического (документального) и художественно-образного начал. Вл. Гусев справедливо отметил в свое время, что у В. Катаева «обобщенные образы, как истоки, переливаются в документ, документ и живые заметы памяти вырастают до образов» [4, 124].

«Проблематика «Травы забвения» сосредоточена вокруг творческого бытия художника» [5, 214]. Творческое сознание доминирует в книге, выливается не только в размышления о творчестве Бунина и Маяковского, об их влиянии на собственное творчество автора, о приемах и способах изображения и т. д., но и определяет *характер лирического начала* и, как следствие, структуру «Травы забвения».

Ряд критиков неправомерно отождествляют автора и героя в «новой» прозе В. Катаева. Точнее было бы говорить об образе автора и нескольких формах его выражения в произведениях. Нам представляется более правомерным выделить такие формы выражения авторского сознания, как герой-рассказчик и автор-рассказчик, но с одним очень существенным уточнением: в книге появляется *образ* Рюрика Пчелкина как объективированной формы воплощения авторского сознания.

Рюрик Пчелкин — двойник героя-рассказчика и в то же время своеобразный посредник между ним и автором-рассказчиком.

Объективизация героя-рассказчика в художественный образ вызвана прежде всего дистанцией — временной, жизненной и творческой, отделяющей его от сегодняшнего автора-рассказчика. Воссоздавая внутренний мир своего автобиографического героя, автор-рассказчик не *может не домысливать его* как «воплощение *теперешнего представления* обо мне самом тогдашнего времени». Создавая образ, наделяя его именем, В. Катаев, по сути, обнажает условность документализма, свойственную всей лирико-автобиографической прозе, и утверждает право писателя на художественные обобщения в ней.

Рюрик Пчелкин принадлежит одновременно двум рядам, или «потокам», в «Траве забвения» — и документально-мемуарному, и художественно-образному, отчетливо воплощая «переливание» этих «потоков» друг в друга.

При всей близости к герою-рассказчику Рюрик Пчелкин становится художественным образом, в мироотношении, судьбе и даже творчестве которого

обобщаются закономерные приметы молодого поколения, возмужавшего в период революции, гражданской войны и первых лет советской власти.

Художественное обобщение во всей партии «Травы забвения», связанной с Рюриком Пчелкиным, так же превалирует над документом, как в сюжетной линии, связанной с историей Клавдии Зарембы и Петра Соловьева. Мысль о том, что «сама революция распорядилась судьбами людей» [8, 360], лежит в основе «сюжетов» и художественнообобщенных персонажей (Пчелкина, Зарембы, Ингулова) и «документальной» историей Бунина, героя-рассказчика. Прав был Л. Аннинский, сказавший, что исповедью делает «Траву забвения» «мысль о времени, о революционной эпохе, о ее властной силе» [1, 272].

Но исповедальное начало лишь подчеркивает жанрово-художественное отличие «Травы забвения» от лирической прозы. Уже появление таких художественных образов-обобщений, как Рюрик Пчелкин или Клавдия Заремба, выводит произведение В. Катаева за пределы лирико-автобиографической прозы и приближает его к лирическому роману.

О романном характере «Травы забвения» позволяют говорить и такие особенности художественной структуры, которые не свойственны лирической повести, но сближают произведение В. Катаева с философской (интеллектуальной) прозой 70-х годов. А. Бочаров отметил особую активность в этой прозе разнообразных условных приемов, способствующих осмыслению сложного бытия и «сложного человека» в нем, — фрагментарность повествования, ассоциативность и монтаж как способы его организации; воспоминания, видения, сны как формы воплощения усложняющейся концепции личности, притча и миф как способы обобщения и т.д. [2, 277—391]. Многие из этих приемов и с теми же идейно-художественными функциями свойственны «Святому колодцу» [9, 71—79]. Целый ряд подобных приемов характеризует и структуру «Травы забвения».

Как и во всей лирической прозе, в «Траве забвения» есть внешний и внутренний сюжеты. Внешний складывается из цепи событий, поступков, действий реальных и вымышленных персонажей, а внутренний отражает движение творческой памяти и сознания автора-рассказчика, осмысляющего судьбу героя-рассказчика и своего поколения на протяжении нескольких общественно-исторических эпох. Однако доминирующая роль внутреннего сюжета в «Траве забвения» по-иному, нежели в лирических повестях, организует развитие и соотношение «внешних» сюжетных линий. Центральное место в сюжетной организации произведения занимает судьба молодого поколения в революции — объективированного образа героя-рассказчика, Рюрика Пчелкина, Клавдии Зарембы, Сергея Ингулова. Этот сюжетный центр как бы окольцовывает по разному трагичные и сложно соотнесенные между собою и сюжетным центром сюжетные линии «моего Бунина» и «моего Маяковского». Финальные эпизоды встречи с Верой Николаевной Муромцевой и русскими

эмигрантами в Париже замыкают начало и конец произведения не только кольцевой композицией «бунинской» темы, но и исторической властью революции, определившей судьбы людей. Так что завершающая фраза «Травы забвения»: «Бигнония. Ода революции. Четырежды благословенная» [8, 444] — оказывается весьма существенным итогом — определением и концептуальной сущности и структуры лирического романа.

Бигнония здесь тоже появилась не случайно, а как обозначение одного из лирических символов, проходящих через все концентрически располагающиеся сюжетные линии и связующих их в единую целостную структуру. Цветков бигнонии — хотя читателю пока еще не ясно, что это такое, — начинается роман.

Другой сквозной лирический символ, проходящий через произведение и придающий ему романное единство — это Ангел Смерти. Первый раз он возникает как название ненаписанного романа, частично осуществляемого «Травой забвения». Черные крылья ангела смерти Азраила часто проносятся над судьбами героев — Рюрика Пчелкина, едва не расстрелянного бандитами [8, 341], его отца, прочитавшего в газете о гибели сына [8, 361], Маяковского [8, 351], Бунина, Веры Николаевны и многих других. Проходя через книгу, этот образ привносит в нее ощущение трагизма бытия, неповторимости каждой человеческой жизни.

Определяющая роль творческого сознания в структуре романа отчетливо видна и на свободном перемещении повествования во времени и пространстве.

«Человек, от имени которого ведется повествование, как бы одновременно находится в разных точках временного потока» [10, 21]. Смещение временных субстанций, способность перемещаться во времени обнаруживается уже в первом произведении названного ряда — «Маленькая железная дверь в стене». Сам писатель декларировал этот принцип как «замену связи хронологической связью ассоциативной» [7, 139]. Ассоциативная связь трансформирует временную в «Траве забвения» особым лирически-творческим способом: «Теперь — больше сорока лет тому вперед — я перебирал (или перебираю?) обветшалые листки с ломко осыпающимися краями, как бы сожженными серной кислотой времени. То, что было тогда «тому вперед», теперь стало «тому назад» [8, 336].

Такой взгляд, как бы одновременно и «тому вперед» и «тому назад», создает широкую перспективу изображения. С точки зрения Е. М. Ивановой, «наоборотный» (А. Вознесенский) ракурс создает завораживающее впечатление временной зыбкости, озадачивающей перемены, привносит ощущение неумолимости бегущих лет...» [6, 122]. Нам представляется, что за таким художественно-личностным переживанием времени кроется и противоположный смысл — способность памяти преодолеть неумолимо бегущее время, со-

хранить ушедшее как вечно ценное, донести его до тех, кто не был его свидетелем и участником.

Хотя свободное перемещение во времени характерно для всей лирической прозы, оно, пожалуй, нигде не проявляется так подчеркнуто и обнаженно и не становится структурным принципом, как у В. Катаева. И дело здесь не только в «экспериментальности» стиля, как считают многие исследователи, а в том, что временные отношения оказываются формой выражения авторского сознания — индивидуально-личностного и творческого, художественного.

Анализ времени в «Святом колодце» и «Траве забвения» привел А. Бочарова к выводу, что эти книги являются не воспоминаниями, а романами, «ибо книга обладает романскими временными скрепами, хотя в иных эпизодах полнота познания личности заменяется все-таки остротой ее познания: возрастает резкость очертаний, но зато утрачиваются мягкие переходы линий» [3, 76]. «Острота познания» свойственна в «Траве забвения» и тому, как время формирует личность и ее судьбу. Судьбы Бунина и Маяковского, Рюрика Пчелкина и Клавдии Зарембы, героя-рассказчика и автора-рассказчика неизменно осмыслены в связи с временем и в зависимости от него.

Итак, накопление признаков романного мышления, которое шло в лирической прозе 60-х годов, дало и своеобразный жанровый результат — лирический роман В. Катаева «Трава забвения». Внимание к внутреннему миру личности, стремление осмыслить ее в широком потоке исторического времени, в многообразных связях с миром, «стереоскопическое» изображение мира и человека — все эти «романные» признаки лирической прозы свойственны и произведению В. Катаева.

Но соотношение лирического и эпического начал в «Траве забвения» смещено в сторону отчетливого преобладания лирического, притом художественного, творческого со свойственными ему образным видением мира, образно-ассоциативным мышлением и т.п. В результате основной целостной картины мира в романе сказывается творческая индивидуальность художника, его способность к всеобъемлющему мировосприятию и перевоплощениям. Преобладание индивидуально-субъективного, личностно-творческого ведет порою даже не столько к лиризации картины мира, сколько к ее субъективизации, эстетизации. Естественное для творческого сознания художника ассоциативно-образное видение мира и мышление порою выглядит нарочитым для читателя. Внутренняя стройность и целесообразность лирической структуры «Травы забвения» обнаруживается только при внимательном вчитывании и анализе. Переливание «жизни в роман» и наоборот делает «Траву забвения» «трудным» лирическим романом и, видимо, отражает пределы возможностей лирической прозы в создании эпически значимой романной концепции действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. Отпечаток самой жизни // Дружба народов. — 1967. — № 2.
2. Бочаров А. Бесконечность поиска. Художественные поиски современной советской прозы. — М., 1982.
3. Бочаров А. Требовательная любовь: Концепция личности в современной советской прозе. — М., 1977.
4. Гусев Вл. В преддверии нового: О некоторых чертах литературы 60-х годов. — М., 1974.
5. Иванова Е. М. Замысел и стиль «Травы забвения» Катаева // Метод и мастерство. — Вып. 3. — Вологда, 1971.
6. Иванова Е. М. Слово о «Траве забвения» В. Катаева // Поэтика искусства слова. — Воронеж, 1978.
7. Катаев В. Алмазный мой венец // Новый мир. — 1978. — № 6.
8. Катаев В. П. Трава забвения // Катаев В. П. Собр. соч. : В 10-ти т. — М., 1984. — Т. 6.
9. Лейдерман Н. Л. Взаимодействие жанровой и стилевой структур в лирической прозе (В. Катаев «Святой колодец») // Взаимодействие стиля и жанра в советской литературе. — Свердловск, 1984.
10. Сарнов Б. Угль пылающий и кимвал бряцающий // Вопр. лит. — 1968.